



<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v26n01/2019p02-24>

PICARDIA E MALANDRAGEM EM PEDRO: *O DEMÔNIO FAMILIAR*

PICARDY AND TRICKSTER IN PEDRO: *THE FAMILY DEVIL*

Danglei de Castro Pereira - UnB¹
 Eder Paulo de Menez – SEDMS²

Data de recebimento do texto: 20/03/2019

Aceite: 25/04/2019

RESUMO: O texto tem como objetivo demonstrar traços picarescos no personagem Pedro da peça *O demônio familiar*, de José de Alencar. Procuraremos apresentar uma breve explanação sobre a origem do drama, suas formas de apresentação e, mais especificamente, a presença da picardia na composição do personagem em análise. Nosso intuito primário é, portanto, investigar pontos de contato entre o personagem alencardiano e a tradição picaresca. Tendo como base teórica alguns apontamentos de Gonzáles (1988), Candido (1970), entre outros críticos, argumentaremos em favor da hipótese de que é possível verificar elementos picarescos na composição dessa personagem de *O demônio familiar*.

PALAVRAS CHAVES: Picaresco; Teatro; José de Alencar.

ABSTRACT: The present work aims to demonstrate picaresque traits in the character Pedro of the play *O demônio familiar* Demon, by José de Alencar. We will try to present a brief explanation about the origin of the drama, its forms of presentation and, more specifically, the presence of picardy in the composition of the character under analysis. Our primary purpose is therefore to investigate points of contact between the character and the Picaresque tradition. Having as theoretical basis some notes of Gonzáles (1988), Candido (1970), among other critics, we will argue in favor of the hypothesis that it is possible to verify picaresque elements in the composition of this character of *O demônio familiar*.

KEYWORDS: Picardy; Theater; José Alencar

¹ Professor na Universidade de Brasília.

² Professor na Secretaria de Educação de Mato Grosso do Sul





Introdução

O texto estuda a peça *O demônio familiar*, de José de Alencar, com vistas a discutir a presença de traços picarescos na construção neopícaro/malandra do personagem Pedro: o demônio familiar na peça. Nossa hipótese de trabalho compreende a ideia de que o personagem Pedro apesar da distância estrutural dos traços do pícaro espanhol apresenta traços picarescos. Suas atitudes ambíguas, o desejo de ascensão social, o ardid e, ao mesmo tempo, a inocência e inteligência do personagem podem ser citados como argumentos em favor da neopícardia/malandragem de Pedro.

Tomaremos como base teórica alguns apontamentos de Gonzáles (1988), Candido (1970), entre outros críticos para discutir a presença de elementos picarescos na composição do personagem Pedro na peça *O demônio familiar*. O trabalho será organizado em três momentos, sendo que no primeiro discutiremos, sucintamente, a traços formativos do gênero dramático brasileiro, bem como algumas particularidades da obra dramática de José de Alencar, dando maior ênfase à peça *O demônio familiar*, *corpus* deste texto. No segundo, faremos uma breve explanação sobre o picaresco, procurando, sempre que possível, nos deter no conceito de neopícardia/malandragem do século XIX e suas reminiscências em nosso *corpus*. Essa exposição, mesmo que sucinta, visa situar o leitor, bem como oportunizar a análise dos traços picarescos presentes no personagem Pedro, objeto a ser desenvolvido no terceiro momento do trabalho.

Por fim, apresentaremos nossas considerações finais procurando retomar nossa hipótese inicial, qual seja a presença de traços picarescos no personagem em discussão.



Pequeno histórico: o drama brasileiro e José de Alencar

O gênero dramático surge como uma representação de um acontecimento de grande tensão emocional, realizado através de uma imitação da realidade por intermédio de personagens (atores). Uma encenação teatral não se realiza sem três elementos essenciais, o ator, o texto e o público. Segundo Magaldi (1998) o teatro tem origem, na tradição clássica, no culto a Dionísio, e, na Idade Média é ligado a rituais religiosos antigos. Foi no século VI a.C. que um grego chamado Tépis, durante uma festa exclamou que era Dionísio, imitando-o.

O primeiro significado de teatro nos dá a idéia de edifício, dotado basicamente de platéia e público. Sua origem etimológica vem dos gregos, que significa miradouro, lugar onde se vê, na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, teatron, correspondia a platéia, anteposta à orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo. (MAGALDI 1998, p. 07).

A França do século XVII herda dos gregos a tradição dramática, principalmente Corneille e Racine. No século XVIII, com os românticos surgiu o drama burguês, que segundo Prado (1993, p.169) é um “gênero teatral moderno, intermediário entre a grandeza remota da tragédia e a proximidade despreziosa da comédia”. No Brasil o início do teatro pode ser encontrado no período colonial. De acordo com Mendes (1982, p. 01), o teatro não era um fato incomum aos nativos brasileiros do século XVI, mas os colonizadores (jesuítas) fizeram desta manifestação artística um instrumento catequizador e moralista para os índios. O padre José de Anchieta encenava seus autos com os nativos e os primeiros colonos europeus. Essas as peças, faladas em tupi-guarani, português e espanhol, podem ser entendidas como as primeiras manifestações dramáticas no Brasil. Com o passar do tempo o teatro adaptou-se ao drama de costumes burgueses.





O drama de costumes sofreu grande influência do modelo europeu. Os atores, em sua maioria, pintavam os rostos para adotar a aparência de uma pessoa que vivia na Europa.

Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores. Apelava-se, então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto ao preconceito. Aliás, esse preconceito vinha da Roma antiga. A profissão foi regularizada pelo rei da França, Luís XIII, e sob Luís XIV a imagem do ator começou a ser um pouco melhorada. Com o Romantismo é que ele ascenderia socialmente, pelo menos na Europa. (MENDES, p. 03).

A partir da segunda metade do século XVII e início do século XIX começam a ser construídas as Casas de Ópera e de Comédia no Brasil, nomes que os teatros recebiam na época. Com a fundação do teatro nacional em 1838 o drama romântico recebe grande incentivo e o baiano Manuel Botelho de Oliveira em meados do século XIX dá início ao drama de costumes no Brasil. A encenação, pela companhia dramática de João Caetano, de peças como *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição* de Domingos Gonçalves de Magalhães e *O juiz de paz na roça*, uma comédia nacional de Luís Carlos Martins Pena ajudam a fortalecer o teatro nacional.

O interesse em valorizar as obras produzidas no país, bem como o envolvimento efetivo de grande parte dos autores da época são fatores importantes para o desenvolvimento do teatro nacional.

A questão do teatro nacional terá como um de seus capítulos principais e mais problemáticos a formação de um repertório considerado nacional. E à tarefa de construir esse repertório se dedicarão, como maior ou menor afinco, praticamente todos os escritores brasileiros. Dentre estes, raro é aquele que não tem, na sua bagagem, uma aventura teatral. (AGUIAR, p. 04).

As primeiras companhias brasileiras enfrentaram dificuldades para as encenações das peças. É a partir de 1860, com João Caetano nos palcos do Brasil, que começará a se





articular um teatro nacional com um repertório que envolve temas ligados à sociedade brasileira. Nas palavras de Aguiar (1984, p. 06) os espetáculos teatrais no século XIX eram muito variados, não só eram apresentadas peças teatrais, mas também canto, danças e números circenses. Essas apresentações feitas em casas adaptadas agradavam grande parte do público, pois os enredos abordavam temas relativos a fatos da época.

Os escritores brasileiros em busca de consolidar aspectos da identidade nacional brasileira minimizam o diálogo face às influências européias e escrevem obras voltadas para a jovem sociedade brasileira. Nesta postura fica latente a influência da comédia de costumes de origem francesa em nossa tradição romanesca que, na visada brasileira, aborda, por um lado, os laços familiares, o casamento, o caráter moral de fundo religioso e, por outro, a presença de elementos decadentes já presentes na sociedade burguesa em formação. Por conta deste traço questionador, o drama de costumes no Brasil enfoca o adultério, a cobiça e a intimidade dos relacionamentos humanos já presentes na jovem burguesia em formação às voltas do Paço da Monarquia de D. Pedro II.

Para Mendes (1982, p. 08-12), “a idéia da família como baluarte da sociedade, tão cara aos românticos, contra os perigos internos e externos se tornou o fundamento espiritual do drama burguês”. Esta postura combativa encontra na comédia de costumes um campo fértil, que desencadeou um conjunto de peças que criticavam a sociedade burguesa. Os escritores perceberam que o público “divertia-se mais com o espetáculo de seus vícios e qualidades focalizados através desse gênero de peças, do que com a seriedade do drama”.

É nesse contexto de iniciação e fortalecimento do drama no Brasil que surge a obra dramática de José de Alencar em diálogo inaugural com a peça *Antonio José ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães publicado em 1838. Alencar em um aspecto amplo através de suas obras focalizou a realidade brasileira, o fortalecimento e o



posterior declínio da sociedade burguesa, sobretudo, na Rio de Janeiro do século XIX. Na abordagem dos costumes via apresentação de cenas domésticas retiradas do cotidiano da burguesia fixada na corte de D. Pedro II; Alencar focaliza questões urbanas, procurando, nesse processo, traçar um painel da sociedade brasileira no século XIX, pois “sua obra, não considerada em nível apenas estético, apresenta aspectos de um levantamento e exploração das características da sociedade brasileira de sua época. (MENDES, 1982, p. 40).

Em sua obra dramática Alencar mostra as questões sociais e morais que afligiam a sociedade carioca no final do século XIX. *O demônio familiar* aborda a vida burguesa ao explorar as marcas da colonização e contestar o progresso e o desenvolvimento da sociedade às marcas de uma sociedade ainda colonial e escravocrata em processo lento de transformação em direção às convenções burguesas. Nesta peça Alencar usa Pedro como símbolo para a complexa convivência entre brancos e negros na sociedade carioca, fato que justifica a presença de um ar questionador em relação a situação política em vigor no Brasil em fins de Monarquia. Ao expor Pedro à condição de escravo e puni-lo com a liberdade a peça aponta, de forma irônica, para a polêmica em torno do tema abolicionista no contexto brasileiro na segunda metade do século XIX.

Em nosso ponto de vista, o mecanismo utilizado por Alencar na composição do personagem Pedro denuncia a presença de algumas características da tradição satírica presentes romances picarescos o que provoca a leitura do personagem com expressão de uma tradição satírica alinhada a outros personagens, sobretudo, Leonardo Pataca Filho (*Memórias de um sargento de milícias*) e Brás Cubas (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) para ficarmos em dois exemplos do mesmo século.



A sátira na peça em discussão é usada para denunciar a imperfeição de uma sociedade e, paradoxalmente, expor suas mazelas e mostrar que todos usam de artifícios para atingir seus objetivos. No caso de Alencar é o choque entre a realidade e a precariedade das convenções burguesas que quebra as barreiras do indivíduo, que uma vez desmascarado apresenta-se como ambíguo e contraditório.

Antes de discutirmos a presença de traços picarescos na peça, acreditamos ser pertinente abordar algumas particularidades do romance picaresco do século XVI, fato abordado no próxima sessão deste texto.

O picaresco: origens e desdobramentos na Europa e na América latina

Para González (1988) durante a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII a Espanha ocupada com a conquista e colonização da América vê surgir uma nova forma de narrativa: o romance picaresco. Como o modelo social era baseado na nobreza, muitos indivíduos, para serem reconhecidos, usavam do artifício da marginalidade para conseguir seus objetivos perante os nobres. Os personagens pícaros são protagonistas desta nova narrativa, na maioria dos casos, são figuras marginais que contam suas trajetórias na luta pela sobrevivência.

Segundo González (1988, p. 05), os romances picarescos ganham relevância mais pela temática, do que pela qualidade literária propriamente dita. Textos como: *O Lazarilho de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* e *O Buscão* podem ser citados como exemplos de romances picarescos. O primeiro deles é compreendido por muitos críticos como um dos germes da picaresca, o segundo como o protótipo dessa modalidade narrativa e o terceiro como uma espécie de distorção paródica das suas possibilidades.



A história contada no *Lazarillo Tormes* nada tem a ver com as fantasias dominantes nas narrativas da época. O personagem nasce à beira do rio Tormes, filho de um moleiro ladrão. Viúva, sua mãe se junta a um homem que rouba para sustentá-los. Ambos são punidos e ela acabará por entregar seu filho a um cego para que lhe sirva de guia. Em sua vida, Lázaro passa fome, faz trapaças, tenta viver às custas de outras pessoas. Com o que consegue poupar ao longo de quatro anos Lázaro compra uma roupa velha e uma espada e, assim, como ele mesmo diz, “se vê em traje de homem de bem”. Lázaro conhece um arcipreste cujos vinhos apregoa por casá-lo com uma criada sua. No entanto, fica claro que o casamento não é senão a maneira de encobrir as relações clandestinas do arcipreste com a criada.

A obra é inovadora por diferenciar-se das narrativas da época, que se ocupavam preferencialmente de aventuras de cavaleiros andantes e pastores. Na obra teríamos duas vertentes: de um lado as histórias engraçadas, de outro uma denúncia aos meios que fazem possível a ascensão social na sociedade da época. As artimanhas e esperteza são os caminhos de ascensão social válidos para Lázaro.

Para Maravall (apud González, 1994, p. 69), o pícaro é personagem individualista, pois procura ascender socialmente com suas próprias forças. Esta busca por ascensão é norteadada por comportamentos ilícitos uma vez que a sociedade da época (nobreza) não permite que o marginal ascenda socialmente. O abismo que existe entre ricos e pobres na Espanha dos séculos XVI e XVII propicia, portanto, ao personagem pícaro uma motivação individual: estabelecer-se socialmente a qualquer preço.

Uma destas maneiras de ascensão é a aparência, ou seja, a utilização de uma espécie de máscara social. Ela está vinculada a filiação ou dependência do



personagem pícaro a um indivíduo de posses e, por isso, o distanciamento do trabalho é uma constante nesses personagens. Suas aventuras acontecem em centros urbanos, mas o personagem é marginal: um homem do povo. Personagem marginal, por vezes, o pícaro permanece no anonimato. Suas ações, portanto, são resultados da manipulação de segredos, acordos escusos, ou mesmo, de pactos com personalidades e figurões de uma camada social mais elevada como a alta burguesia ou a nobreza.

O personagem pícaro usa as informações que recolhe na periferia da sociedade como mecanismo de defesa. Para Emilio Carilla (apud González, 1994, p. 222), as principais características do personagem picaresco podem ser definidas como: i) dependência de uma série de amos, mas não vive de um trabalho regular, carente de paixões ou virtudes; ii) sua vida é impulsionada pela fome, que é enfrentada com a trapaça; iii) a trapaça lhe serve para enfrentar um universo de malícia e luta sem trégua; iv) o pícaro não chega ao crime e apenas circunstancialmente esbarra na delinquência organizada, o que lhe dá certo ar de pureza e ingenuidade; v) seu universo não inclui o amor e a mulher, quando aparece, está ligada à trapaça e às paixões; e vi) a sátira social e o humor depositado como vingança em relação a inimigos e opositores.

O pícaro é, geralmente, um personagem engraçado e que faz do riso uma arma de combate aos problemas sociais que enfrenta. Pode-se dizer que o pícaro é uma personagem inserida em uma sociedade problemática, mas que está alheio a todos os problemas sociais que o envolvem uma vez que se preocupa apenas consigo mesmo.

aparenta não ter princípios morais e aparenta cortejar os poderosos, mas acaba por desnudá-los como que involuntariamente, desmascarando suas fraquezas. O pícaro faz-se de bobo, veste a roupa do riso: para





melhor encenar a dança do acaso, a desvalia daquilo que pretende ser valor social supremo. (KOTHE, 1987:49).

Podemos concluir, remetendo nosso leitor a obra de Gonzáles (1988), que o choque áspero com a realidade leva o pícaro à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das "picardias". Na origem o pícaro é ingênuo, mas a brutalidade da vida o torna esperto e sem escrúpulos, suas ações são vistas como uma defesa, uma maneira de sobreviver; o pícaro é uma vítima da marginalidade social a qual está exposto.

O romance picaresco não se limitou apenas à Espanha, pois outras manifestações ocorreram durante os séculos XVII e XVIII na Península Ibérica. Na Europa em países como Alemanha, Inglaterra, França, entre outros é possível rastrear traços da picaresca espanhola. Entretanto, o romance picaresco europeu aborda a sociedade burguesa, uma vez que a burguesia já aparece como a classe social de destaque. O pícaro europeu normalmente é descrito como um marginal, um agregado, um escravo, um camponês, antes outros tipos sociais, mas no convívio social encontra maneiras de se integrar à sociedade.

Para González os escritores latino-americanos foram influenciados pela picardia européia, caracterizando o que se convencionou chamar por neopicardia. No México, o romance surgiu no século XIX, com um toque de imitação ao romance espanhol Guzmán (1554). No Brasil, traços picarescos podem ser vistos na figura do malandro e, segundo Candido (1970), estão presentes na obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida ou em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por exemplo. Estas personagens, por um lado, pelas distorções de caráter e, por outro, pela atitude anti-heróica podem ser entendidas como neopicarescas. Segundo González (1994) onde Antonio Candido diz "malandro" pode se ler "neopícaro", pois estamos diante do anti-herói,





marginalizado e trapaceiro. A astúcia e a marginalidade de Leonardo Pataca Filho o levam a trapaça, assim como a inteligência e a preguiça ocupam lugar de destaque em *Macunaíma*.

Nos dois casos, é a inteligência que possibilita a progressão social e, por isso, podemos perceber a presença de traços picarescos nesses personagens. Ao longo do século XX outros personagens se alinham à figura do malandro brasileiro já presentes em Pataca Filho e Brás Cubas. Teixerinha, Serafim Ponte Grande e João Miramar, entre outros, podem ser citados como exemplos da malandragem na literatura brasileira.

Uma vez discutidas as principais características do romance picaresco e, mais especificamente, a caracterização do personagem pícaro. Passamos a abordar a presença de traços de picardia no personagem Pedro na peça *O demônio familiar*, de José de Alencar. Nosso intuito é comentar os elementos picarescos na caracterização desse personagem e, por correlação, aproximar o personagem ao rol dos malandros em nossa literatura.

É importante ressaltar, entretanto, que não visamos compreender a peça como neopicaresca, antes apontar para as particularidades inerentes a caracterização do personagem em discussão.

Traços Picarescos na composição neopicaresca/malandragem do personagem Pedro

A peça *O demônio familiar* é a segunda comédia de José de Alencar. O autor estreou a peça no Rio de Janeiro em 1857 com surpreendente êxito de público. Organizada em quatro atos registra um episódio doméstico de fundo burguês, podendo ser caracterizada como uma comédia de costumes. A intriga da





peça nasce das ações alcoviteiras do escravo familiar Pedro, que faz intrigas domésticas para alcançar seu objetivo individual: ser cocheiro. Pedro utiliza a improvisação, a astúcia e a inteligência para tentar aumentar o patrimônio de Eduardo, seu senhor e, com isso, atingir seu objetivo. Atrapalha o namoro de Eduardo e Henriqueta, promovendo uma série de mexericos amorosos no enredo como, por exemplo, tentar casar seu dono com uma viúva rica para que ele ascenda socialmente e Pedro, como seu criado, possa ser cocheiro.

Suas ações interferem de forma decisiva na organização dos pares românticos da peça, mas em nenhum momento a maldade é a geradora de suas ações. O escravo é espontâneo e cheio das boas intenções, mesmo sendo o grande articulador na montagem e desmontagem dos pares românticos na peça. As artimanhas de Pedro contam ainda com um aliado: a falência financeira do pai de Henriqueta, o senhor Vasconcelos. Pedro controla, portanto, a formação dos pares amorosos na peça. O final feliz do drama é garantido pelas boas intenções de todos os personagens, principalmente, pela firmeza moral de Eduardo que consegue solucionar os inúmeros problemas causados pelo escravo.

Deslocando nosso olhar para os traços de picardia no personagem é possível verificar que Pedro está sempre atento as situações que o rodeiam para, com sua astúcia, tentar levar proveito da situação. Fica claro, entretanto, que suas ações não são de conhecimento do médico Eduardo, seu dono, que atento a seus movimentos cobra seus serviços e, por vezes, utiliza um tratamento ríspido para com o escravo.

Pedro – Está aí o tífuri, sim, senhor, carro novo, cavaliño bom.

Eduardo – Agora, veja se larga outra vez. Quero tudo isto arrumado, no seu lugar, não toque no meus livros, escova esta roupa. Respeite os meus charutos. (ALENCAR, 1995, p. 08).





Eduardo cobra de Pedro ações condizentes a sua condição de escravo, o acusa de vadiar e não ficar em casa. Pedro é curioso, inteligente e sabe com sua esperteza persuadir os demais personagens. Com sua habilidade envolve e as leva a aceitar aquilo que em sua concepção é o melhor. Essa postura egocêntrica, bem como o ardid e a inteligência são os primeiros traços picarescos que podem ser verificados em Pedro.

Pedro a Carlotinha – Pois Senhor Alfredo conhece nhandã, passa aqui todo o dia. Chapéu branco de castor, deste de aba revirada, chapéu fino, custa caro! Sobrecasaca assim meio recortada, que tem um nome francês, calça justinha na perna, bota do Dias, bengalinha desse bicho, que se chama unicorne. Se nhandã chegar na janela depois do almoço há de ver ele passar, só gingando: Tchá, tchá, tchá! Moço bonito mesmo! (ALENCAR, 1995, p. 09).

Em outra oportunidade, o escravo doméstico usa de malícia ao apontar para as roupas e os comportamentos do jovem Azevedo. É uma forma de persuadir Carlotinha a dar atenção ao jovem. Pedro procura levar vantagem ao entregar o bilhete do senhor Alfredo à dona Carlotinha e, com isso, ganhar dinheiro. É um jogo de astúcia, onde as personagens viram “fantoques” para que Pedro consiga atingir seus objetivos.

Pedro – Mas agora como há de ser !...Ele me deu dez mil réis.

Carlotinha – Para quê?

Pedro – Para entregar bilhete a nhandã. (tira o bilhete). Bilhetinho cheiroso, papel todo bordado!”.

Carlotinha – Ah! Pedro, sabes em que te meteste?

“Pedro – Mas que tem que nhandã receba! É um moço mesmo na ordem!

Carlotinha – Não!... não devo! (*chega-se à estante e escolhe um livro*).

Pedro – Nhandã não há de ser freira!... (*mete a carta no bolso sem que ela o perceba*). Entregue está ela!

Carlotinha – Que dizes?

Pedro – Nada, nhandã! Que V. Mce. É uma moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabido!





Carlotinha – É melhor que arrumes o quarto de seu senhor, vadio!
 (*Carlotinha senta-se e lê*). (ALENCAR, 1995, p. 10)

Com suas armações Pedro planejava casar Carlotinha com Sr. Alfredo, pois este era uma pessoa rica e, com isso, seu sonho de ser cocheiro se realizaria. É relevante observar que Pedro, assim como grande parte dos personagens picarescos, deseja adquirir uma aparência apresentável para “ser visto com outros olhos pela sociedade”.

Pedro – Nada, nhanhã! Que V.Mce. é moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabido!

Carlotinha – É melhor que arrumes o quarto de teu senhor, vadio!

Pedro – Isto é um instante! Mas nhanhã precisa casar! Com um moço rico como Sr. Alfredo, nhanhã há de ter casa grande, quatro carros na cocheira, duas parelhas e Pedro cocheiro de nhanhã.

Carlotinha – Mas tu não és meu, és de mano Eduardo.

Pedro – Não faz mal, nhanhã fica rica, compra Pedro, manda fazer para ele sobrecasaca preta à inglesa: bota de canhão, chapéu de castor, tope de sinhá, tope azul no ombro. E Pedro só, trás, zaz, zaz! E moleque da rua dizendo: “Eh! Cocheiro de sinhá D. Carlotinha. (ALENCAR, 1995, p. 11).

A astúcia, a esperteza e a distorção da noção de certo e errado são, portanto, novos traços picarescos que podem ser colhidos na caracterização de Pedro. Como um pícaro o personagem não se vê prejudicando os sentimentos alheios, uma vez que tem em sua ótica a busca pelo objetivo primário de ser cocheiro. Movido por boas intenções, uma vez que Pedro procura preservar os padrões, o personagem não vê maldade nas ações que comete, fato que amplia o traço humorístico presente na peça. Em outros termos, as intrigas, armações e trapaças feitas por Pedro visavam o bem de si mesmo e não prejudicar seu dono. Esta é uma distinção notável entre Pedro e a maioria dos personagens pícaros, que, via de regra, não se importam com os sentimentos dos outros. Suas ações apresentam, por um lado a malícia do



picaresco e, por outro, a ingenuidade sentimental do personagem romântico; aspecto que nos permite pensar em presença de traços de picardia no personagem e não sua classificação unilateral como pícaro.

Pedro – Um verso!...Oh! Pedro vai levar à viúva!

Jorge – Que viúva?

Pedro – Esta que mora aqui adiante!

Jorge – Para quê?

Pedro – Nhonhô não sabe? Ela tem paixão forte por Sr. moço Eduardo, quando vê ele passa, coração faz tucu, tucu, tucu! Quer casar com o doutor.

Jorge – e ele gosta daquela mulher tão feia? Antes fosse com D. Henriqueta.

Pedro – Menino não entende disto! Sinhá Henriqueta é moça bonita mas é pobre! A viúva é rica, duzentos contos! Sr. moço casa com ela e fica capitalista, com dinheiro grosso! Compra carro e faz Pedro cocheiro!... (ALENCAR, 1995, p. 14).

A inteligência e a malícia são outras duas características picarescas em Pedro. O personagem é astuto ao “amarrar” diegeticamente os assuntos e acontecimentos e fazer com que estes sirvam a seus interesses particulares. Suas ações são encadeadas de forma que as demais personagens são envolvidas por seus atos e palavras. A astúcia do personagem é mais um argumento favorável à presença da picardia no personagem.

Além dessas características, Pedro é movimentado, sobretudo, por interesses individuais, posto que só realiza alguma tarefa em troca de algo que lhe renda algum proveito individual, o que confirma o alinhamento ao egoísmo próprio do personagem pícaro. É um personagem que faz das suas observações e compromissos do dia-a-dia um estratagema para a ascensão social. É capaz de captar as situações corriqueiras do cotidiano e, munido da astúcia do pícaro, reverter essas informações em seu benefício. Prova disso é que ao ser descoberto



por Eduardo, Pedro, para se redimir, decide fazer intrigas entre Vasconcelos e Azevedo, evitando o casamento deste com Henriqueta.

Neste trecho podemos verificar a argúcia do escravo doméstico e o poder de manipulação em relação aos demais personagens:

Pedro – Sinhá Henriqueta! Noiva de senhor!...

Azevedo – Tu já sabes?

Pedro – O velho foi logo dizer a todo mundo. V.Mce. não sabe por quê?

Azevedo – Não, por quê?

Pedro – Porque... Esse velho deve àquela gente toda da Rua do Ouvidor, filha dele gasta muito, credor não quer mais ouvir história e vai embrulhar o homem em papel selado. Então, para acomodar lojista, foi logo contar que estava para casar a filha com sujeito rico, que há de cair com os cobres!

Azevedo – Mas é infame... Um tal procedimento!... Especular com a minha boa fé!. (ALENCAR, 1995, p. 60).

O personagem usa de astúcia para colocar Azevedo contra o Senhor Vasconcelos. Também coloca em dúvida a beleza de Henriqueta e elogia Carlotinha; além de indicar o propenso interesse financeiro no casamento “cair com os cobres”. Essas ações visam afastar o jovem Azevedo de Henriqueta e, com isso, restituir o par romântico Eduardo-Henriqueta, mas pressupondo a formação de novos pares amorosos: Carlotinha – Azevedo; Vasconcelos – D. Maria.

Pedro – Novidade grande! Sr. moço Eduardo vai casar com nhanhã Henriqueta!”.

Jorge – Ah!... E o noivo dela?

Pedro – Sr. Azevedo? Casa com nhanhã Carlotinha.

Jorge - Mana?... E Sr. Alfredo?

Pedro – Fica logrado. Para rematar a festa, velho Vasconcelos casa com sinhá velha.

Jorge – Então tudo se casa?





Pedro – Tudo, tudo. Nhonhô também carece ver uma meninazinha bonita, mas ainda não sabe namorar. (ALENCAR, 1995, p. 80).

No meio de todos os encontros e desencontros Pedro é caracterizado, ironicamente, como o “demônio familiar” ao evocar a tradição oral e, ao mesmo tempo, buscar uma fonte para as artimanhas do personagem, pois “os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas da casa”. No caso da peça de Alencar as ações do “demônio familiar”, espécie de entidade “benfazeja” suas não trazem “sossego”, antes intrigas e desconcertos: “intriga está fervendo só! Hoje sim ! Acaba-se tudo!”. (p. 91).

As intrigas de Pedro são esclarecidas e Eduardo que concede a Pedro a carta de alforria como castigo e não como prêmio por suas ações.

Eduardo [...] (a Pedro) – Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (ALENCAR, 1995, p. 94).

Essa ação mostra que a vida nem sempre é de “espertezas” e de “intrigas”. Pedro é condenado a responder por seus atos e, com isso, aprender a conviver em sociedade, pois para sobreviver precisará de um trabalho honesto e de respeitar e compreender não só os sentimentos das outras pessoas, como também as convenções sociais.

Essa adequação procura enquadrar o personagem, fato que pode ser associado ao princípio moral próprio dos textos românticos, aqui, neopicarescos, sobretudo pela tentativa de acomodação do marginal inerente à tradição neopicaresca à sociedade burguesa em formação.





Considerações Finais

Levando em consideração os comentários feitos no desenvolvimento do trabalho, verificamos que existem traços picarescos na composição do personagem Pedro. Esta discussão aponta que o personagem alencardiano retoma traços da tradição picaresca como, por exemplo, a esperteza, a astúcia e inteligência e, sobretudo, a mobilidade entre o certo e o errado em um padrão moral filtrado pelos interesses individuais, nesse caso, o desejo de ser cocheiro. O egoísmo de Pedro seria, então, o que o alinha as atitudes próprias ao personagem neopícaresco, ou, para usarmos o termo de Candido (1970), malandro.

Concordando com Gonzáles (1994) acreditamos que Pedro pode ser alinhado à tradição da malandragem na literatura brasileira. Este trabalho, como dito, se preocupa especificamente em discutir algumas constantes picarescas na caracterização do personagem em discussão.

Antes de concluirmos o texto, outro aspecto de sua composição nos parece importante ressaltar, nesse caso, dada a brevidade do estico, a título de provocação. Na peça encontraríamos, ainda, uma crítica velada ao sistema monárquico. Esta crítica paira na alusão ao nome do personagem Pedro como homólogo ao do Imperador do Brasil à época. Nesta leitura metafórica, o jogo de intrigas e as constantes artimanhas do personagem, moduladas pelo egocentrismo e pela manipulação unilateral do pícaro, encontram, aos olhos do escravo doméstico Pedro, uma característica inerente à personalidade do Imperador D. Pedro II que, muitas vezes, foi acusado pela imprensa de egocêntrico e manipulador.

Basta lembrar que, inclusive, o Imperador, presente na estréia da peça, ofendido pela homologia, teria se retirado no meio do segundo ato. Alencar, monarquista convicto, nesta linha de leitura, deixa implícita uma crítica à



monarquia por meio da metáfora do escravo que brinca com a sociedade a sua volta, o que leva a presença do humor e da sátira social como última característica picaresca presente na peça *O demônio familiar*, de José de Alencar.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias) in: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67 – 89.

KOTHE, F. R. *O Herói*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1978. Série Princípios.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro – Leitura e Crítica*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

GONZÁLEZ, Mario M. *A Saga do Anti-herói*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, Mario M. *O Romance Picaresco*. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

MENDES, Miriam Garcia. *Ensaio 84: A personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1998. Série Fundamentos.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Editora Global, 2001.

PRADO, D. A. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1993.

SÉRGIO, Ricardo. *Gênero Teatral ou Dramático II (As grandes Dionisíacas – o espaço cênico – literatura e teatro)*. <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/73350> . Acesso em: 29/07/2019.