



**Lucas Cabral de Castro**

**Comédia, política e costumes:  
o vocabulário cômico de Martins Pena (1836-1845)**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em História Social da Cultura,  
Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Sérgio Hamilton da Silva Barra

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2016



**Lucas Cabral de Castro**

**Comédia, política e costumes:  
o vocabulário cômico de Martins Pena (1836-1845)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-  
Graduação em História Social da Cultura,  
Departamento de História da PUC-Rio.

**Prof. Sérgio Hamilton da Silva Barra**  
Orientador  
Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Henrique Estrada Rodrigues**  
Departamento de História - PUC-Rio

**Prof. Daniel Pinha Silva**  
Departamento de História - UERJ

**Profª Mônica Herz**  
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Lucas Cabral de Castro**

Graduou-se em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2012. Desenvolve pesquisas na área de História do Brasil Império.

#### Ficha Catalográfica

Castro, Lucas Cabral de

Comédia, política e costumes: o vocabulário cômico de Martins Pena (1836-1845) / Lucas Cabral de Castro; orientador: Sérgio Hamilton da Silva Barra. – 2015.

134 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2015.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Martins Pena. 4. Império do Brasil. 5. Teatro brasileiro. 6. Comédia. I. Barra, Sérgio Hamilton da Silva. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

## Agradecimentos

A minha família, pelo suporte necessário para execução desse trabalho.

Aos professores Sérgio Hamilton da Silva Barra e Ilmar Rohloff de Mattos, pelo cuidado e orientação na leitura das diversas versões que as partes desse trabalho tiveram.

A Sheila Leal, pelo grande grupo de pesquisa formado por duas pessoas e pela constante sugestão de documentação e leituras.

A Clarissa Mattos, Maria Noujaim, Janaina Santos e Priscila Alba, pelas discussões sobre pouco ortodoxas sobre a *Poética* de Aristóteles.

A Luana Correia e Beatriz Arantes, pelo constante carinho a um amigo um tanto quanto relapso.

A Thalita Lima, por suportar as constantes crises de desespero no período final desse trabalho.

Aos meus amigos João Gabriel da Silva Ascenso, Edmar Victor Júnior e Cauê Rolim, por serem uma segunda família, a quem sempre pude recorrer, e por me ensinarem tantas coisas.

A Raísa Fernandes Ferreira, por me convencer, confiando mais em mim do que eu mesmo, a tentar o mestrado.

A Marta Mega, Daniel Taveira e todo o grupo de pesquisa em História e Filosofia, pelas incontáveis discussões que valiam mais em si do que os objetivos que almejavam.

Ao Departamento de História da PUC-Rio.

A CAPES e a PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

## Resumo

Castro, Lucas Cabral; Barra, Sérgio Hamilton da Silva. **Comédia, política e costumes: o vocabulário cômico de Martins Pena (1836-1845)**. Rio de Janeiro, 2016. 134p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho analisa o vocabulário utilizado pelo comediógrafo fluminense Luís Carlos Martins Pena. Parte de uma preocupação quanto aos significados em torno dos gêneros usados pelo autor, buscando-se destacar as finalidades da comédia. O comediógrafo usou e reutilizou vocabulários e chistes recorrentes no seu meio para atingir seus propósitos reformadores. Em suas obras, há um uso proposital de palavras do vocabulário político, deslocadas do seu sentido original, servindo de motivo de riso. O ridículo que Martins Pena expõe, visa não somente ao riso, mas a retificação dos costumes.

## Palavras-Chave

Martins Pena; Império do Brasil; Teatro brasileiro; Comédia

## Abstract

Castro, Lucas Cabral; Barra, Sérgio Hamilton da Silva (advisor). **Comedy, politics and costumes: the comic vocabulary of Martins Pena (1836-1845)**. Rio de Janeiro, 2016. 134p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present work analyzes the vocabulary used by Rio de Janeiro based comedy writer Luís Carlos Martins Pena. It begins with an inquiry of the meanings behind the genres used by the author, looking for the goals of comedy. The comedialogy used and reused vocabularies and wits that were frequent in his context to achieve his own reformer ends. In his work, there is a deliberate use of words from the political vocabulary, out of his original meaning, serving as a reason for laugh. The ridicule that Martins Pena shows, achieves not only the laughters, but the amendments of costumes.

## Keywords

Martins Pena; empire of Brazil; Brazilian theater

## Sumário

1. Introdução	8
2. A Fuga ou os gêneros usados por Martins Pena	17
2.1 Dramas, Melodramas, Comédias, Farsas, Imitações, Provérbios, Comédias Burlescas, Tragi-comédias...	18
2.2 <i>D. Leonor Teles</i> e o significado de Drama	27
2.3 Entre a Farsa e a Comédia	46
3. As armas ou o riso como crítica	54
3.1. “Ou s’arrête la loi, la satire commence” ou a infernal viagem de Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre	56
3.2. Sobre a representação do negro em Martins Pena ou Por que bater em escravo é tão engraçado?	76
4. As peças ou (re)leitura de Martins Pena	92
4.1. O Juiz, a Paz e a Liberdade	94
4.2. O <i>Caixeiro da Taverna</i> e a ambição dos não iguais como vício	106
4.3. <i>Quem casa, quer casa</i> e ordenada	115
5. Conclusão	124
6. Referências bibliográficas	129

# 1 Introdução

Assim, a necessidade de tornar objeto de reflexão crítica a relação entre a teoria do drama e a produção dramática e, além disso, a relação entre a teoria do drama e a produção do drama e a produção dramática, por uma lado, e a realidade social, por outro, resulta da necessidade de ver a teoria do drama burguês no século XVIII não como um mero tema da história da poética, senão como um problema da história literária e, ao mesmo tempo, um problema da sociologia literária, ou seja, a necessidade de recorrer, partindo da teoria, à obra e às condições sociais do surgimento de ambas e às suas implicações.

Peter Szondi, *Teoria do drama burguês*, p. 29

Tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos diferentes de sua transmissão: a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras. É neste sentido que se podem entender as obras como produções coletivas e como o resultado de “negociações” com o mundo social. Estas “negociações” não são somente a apropriação de linguagens, de práticas ou de rituais. Elas remetem, em primeiro lugar, às transações, sempre instáveis e renovadas, entre a obra e a pluralidade de seus estados.

Roger Chartier, *Do palco a página*, p.10-11

Luís Carlos Martins Pena, comediógrafo de significativa importância na história das letras brasileiras do século XIX, é o personagem principal dessa dissertação. Tenho-o como tema de pesquisa desde a graduação e creio ser importante, para destacar os objetivos do estudo que será desenvolvido, traçar o meu percurso com o autor.

Encontrei-o durante a leitura de *O Império do Brasil*, de Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves e Humberto Fernandes Machado,<sup>1</sup> quando tomei conhecimento, pela primeira vez, do autor de *O Juiz de Paz na Roça*. Foi a primeira peça que li de Martins Pena e fiquei encantado com a obra; mantinha na época um desejo de pesquisar *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. As desventuras na vida de Leonardo fizeram-me rir bastante e despertava minha curiosidade a capacidade de um livro, escrito a dois séculos atrás, fazer-me rir. O que mais chamou minha atenção era a sociedade representada no romance, composta por pessoas comuns fazendo coisas comuns. As dificuldades em manter uma profissão que pagasse as contas; as vicissitudes e práticas dentro de um casamento; a conversa entre vizinhos sobre a vida dos outros; enfim, todo um

---

<sup>1</sup> NEVES, L. M. B. P., MACHADO, H. F. *O Império do Brasil*, 1999

mundo ordinário e cotidiano, por isso mesmo passível de ser aproximado da nossa vida contemporânea.

Encontrei esse mesmo mundo em Martins Pena. Mas o toque de humor no comediógrafo, mais ácido, foi fundamental para escolhê-lo. Atraiu minha curiosidade um grupo de peças onde Martins Pena, de forma recorrente, criou diálogos onde havia uma incompreensão e deslumbramento com a vida na Corte, espaço caracterizado pelas muitas novidades que apresentava. As peças que constituem esse grupo são *O juiz de paz da roça*, *Família e festa na roça* e *Um sertanejo na Corte*, escritas entre 1838-1840.

Foquei, dado os limites de uma monografia, em *Família e festa na roça*. Escolhi-a pelo motor da ação, que é a impossibilidade do casal protagonista afirmar seu amor, ser resolvido no primeiro quadro da peça; o segundo ocorre durante os festejos do Divino Espírito Santo, momento em que a família participa de um agitado leilão, não acrescentando em nada ao desenvolvimento do enredo. Essa divisão dá oportunidade para que Martins Pena apresente dois personagens, identificados com a Corte, que zombam das ações dos roceiros durante o leilão. Pesou também na escolha a existência de uma resenha publicada no *Jornal do Comércio*, analisando a estreia da peça em 1838, que contesta a necessidade de um segundo quadro e a verossimilhança da figura do Fazendeiro criada por Martins Pena.

Com isso, concluí que a Roça é a representação de um local mais imaginário do que real, referência cômica àqueles que se inserem de forma inadequada nos processos de modernização por que passava o Império e a Corte. Era importante, para mim, questionar o realismo de Martins Pena, dado o vigor que a afirmação dessa qualidade possui na historiografia sobre o autor. Sílvio Romero, que classificou o comediógrafo como “fotógrafo do seu tempo”, é quem funda essa tradição, dizendo que

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento.

Se se perdessem tôdas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos dêste século XIX, que está a findar, e nos ficassem sòmente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de tôda essa época.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> ROMERO, S. *História da Literatura Brasileira*, p.1364

A afirmação, apesar de destacar a capacidade de observação de Martins Pena, deve ser lida como uma hipérbole, um recurso argumentativo para destacar a importância do comediógrafo para o crítico. Isso fica claro quando Romero, em outro momento do texto, retifica que essa capacidade “fotográfica” do comediógrafo não vai além da superfície, não havendo uma reflexão profunda sobre a cultura e sociedade brasileiras. Martins Pena faz rir por representar de uma forma realista e não proposital certos vícios superficiais de seu tempo. Superficiais, entenda-se, vícios que não são considerados primordiais da organização social brasileira.

O crítico, ao reduzir os resultados do procedimento artístico à composição de uma representação realista, considera que o humor gerado pela obra do comediógrafo é devido a sociedade do período possuir elementos dignos de riso. Dito de outra forma: Martins Pena foi capaz de observá-los e utilizou-se da literatura para reproduzi-los em um quadro que manteve sua característica risível. O cômico em Martins Pena é fruto do representado e não um efeito da forma de representar. Esse pressuposto é que permite Sílvio Romero afirmar que o mundo construído pelo comediógrafo é marcado por “uma mediocridade completa. Não há uma figura saliente, notável, poderosa em bem ou mal”<sup>3</sup>. A mediocridade não foi criada, mas reside mesmo naquela sociedade que ele artisticamente reproduz de forma realista.

Essa chave de leitura mantém-se em Paula Beiguelman, que em um pequeno ensaio de 1966, o reproduz ligeiramente modificado pelo seu referencial teórico. Diz a autora, explicitando suas escolhas metodológicas:

Delimitando nosso campo de interesse ao conjunto das comédias [...] procuraremos destacar no plano das peças as conexões significativas através das quais, independentemente do grau de consciência do próprio comediógrafo, foram expressas artisticamente as tensões características da sociedade escravocrata brasileira, na primeira metade do século 19.<sup>4</sup>

É interessante destacar que Beiguelman se coloca contrária a afirmação de “fotógrafo do tempo”, mas compartilha do mesmo ponto de partida de Sílvio Romero, quando considera que há informações essenciais sobre a sociedade da época que não são deturpadas pela forma de representá-la.

---

<sup>3</sup> Ibid, p.1363

<sup>4</sup> BEIGUELMAN, P. *Viagem sentimental a D. Guidinha do Poço*, p. 68.

Essa concepção de representação inconsciente de aspectos reais da sociedade pauta mesmo as peças que a autora seleciona para análise. A autora desconsidera três comédias por julgá-las desprovidas de conteúdos históricos, sendo antes pautadas por “motivos humorísticos tradicionais”, e os dramas, por não falarem “*da sociedade mas para a sociedade (grifos no original)*”.<sup>5</sup> Uma peça “*para a sociedade*” significa, de acordo com a autora, uma composição que atenda aos critérios do “gosto contemporâneo, público, grau de sucesso do escritor no emprêgo dos estilos correntes, etc”.<sup>6</sup> Pode-se perguntar: os critérios que regem as “peças *para a sociedade*” não são também válidos para as peças que falam “*da sociedade*”? Levada, talvez, pelo seu referencial teórico-metodológico, a autora desconsidera de antemão que as escolhas estéticas e de gosto do público influenciaram a composição de todas as obras, optando por privilegiar a análise dos personagens e suas relações, supondo que revelariam traços fundamentais daquela realidade social sabidas, de antemão, por outros meios.

Destituído de agência, só resta a Martins Pena o papel de documento de seu tempo, registrado mais por um descuido do que por ato de vontade do comediógrafo. Como concluí na monografia, pelo menos em *A Família e Festa na Roça*, a resenha, ao apontar as incoerências entre as figuras do grande fazendeiro e a representação do comediógrafo, abre espaço para questionar essa qualidade do autor e devolver sua capacidade de ação. Permite que suas obras sejam consideradas mais peças de ficção do que como documento “fotográfico”.

Pode-se traçar uma outra tradição historiográfica – a qual o trabalho aqui desenvolvido é, em muitos sentidos, devedor – que considera as escolhas expressivas do autor, mas que o julga desajustado na utilização de modelos tidos como ideais. Sua origem remonta a José Veríssimo, que julga o comediógrafo como “apenas escritor de teatro”, lamentado “possui veia cômica nativa, espontânea e ainda abundante, infelizmente, porém, (defeito desta mesma virtude) com facilidade de se desmanchar na farsa”.<sup>7</sup> É importante destacar que Veríssimo não reduz o papel de “fotógrafo” de Martins Pena, mas ele é deslocado para segundo plano, em favor de uma análise que está preocupada com os méritos artísticos que, para o crítico, são de pouca monta.

---

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*, p.151

É essa chave de leitura que se mantêm em obras como as de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, autores que se dedicaram a traçar a história do teatro brasileiro e que elegem o comediógrafo como fundador da vertente mais profícua dentre as surgidas no século XIX, a comédia de costumes.<sup>8</sup> Fundador, entenda-se, da comédia de costumes com temas nacionais, pois esses autores deslocam a incapacidade de Martins Pena para sua inadequação as regras universais que definiriam os gêneros teatrais univocamente. É o que fica deduzido desse julgamento de Magaldi, quando diz

De Aristófanes, Martins Pena guarda a sátira mordaz aos tempos vivos do presente, a crítica às instituições e seus representantes. Em Molière, inspira-se para pintar os vários tipos de sua galeria. Se a obra não alcança universalidade, possível por um ou outro meio, a causa são certamente as condições particulares da literatura e do ambiente brasileiro (para não referirmos talento), que não lhe permitiram ir além.<sup>9</sup>

Para não referir-se, como a origem da falta de adequação do comediógrafo, a uma insuficiência de Martins Pena, o crítico assenta a falha no meio literário brasileiro. Quando considerado como produtor de sua obra, Martins Pena é julgado segundo suas capacidades de adaptação a modelos de gênero considerados universais. Apesar de possuir um repertório viável cenicamente, isto é, que pôde ser efetivamente encenado, Martins Pena foi contudo incapaz de atingir o patamar que o tornaria comparável aos autores considerados cânones, como Molière e Aristófanes.

Destaca-se, como exceção, o estudo de Vilma Áreas, que lança luz sobre o pensamento teatral do comediógrafo através do uso de uma gama considerável de documentos, inclusive de folhetins escritos para o *Jornal do Comércio* durante o período de 1846-1847. A autora demonstra a proximidade que o comediógrafo possui com outras manifestações teatrais consideradas populares, como o entremez português, e como possui uma constante preocupação com o aspecto material do teatro, isto é, crítico quanto ao aparato físico necessário para execução de uma peça teatral. Conclui que Martins Pena é escritor de teatro, preocupado em compor uma

<sup>8</sup> Especificamente, Décio de Almeida Prado analisa a história do teatro brasileiro a partir da ideia de Formação, similar a de Antonio Candido, destacando os momentos chaves para o nascimento do teatro brasileiro moderno, isto é, de acordo com os moldes europeus e visando fins sérios. Ver NOSELLA, B. L. D. O Nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: a comédia nacional no pensamento de Décio de Almeida Prado in: *Teatro e Comicidades 3: facécias, faceirices e divertimento*, p. 80-86.

<sup>9</sup> MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*, p. 44

obra que obedecesse as exigências da encenação. Entretanto, mesmo considerando os procedimentos artísticos, Áreas compartilha da tese de Beiguelman, e vê a representação de aspectos fundamentais da sociedade do século XIX, mas creditando esse ato à vontade do autor, colocando-o como um homem a frente do seu tempo.

Entre a capacidade fotográfica e a incapacidade de atingir o universal, Martins Pena é retirado do conjunto de relações que mantinha com o mundo sociocultural que vivia e alçado a objetivos que dizem mais dos pesquisadores do que do autor. Porém, ao referir-se a um evento conhecido por todos como a festa do Divino, Martins Pena utilizou efetivamente informações do seu meio para construir o enredo de a *Família e Festa na Roça*, não exatamente para descrevê-los. Chegamos então ao ponto de partida para essa dissertação: Por que e como, então, Martins Pena utilizou informações que referiam-se a acontecimentos do seu tempo? É possível, se entendermos o seu uso do contexto, chegar a conclusões sobre os fins que perseguia?

Supondo que a comédia, enquanto gênero teatral, suscita automaticamente o riso, a historiografia sobre o autor o situou em um segundo plano, preocupada em destacar os usos inadequados dos modelos considerados universais e daí deduzindo os possíveis fins perseguidos pelo comediógrafo. Gostaria de reinserir a problemático do riso nessas conexões, começando de um ponto tomado como uma verdade evidente: do que Martins Pena queria que seus contemporâneos rissem? Traze-lo ao centro da análise significa corrigir o anacronismo presente naquela curiosidade declarada no início desta introdução: será que eu e o público do século XIX rimos das situações construídas por Martins Pena pelos mesmos motivos? A historiografia nos oferece exemplo de algo cômico no passado que, para sensibilidade contemporânea, pode parecer brutal, como um massacre de gatos no século XVIII.<sup>10</sup> Creio ser bastante válido considerar que há uma significativa diferença do riso que comediógrafo suscita em um leitor contemporâneo daquele provocado em um espectador do século XIX.

Isso não quer dizer que nego a importância do gênero teatral para o autor. Os pressupostos considerados basilares do gênero comédia estão presentes em sua obra e é devido ao seu uso que as obras ainda possuem certa comicidade para o

---

<sup>10</sup> DARNTON, R. *O Grande Massacre dos Gatos*, p.103-136

leitor de hoje. Porém isso não explica todo o cômico presente no comediógrafo, deixando de lado alguns chistes que possivelmente um espectador do Brasil imperial de meados dos anos 1840 compreenderia, pois são fundados exatamente na percepção que possuíam de eventos, práticas, normas e conflitos contemporâneos a eles.

Na inexistência de uma formulação clara, por parte de Martins Pena, sobre sua prática enquanto escritor de comédias, os possíveis fins que o guiavam terão que ser buscados em outro lugar. Vilma Áreas apontou, magistralmente, a influência da poética clássica nas críticas que o autor fazia das óperas representadas na Corte; como dito a cima, a influência de certo teatro popular em suas composições; e, por fim, as tentativas – censurável, segundo a autora – de compor dramas que possuíam uma ligação com o drama romântico francês. Mas isso diz muito pouco sobre a apropriação que o autor fez sobre essas ideias teatrais e que fins perseguia com esses meios, supondo que Martins Pena teve um contato com essas ideias sem modificá-las, reinterpretá-las e adaptá-las.

Entendendo a poética como uma complexa relação de preceitos teóricos sobre a arte, a prática da criação artística e os processos sociais historicamente situados – como exposto na epígrafe de Peter Szondi que abre esta introdução – acredito que as regras que possivelmente nortearam as composições de Martins Pena não devem ser entendidas como um conjunto facilmente transmissível, mas em um movimento de apropriação de ideias consideradas válidas, segundo parâmetros de julgamento que devem muito ao seu contexto sociocultural, com vistas a influenciá-lo através da composição de obras que visam agir nesse mesmo ambiente social e que também servem de substância para essas representações.

Por isso, no primeiro capítulo, na falta de uma exposição clara por parte do comediógrafo, busco analisar o que significava no contexto da primeira metade do século XIX brasileiro, definir uma peça como comédia e drama, supondo que o ato de assim nomeá-las é indicativo das suas finalidades, não só para o autor, mas também para o público que lê os anúncios de espetáculos, as críticas periódicas e as obras publicadas pelo autor. Serão analisadas diferentes classificações de peças do autor, em conjunto com a análise do drama *Leonor Teles*, de 1839, que o prefácio permite analisar a justificativa e o fins declarados que o autor perseguia em relação ao enredo da peça.

Utilizei o conceito de representação, como formulado por Chartier, para compreender o problema da interação social e influências colocado por essas questões. Enquanto representação, as obras de Martins Pena faziam parte de um universo simbólico maior e eram compostas visando afetar a comunidade de participantes que mobilizavam tais símbolos. Isto quer dizer que tanto os recursos estilísticos quanto os conteúdos referentes ao seu tempo faziam parte dessa comunidade. Entendê-la, ou procurar as relações entre Martins Pena e a dinâmica dos símbolos de determinada comunidade seria um caminho profícuo para entender o comediógrafo.

Dentre as dinâmicas a que pertencem esses símbolos estão as questões normativas dos gêneros literários. Martins Pena não deixou escritos teóricos sobre suas ideias com relação a composição da escrita teatral. Mas é interessantíssimo observar que a classificação de suas peças variam entre farsa e comédia, estilos literários muito próximos mas que diferem-se pelos objetivos que buscam. A comédia é considerada um estilo com um fim pedagógico, enquanto a farsa busca apenas o riso. Busquei compreender essa alternância de classificações – classificando o próprio Pena suas obras por comédia – para entender os fins que tais classificações pressupunham; o drama, também analisado no capítulo, reforçar o uso de determinados estilos visando um fim. O principal era entender porque Martins Pena selecionou tais gêneros teatrais – e talvez, porque o teatro – e quais fins visava.

Mas existia ainda uma questão embrionária que não havia sido formulada: do que Martins Pena queria que o público risse nos anos de 1838-1847?<sup>11</sup> Como então perceber o que é engraçado em uma piada que foi contada a mais de 177 anos? Ainda: como entender uma piada inserida em uma composição textual? Mas se o texto é para ser representado, haveria diferenças entre um chiste lido e um chiste dito? Por isso, no segundo capítulo, analiso uma obra cômica atribuída a Gonçalves de Magalhães – um autor, em todos os sentidos, considerado o oposto de Martins Pena – e comparo a peça *Os dois ou o inglês maquinista* com uma outra, anterior aos anos oficiais de atividade do comediógrafo, que só possuímos conhecimento através de uma resenha. O documento em questão faz certas críticas

---

<sup>11</sup> Oficialmente, seus anos de atividade teatral.

ao humor da peça, definindo assim os símbolos e práticas que podiam passar pelo processo do ridículo. Procuo, assim, mapear as formas de criar o riso e seus limites.

Mas outras duas dinâmicas pareceram-me importantes de serem consideradas e ambas dizem respeito aos processos e instâncias que passavam as obras até serem representadas. A primeira delas diz respeito a censura e todo o processo de análise e correção que envolvia a adequação da peça às condições necessárias à encenação. O segundo diz respeito ao processo de publicação da obra, pensado em um momento posterior à representação e que busca adaptar certas condições presentes no palco a determinado tipo de leitura.

As peças de Martins Pena sofreram relativamente pouco com a censura, que era dupla, realizada tanto pelo inspetor de polícia da Corte quanto pelo Conservatório Dramático Brasileiro, fundado em 1843, que tinha essa atividade como uma de suas tarefas. O segundo processo ganha significativa importância se considerarmos as alterações que suscita na obra; obriga a pensar que o texto para o palco é diferente para a leitura e que as variantes devem ser pensadas nesse sentido. Por isso é importante analisar as peças que contêm manuscritos e que foram efetivamente publicadas. As possíveis alterações indicam mudanças que permitem reflexões sobre os significados que estão presentes na obra. É munido dessas preocupações que, no terceiro capítulo, analisarei três peças do comediógrafo.

Esse é o percurso planejado. Longe de dar conta de todas as obras do comediógrafo, espero que abra novas possibilidades de interpretação sobre o autor e que restitua certa agência a sua pessoa. Espero, assim, mostrar a peculiaridade do vocabulário cômico de Martins Pena.

## 2 A Fuga ou os gêneros usados por Martins Pena

A historiografia teatral convencionou denominar Luiz Carlos Martins Pena de comediógrafo. A escolha desse termo revela o destaque dado, no conjunto das obras do autor, as comédias. Catalogado e classificado assim, Martins Pena encaixa-se na narrativa de fundação do teatro nacional como o iniciador da comédia de costumes – entendido como um tipo de comédia que realiza uma crítica social, através de costumes da época – tipicamente brasileira.

Escolhendo tão somente as comédias, desqualifica-se as outras obras do autor, consideradas de qualidade inferior. Vilma Arêas, por exemplo, considera que

[...] se tomarmos sua produção como um todo (os dramas e os contos incluídos), perceberemos que a própria maneira de ser dessa obra, com suas diferenças e contradições irreconciliáveis, desenrola diante de nossos olhos o dilaceramento da nossa cultura (o “nacional” e o “outro”), em função da impossível adequação (desejada) aos modelos ocidentais.<sup>12</sup>

A autora denomina essa “impossível adequação” de Martins Pena de “incapacidade criativa de copiar”. Incapacidade esta que permite julgar como “de qualidade extraordinariamente medíocre” as não-comédias do autor.<sup>13</sup> Contudo, essa incapacidade se mostraria frutífera na composição das comédias, onde as inconsistências se mostrariam eficazes na construção cômica da realidade social.

O estudo de Arêas é exemplar de um gesto comum na historiografia teatral, especialmente aquela preocupada com Martins Pena, qual seja, a da retirada da agência do autor. Quero dizer com isso que julgar negativamente as não-comédias do autor, destacando suas incongruências e exageros, deixa de lado a importância dessas outras formas de escrita para o próprio Martins Pena. Ainda utilizando Arêas como exemplo, esse esvaziamento fica expresso quando diz a autora que “apesar do seu talento para a comédia, não passaria despercebido ao jovem teatrólogo o aplauso dos intelectuais às formas teatrais consideradas sérias, em detrimento das cômicas”.<sup>14</sup>

Será mesmo que tão somente a busca de reconhecimento guiou as escolhas literárias de Martins Pena? Acredito que não. E uma das formas de compreender

<sup>12</sup> ARÊAS, V. S., *Na Tapera de Santa Cruz*, p.99-100.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.102.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.101.

suas escolhas literárias é através dos significados em torno dos gêneros que usou. Significados compartilhados pelo autor com os grupos sociais que participava, não sendo solidificados em definições rijas, mas circulando pela sociedade nos diversos usos que os agentes faziam. Busco, assim, devolver certa agência ao comediógrafo, não excluindo ou delegando um valor inferior as suas não-comédias.

Gostaria, então, de começar com uma pergunta, um primeiro passo para compreender melhor o autor: Em quais gêneros teatrais Luiz Carlos Martins Pena classificou as suas obras? Estaremos mais preparados para entender o tipo de humor de Martins Pena se soubermos o que visava com os gêneros que utilizou e quais as emoções que visava excitar.

## 2.1.

### **Dramas, Melodramas, Comédias, Farsas, Imitações, Provérbios, Comédias Burlescas, Tragi-comédias...**

Há satisfação, por certo, porque effectuamos o pagamento de um devido tributo de admiração e de applauso á memoria de um muito distincto talento nacional; e ha igualmente magoa, porque ha recordação dolorosa do prematuro passamento de um honrado e benemerito fluminense, que conhecemos e que até foi, durante alguns annos, nosso excellent vizinho, á rua do Evaristo da Veiga (então dos Barbonos) n. 20, posto bastante joven fosseamos então.<sup>15</sup>

Assim começa a “memória biographica” escrita por Luiz Francisco da Veiga, fonte da maior parte das informações sobre a vida de Luís Carlos Martins Pena. Biografias contemporâneas, como a de Raimundo Magalhães Júnior, baseiam-se largamente no texto de Veiga.<sup>16</sup> À justificativa afetiva, Veiga acrescenta o silêncio do *Anno biographico brasileiro*, escrito por Joaquim Manoel de Macedo, sobre esse “fluminense, cuja obras dramaticas, selladas com o mais genuino cunho brasileiro, foram, entre nós, os primeiros typos d’este genero da litteratura”. Afim de levantar o maior número possível de informações sobre a vida do autor, além de realizar pesquisas documentais, contou Veiga com a ajuda de José Francisco Vianna, “sobrinho do morto, a fonte legitima e fidedigna da verdade, das informacões que desejavamos achar”.<sup>17</sup> Deve-se ter em mente que o texto de Veiga possuiu estilo laudatório característico das biografias do Instituto Histórico

<sup>15</sup> VEIGA, L. F. Luiz Carlos Martins Penna, o Creador da Comedia Nacional. In: *Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*. p. 375. A ortografia original será mantida.

<sup>16</sup> JÚNIOR, R. M., *Martins Pena e sua época*.

<sup>17</sup> VEIGA, L. F., op. cit., p. 376.

Geográfico Brasileiro (IHGB), buscando destacar características que construiriam Martins Pena como uma figura de moral exemplar.

Veiga divide seu texto em duas partes. Na primeira, o biógrafo apresenta-nos a vida pessoal do dramaturgo: Luís Carlos Martins Pena nasceu em 5 de novembro de 1815, sendo seus pais o mineiro João Martins Pena, juiz da freguesia de Santa Rita e posteriormente desembargador, e a fluminense Francisca de Paula Julieta Pena. Seus avós paternos eram o português Francisco Martins Pena, brigadeiro, e a mineira Claudia Maria de Sant'Anna. Pelo lado materno, seus avós eram o português José Antonio da Costa Guimarães, tenente, e a fluminense Maria Bernarda do Nascimento.

Segundo o biógrafo, Martins Pena tornou-se órfão cedo, perdendo o pai quando tinha um ano de idade e a mãe, aos dez. Ficará sob os cuidados do ramo materno da família – primeiro o avô, depois um tio –, que lhe dará uma formação voltada para o comércio, sendo matriculado na aula de comércio em março de 1832. Ou seja, Martins Pena manteve contato, nos seus anos de formação, com portugueses ligados ao comércio; infelizmente, Veiga não nos dá informações sobre qual ramo do comércio sua família materna atuava.

O biógrafo nos diz que, depois de emancipar-se do seu tio materno, Martins Pena escolhe não seguir essa atividade, frequentando por algum tempo a Academia de Belas Artes. O biógrafo ainda nos conta que a partir de 1834, Martins Pena passa a morar com sua irmã, sendo essa talvez a causa da sua emancipação. Carolina Pena Viana casou-se, nesse mesmo ano, com Joaquim Francisco Viana que segundo Raimundo Magalhães Júnior,<sup>18</sup> era alto funcionário da Alfândega e será eleito para o cargo de deputado geral pela província do Rio de Janeiro. Junto com Francisco Viana, foram eleitos futuros nomes de destaque no Império, como Joaquim José Rodrigues Torres e Paulino José Soares de Souza.

Veiga indica que Martins Pena teria finalizado as aulas de comércio com 20 anos e que inicia – por conta própria – o estudo de História, Geografia, Literatura, Inglês, Francês, Italiano, Canto e Música. É provável que tenha frequentado a Academia de Belas Artes e as aulas de comércio ao mesmo tempo, decidindo-se pela primeira em 1835. E, aparentemente, Martins Pena era bastante ativo na

---

<sup>18</sup> JÚNIOR, R. M., *Martins Pena e sua época*, p.11.

instituição “onde adquiriu conhecimentos de architectura, estatuaria e pintura, os quaes distinctamente revelou, *maximé* sobre a pintura, nos escriptos que publicou a respeito das exposições d’aquella Academia e sobre scenographia”.<sup>19</sup>

Quando aborda a vida de funcionário público de Martins Pena, Veiga é bem mais sucinto. Em 1838, o dramaturgo é nomeado amanuense da mesa do consulado, cargo que ocupou até 1843, quando foi transferido para secretaria de Estado dos negócios estrangeiros. Ficará até ao final de 1847, quando é nomeado adido de primeira classe da delegação brasileira em Londres. Com o agravamento de sua saúde ao final do ano seguinte, Martins Pena falece em Lisboa, a 7 de dezembro de 1848, quando buscava retornar para o Brasil.<sup>20</sup> Veiga, próprio do estilo do IHGB, não deixa de louvar o esforço de Martins Pena como funcionário público, “além de muito intelligente, de exemplar procedimento e zeloso cumpridor de todas as obrigações a seu cargo, realizando importantes trabalhos n’este ultimo lugar”.<sup>21</sup>

Ao final da primeira parte, o biógrafo lembra os títulos de Martins Pena – “moço fidalgo da casa imperial” – destacando, porém, que “sua mais meritoria fidalguia elle a conquistára, brazão por brazão, na luminosa e excelsa republica das letras”.<sup>22</sup>

Já na segunda parte, Veiga faz um inventário das obras do autor, seguindo três princípios: “1º, quantos e quaes dramas ou comedias escreveu Luiz Penna; 2º, quantos e quaes foram levados á scena nos nossos theatros; 3º, quantos e quaes foram impressos”.<sup>23</sup> Reconhecendo que é impossível determinar com exatidão quantas obras o comediógrafo escreveu, Veiga dedica-se ao segundo e terceiro pontos. Chega mesmo a criticar o sobrinho de Martins Pena que forneceu “uma muito incompleta lista das composições theatraes do egregio fluminense, desprovida de quaesquer informações, commettendo mesmo um importante erro de data”.<sup>24</sup>

Para preencher essa lacuna, o biógrafo utilizou-se de catálogos de bibliotecas públicas (e algumas particulares) e anúncios de estreia publicados no

---

<sup>19</sup> VEIGA, L. F., op. cit., p. 378.

<sup>20</sup> Ibid., p. 377.

<sup>21</sup> Ibid., p. 379.

<sup>22</sup> Ibid., p. 380.

<sup>23</sup> Ibid., p. 381.

<sup>24</sup> Ibid., p. 381.

*Jornal do Comércio* – “a maior e melhor cópia das informações que colhemos”. Aparentemente inserido depois da escrita original da “memoria biographica”, o biógrafo diz que “nos lembrámos de procurar a uma distincta filha (unica) que deixou o nosso Luiz Penna”, com quem encontrou informações consideráveis sobre as obras de Martins Pena.<sup>25</sup> Em nenhum momento da primeira parte, Veiga refere-se as relações amorosas de Martins Pena e nem mesmo cita o nome de sua filha, referindo-se apenas ao seu marido, Antônio Joaquim Araújo Guimarães. Foi-me possível levantar o nome da filha através da consulta aos Anais da Biblioteca Nacional de 2002, onde consta o nome de Julieta Pena de Araújo Guimarães como doadora dos manuscritos originais do dramaturgo. Outras informações, que elucidariam detalhes sobre a vida afetiva do autor, ainda estão por ser pesquisados com mais abrangência.

Veiga expõe as peças em ordem cronológica, segundo suas datas de estreia. A cada peça, o cuidado do biógrafo em explicitar se conseguiu realizar a leitura da peça; a existência de diferentes edições da obra (inclusive versões manuscritas); os gêneros indicados nos anúncios de estreia; enfim, detalhes sobre cada uma das obras, sugere um certo olhar antiquário. Como já dito anteriormente, o periódico consultado pelo biógrafo, para os anúncios de estreia, foi o *Jornal do Comércio*. Contudo, chama atenção a necessidade de apontar a diferença entre sua classificação pessoal, de determinadas peças, e os gêneros indicados nos anúncios de estreia. A partir dos dados de Veiga, o quadro seguinte apresenta as obras do autor, sua classificação quanto ao gênero que pertencem e as eventuais discordâncias classificatórias:

<b>Peça</b>	<b>Classificação de Veiga</b>	<b>Classificação mencionada nos anúncios de estreia</b>
1. Juiz de Paz na Roça	Comédia	Farsa
2. A Família e Festa na Roça	Comédia	—
3. O Judas em sabbado de Alleluia	Farsa	—
4. Irmão das almas	Comédia	—

<sup>25</sup> Ibid., p. 383.

<b>Peça</b>	<b>Classificação de Veiga</b>	<b>Classificação mencionada nos anúncios de estreia</b>
5. Os Dois ou o inglês machinista	Comédia	–
6. O Dilettanti	Tragifarsa	–
7. Os Namorados ou a noite de S. João	Comédia	–
8. Os Tres medicos	Comédia	–
9. O Cigano	Drama	–
10. O Noviço	Comédia	–
11. Witiza ou Nero de Hespanha	Drama em verso	–
12. Bolyngbrock & Cia ou as casadas, solteiras	Comédia	Imitação
13. Caixeiro da taverna	Comédia	–
14. Quem casa quer casa	Provérbio	–
15. Os Meirinhos	Comédia	–
16. Os ciumes de um pedestre	Comédia	–
17. As desgraças de uma criancinha	Comédia	–
18. O Terrível capitão do Mato	Comédia	Drama
19. O Segredo de Estado	Drama	Imitação
20. A Barriga de meu tio	Comédia burlesca	–
21. D. Leonor Telles	Drama	–
22. Itaminda ou o guerreiro de Tupan	Drama indígena	–
23. D. João de Lyra	Drama	–
24. Fernando ou o santo accusador	Drama	–

<b>Peça</b>	<b>Classificação de Veiga</b>	<b>Classificação mencionada nos anúncios de estreia</b>
25. Um Sertanejo	Comédia	–
26. O Jogo de prendas	Comédia	–
27. O Usurário	Comédia	–

No total, segundo Veiga, o autor possui 17 comédias, 7 dramas, 1 tragifarsa, 1 provérbio e 1 farsa. Nas quatro peças que possuem classificação diferente da sua, encontram-se 2 imitações, 1 drama e 1 farsa. Analisemos com maior cuidado certas idiossincrasias desse quadro.

Chama atenção, por exemplo, a classificação de imitação. Provavelmente, o anúncio referia-se a imitação de outra peça. Contudo, o biógrafo não esclarece se, no anúncio, existia uma indicação de fato do gênero a que pertencia a peça imitada. O fato de Veiga classificar de outra forma é um forte sinal de que o anúncio indicava tão somente, como gênero, imitação. Pode-se perguntar então: o que é uma imitação, como gênero teatral? Ou seria tão somente uma estratégia discursiva do anunciante para atrair o público? Se assim for, seria importante para plateia saber o gênero das peças que seriam representadas?

Essas questões fogem do escopo do presente trabalho. Entretanto, Veiga delega as escolhas das classificações constantes nos anúncios ao autor, frisando que foram “feito(s) naturalmente de acordo com o autor”, mantendo Martins Pena como criador original das obras.<sup>26</sup> Era importante para o biógrafo desenhar uma figura de literato criador de obras originais, o que talvez explique a necessidade de apontar que tais indicações de “imitações” eram feitas pelo autor, mesmo que pertencessem a um gênero mais específico. O biógrafo não se preocupa em expor quais os critérios que nortearam sua classificação e não temos como confirmar se a afirmação sobre o protagonismo do autor na confecção dos anúncios é verdadeira.

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 392 passim.

Outras peculiaridades desse quadro apontam para uma certa inconsistência na categorização das peças: o que levou-o a classificar uma peça como comédia, quando o anúncio denomina-a como um drama, como no caso de *O terrível capitão do mato? Os ciúmes de um pedestre* e *O terrível capitão do mato* são a mesma peça: um problema com a censura do Conservatório Dramático Brasileiro – do qual, Martins Pena fazia parte – obrigou-o a realizar consideráveis alterações, inclusive no título.<sup>27</sup> Veiga não considera que sejam a mesma peça, o que é compreensível já que só teve acesso ao *O terrível capitão do mato*; contudo permanece a discordância entre Veiga e o anúncio.

O mesmo não acontece com *Um segredo de Estado*, também sem versão conhecida por Veiga. Enquanto o biógrafo classifica-a como drama, o anúncio categoriza-a como imitação. Não as lendo e não constando na listagem de nenhum dos catálogos ou pessoas consultadas, qual o critério adotado por Veiga para classificá-la como drama então?

Outra particularidade: *O juiz de paz na roça* é classificada como farsa pelo anúncio e comédia pelo biógrafo, enquanto *O judas em sábado de aleluia* é classificada pelo biógrafo como farsa. Qual a diferença entre farsa e comédia? Em outros anúncios da década de 1840, a indeterminação sobre se as obras do dramaturgo são comédias ou farsas continua. Peguemos, por exemplo, uma das peças de maior sucesso do comediógrafo, *O irmão das almas*. Em 14 de dezembro de 1848, o *Diário do Rio de Janeiro* anunciava que “Quinta feira, [...] (em) benefício para as obras da igreja de Nossa Senhora da Lampadoza Drama em 4 actos e um prologo **O Sineiro de S. Paulo** O Sr. Martinho cantará a aría do **Miudinho**. Farça: **O Irmão das almas**.(grifos no original)”;<sup>28</sup> já em 19 de agosto de 1849, O *Correio Mercantil* anuncia, dentre outras coisas, que “concluirá o espectáculo com a comedia em um acto: **O Irmão das almas** (grifos no original)”.<sup>29</sup> E em 1851, no mesmo jornal, o relato de um evento cotidiano envolvendo um irmão de almas, apela para um senso comum com o leitor – “Não ha ninguem que ignore o quanto são importunos os irmãos das almas quando de porta em porta pedem com

<sup>27</sup> SOUZA, S. C. M., *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, p. 160-164.

<sup>28</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de dezembro de 1848.

<sup>29</sup> *Correio Mercantil, Instructivo, Político, Universal*, 19 de Agosto de 1849.

a voz fanhosa para as almas do purgatório” –, termina relembrando o autor fluminense: “Se ainda vivesse o nosso faceto Penna, seria mais uma scena que poderia acrescentar á sua jocosa farça **O Irmão das Almas** (grifos no original)”.<sup>30</sup>

Em suma, vimos que o biógrafo busca classificar duas peças que são anunciadas como imitações; depois, que um segundo grupo de peças foi classificado segundo critérios que não ficam claros no texto e que não tomam como base a obra teatral; terceiro, que além de categorizar como comédia uma peça anunciada como farsa, uma mesma obra pode ser classificada como farsa e comédia, dependendo de quem esteja proferindo a classificação.

O quadro que Veiga constrói é questionável em muitos aspectos, contudo creio que suas inconsistências revelam um ponto. A historiografia sobre Martins Pena, sobretudo aquela do final do século XX, buscou analisar suas obras segundo sua adaptação a determinados gêneros, apontando o uso adequado ou não dos mecanismos ligados a tal classificação. O problema com essa abordagem é que utiliza de conceitos construídos e embasados em um tempo diferente daquele do dramaturgo, “encaixando-o” em categorias construídas com recursos diferentes daquele do autor.<sup>31</sup> Assim procedendo, perde-se de vista nuances relacionadas as escolhas do autor por determinado gênero teatral.

Veiga, escrevendo em 1877, portanto relativamente próximo de Martins Pena, apresenta uma classificação que com suas inconsistências, demonstra a possibilidade das peças possuírem múltiplas classificações, indicando não haver uma unidade rígida quanto aos significados e recursos cênicos que caracterizariam cada gênero. Aliás, a própria classificação idiossincrática de tragifarsa, utilizada por Veiga, não sugeriria isso?

Roberto Acízelo de Souza buscou construir uma “visão panorâmica do sistema retórica/poética” vigente no século XIX brasileiro, tendo como base, principalmente, o *Compêndio de retórica e poética* de Manuel da Costa Honorato em suas terceira (1870) e quarta (1879) edições, alertando contudo que “convém

<sup>30</sup> *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal*, 28 de dezembro 1851.

<sup>31</sup> Cf PRADO, D. A., *O Drama Romântico Brasileiro* e ARÊAS, V., *Tapera em Santa Cruz*. Sobre as críticas à Décio Almeida Prado, que com sua história do Teatro brasileiro, construiu uma teleologia que tem como final o surgimento do teatro brasileiro moderno, ver NOSELLA, B. L. D. O Nascimento do Teatro Brasileiro Moderno in RABETTI, B.(org), *Facécias, faceirices e divertimentos*, 2010, p.80-87.

esclarecer, porém, que a nitidez da ramificação das classes, segundo seus elos de coordenação e subordinação, que julgamos ter alcançado no sumário, não se encontra assim apresentada no livro referido”.<sup>32</sup> Na parte de gêneros poéticos, no sub-ítem “Dramáticos”, contam-se 11 classificações: tragédia, comédia, drama, tragicomédia, farsa, entreato (ou entremez), paródia, ópera, vaudeville, melodrama e ópera cômica. Acredito que essa pequena lista de gêneros dramáticos ilustra a dimensão da quantidade de classificações existentes. Pode-se perguntar, por exemplo: qual a diferença entre tragicomédia e tragifarsa?

As indicações apresentadas não tem como objetivo apresentar um sistema poético, com enfoque na poesia dramática em vigor no século XIX brasileiro, o que escaparia dos objetivos desse trabalho. Mas apresentar um caminho de pesquisa que busque entender os usos de determinados gêneros pelo autor a partir dele mesmo e do seu tempo. Começemos então com uma pergunta: como Luiz Carlos Martins Pena classificava suas obras?

Seus manuscritos, quando possuem folha de rosto, vem apenas com duas únicas classificações: comédia ou drama. Apenas dois casos destoam dessa regra: *Quem casa*, *Quer casa*, categorizada pelo próprio como provérbio; e duas composições que não possuem folha de rosto e que não estão listadas no levantamento de Veiga. Darcy Damasceno, responsável pela edição crítica das obras do dramaturgo, chamou-as de *Drama sem Nome* e *Comédia sem Nome*. Hoje, contudo, considera-se que, a partir das falas e da estrutura que esboçam, essas peças incompletas seriam comédias.<sup>33</sup> Ou seja: o acervo de Martins Pena, considerando a classificação dada pelo próprio dramaturgo, é constituído por 28 obras, sendo 22 comédias, 5 dramas e 1 provérbio.

Da aproximação entre as outras classificações apresentadas, volta-se a determinados questionamentos: por que então chamar uma comédia de farsa? Qual a diferença das duas classificações? Porém, para entender melhor a atividade de escrita dramática do autor, cabe uma outra pergunta: o que significava para o autor chamar uma peça de drama?

---

<sup>32</sup> Ver SOUZA, R. A., *O Império da Eloquência*, p.119-139.

<sup>33</sup> Ver ALMEIDA, R. L., *Martins Pena: narrativas e arquétipos do teatro romântico brasileiro*, p.91-94.

## 2.2.

### D. *Leonor Teles* e o significado de Drama

No dicionário de Antônio de Moraes e Silva, drama é definido como “Composição poetica, em que fallão algumas pessoas, e se representa alguma acção tragica, comica, ou pastoril”.<sup>34</sup> Talvez isso justifique a classificação de Veiga para *O cigano* – que modernamente classificamos como uma comédia, dado o enredo – já que dentro das possibilidades semânticas do termo, não está a definição do gênero segundo seus mecanismos e efeitos.

Das obras de Martins Pena que chegaram até nós, escolhi a obra *D. Leonor Teles* para entender o que é o gênero para o autor. Um dos motivos é ter sido a peça selecionada, pelo dramaturgo, para participar do concurso realizado por João Caetano em 1846.<sup>35</sup> Tendo ganhado subsídios do governo imperial para reconstrução do teatro São Francisco, o principal ator dramático do período buscava uma obra inédita de um autor nacional para ser encenada no espetáculo de reabertura.<sup>36</sup> Segundo a datação de Damasceno, nesse ano Martins Pena já tinha escrito todos os dramas que temos conhecimento e até representado um, *Vitiza ou o Nero de Espanha*. Outro motivo para a escolha dessa obra é ser ela a única, dentro do acervo que conhecemos hoje, com prefácio, onde o autor expõe os objetivos que busca atingir e justifica a composição do enredo e dos personagens, explicitando suas preferências. É possível, então, comparar as bases teóricas e os pressupostos afirmados no prefácio e sua efetivação na composição, a nível literário, da obra dramática.

Inspiro-me nas análises de Peter Szondi em *Teoria do Drama Burguês*, uma coletânea de estudos sobre teoria poética e escrita dramática do século XVIII.<sup>37</sup> O método que Szondi emprega parece-me proficuo para o tema aqui abordado, pois destaca a importância do estudo conjunto da teoria sobre a arte dramática, que possuía um caráter fundamentalmente prescritivo no período que o autor aborda, e

<sup>34</sup> SILVA, A. M. *Diccionario da lingua portugueza*. 1º ed, vol. 1, p. 642.

<sup>35</sup> Não é meu objetivo aqui falar sobre o principal ator dramático da primeira metade do século XIX. Sobre sua vida e arte, ver PRADO, D. A. *João Caetano*, 1972.

<sup>36</sup> Ver JUNIOR, R. M. *Martins Pena e sua Época*, p. 206.

<sup>37</sup> SZONDI, P., *Teoria do drama burguês*, 2004.

sua efetivação nas peças. Uma relação contextual entre a prescrição da forma e o conteúdo.

Não delegar um modelo de gênero dramático, construído anacronicamente a composição das peças, evita certas armadilhas. Não busco colocar Martins Pena segundo sua melhor ou pior adaptação a modelos construídos a partir de parâmetros considerados marcos para o gênero. Comparar os dramas do autor com as obras de Victor Hugo, Alexandre Dumas ou de outros autores franceses da época, é colocá-lo segundo sua aproximação àquilo que é considerado o “verdadeiro” ou “o melhor” drama. Isso não quer dizer que Martins Pena não se inspirou em tais autores, sofrendo influências e incorporando-os na sua arte dramática, especificamente, aqueles artificios cênicos ligados a convenções do gênero. Porém, esse procedimento comparativo, além de reduzir o autor a um valor, perde de vista outros significados mobilizados pelo dramaturgo, em sua obra.

Entender os sentidos de um gênero dramático, para uma época ou para um autor, significa pesquisar para além dos mecanismos cênicos considerados básicos para construção de um enredo encenável. É também importante atentar para o que os autores acreditavam ser os objetivos da arte cênica, que emoções e lições deveriam transmitir e os limites da sua representação. No referido livro de Szondi, o autor acredita antever a busca, pela poética do século XVIII, da expressão de uma nova sensibilidade que tinha como base uma moral advinda das novas condições sociais suscitadas pelo crescimento e maior participação social da burguesia.

Por mais que o Conservatório Dramático Brasileiro tenha considerado a peça em questão uma monstruosidade e todas as cabíveis críticas de estudiosos do teatro sobre a viabilidade cênica dos diálogos e das cenas, *D. Leonor Teles* ainda sim pode servir como um testemunho sobre o que significava o gênero drama para Martins Pena.<sup>38</sup> Não pretendo empreender uma análise aprofundada sobre o tema – o que exigiria um estudo do conjunto dos dramas do autor – mas sim entender o que significava, para o dramaturgo, chamar uma obra de drama.

---

<sup>38</sup> Sobre a qualidade de *D. Leonor Teles*, ver ARÊAS, V., op. cit., p. 102. C.f PRADO, D. A., op. cit. p. 61-63. O Conservatório Dramático Brasileiro era uma instância de censura teatral, fundada em 1843 por iniciativa de pessoas ligadas as artes cênicas, contando com a participação de Martins Pena. O tipo de censura que exercia era, sobretudo, quanto a aspecto literários e morais das obras. Uma outra instância censória era a polícia, que preocupava-se com os aspectos morais. Sobre o Conservatório e sua difícil relação com a polícia ver SOUZA, S. C. M., op. cit., p. 139-213.

Martins Pena inspirou-se na ascensão ao trono de D. João, também conhecida como a Revolução de Avis.<sup>39</sup> A obra se passa em Lisboa, no ano de 1383 e o enredo pode ser resumido no seguinte: D. Leonor Teles, rainha e esposa do rei D. Fernando, mantêm um romance secreto com o Conde de Ourém, que deseja tomar o trono; D. João, irmão bastardo de D. Fernando, auxiliado por alguns nobres, procura convencer o rei desse iminente golpe, no que é impedido pela rainha. A rainha e o Conde convencem-se de que precisam dar cabo da vida de D. João e, para isso, recorrem a um assassino, que secretamente é Lourenço da Cunha, ex-marido de Leonor Teles, que aceita participar do conluio para se vingar da sua ex-mulher e defender D. João. Daí começa uma série de ações, envolvendo disfarces, armadilhas, cartas anônimas, fugas e revelações que levam a prisão de D. João, a morte de D. Fernando e posterior fuga do infante. Ao final, quando o casal vilão parece vencer, os nobres reúnem-se em torno de D. João contra a usurpação do trono por parte de Leonor Teles e o Conde de Ourém, proclamando o infante o novo rei de Portugal.

Martins Pena inicia o prefácio com um resumo do evento histórico que inspirou sua obra, destacando sobretudo os sentimentos envolvidos nas motivações dos sujeitos históricos: “o orgulho com que D. Leonor tratava a todos os fidalgos, o ódio que tinha ao povo e a indiferença para com el-rei, [...] que com ser fraco e inconstante, era verdadeiro amigo de seu povo”.<sup>40</sup> A narrativa resumida do fato histórico acontece num crescendo, chegando a ficar a personagem que nomeia a peça “descarada no seu amor” com o amante e “mais que muito insolente com os nobres”.<sup>41</sup> Porém, depois de reconstruir o episódio, Martins Pena aponta que realizou “mudanças, que julguei necessárias”.<sup>42</sup> Na narrativa histórica, o Conde de Ourém, amante de D. Leonor Teles, é morto pelo infante D. João em uma conspiração organizada pelos nobres. Julgou o autor necessária a mudança, modificando a história considerada verídica e justificando sua escolha por “recuar

---

<sup>39</sup> JUNIOR, R. M., op. cit., p. 208. sugere que a referência de Martins Pena para essa obra e *Vitiza ou o Nero de Espanha* seja a *História Geral de Portugal* de Nicolas de La Clède, “pois tal historiador descia a minudências dessa espécie”.

<sup>40</sup> PENA, L. C. M., *Dramas* p. 115.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid., p. 116.

diante da ideia de apresentar na cena o Infante D. João abrindo caminho para o trono que tão nobremente ocupou por um assassinato”.<sup>43</sup>

Contudo, o autor quis manter o desfecho original da narrativa histórica, com a morte do Conde de Ourém e a subida de D. João ao trono de Portugal. Quem então mataria o Conde? O autor escolhe lançar mão de um sujeito referido no relato histórico, transformando-o em personagem. Lourenço da Cunha, que no relato aparecia no período anterior àquele representado na peça, torna-se o personagem que ocupa tal papel. Assim, o autor consegue isentar D. João de um ato moralmente negativo que poderia manchar sua imagem.

Porém, para inserir essa personagem, Martins Pena precisa adaptar a ação dramática, acrescentando-a nos eventos que desenvolvem o enredo da peça. Lourenço da Cunha foi o primeiro marido de D. Leonor, tendo sido seu casamento anulado pela vontade de D. Fernando, que alegou consanguinidade entre os cônjuges. A não referência da personagem no relato histórico permite ao autor uma liberdade maior de criação. Então, para desenvolver melhor os caracteres que pretende construir, Martins Pena aproveita-se da técnica do contraste, isto é, a construção de dois personagens antagônicos definidos em termos morais. O Conde de Ourém, “necessariamente deveria ser seu inimigo” de Lourenço da Cunha.<sup>44</sup> E quais seriam as virtudes que teriam Lourenço da Cunha?

Enquanto o Conde de Ourém é “homem vicioso e sem honra”, Lourenço “fiel a seu rei e à honra, foge abandonado por sua mulher para não levantar o punhal regicida”.<sup>45</sup> Porém quando descobre que D. Fernando faleceu, Lourenço da Cunha retorna “não só para vingar o Trono manchado por seus crimes, apesar de nele se assentar o causador de suas desgraças, como para desafrontar sua honra”.<sup>46</sup> Ou seja, as virtudes que Lourenço possuem são o respeito à autoridade do trono e sua honra conjugal; mais do que isso, sua vingança não é tão somente a nível privado, mas também a nível público. Mais tarde no texto, o autor definirá de forma mais exata qual é o vício do Conde de Ourém, porém adianta já que seu caráter é vicioso.

---

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

Note-se que Martins Pena, ao relatar a narrativa histórica, o faz dentro do âmbito moral, relacionando sentimentos e ações virtuosas ou viciosas. Justifica a modificação que realiza dizendo que “faltou um pouco à exatidão histórica” mas que tentou “pintar o melhor que me foi possível o estado da época, ajuntando alguns episódios para mostrar o descontentamento do povo”.<sup>47</sup> Por que, então, recuar diante do fato histórico e incorrer em uma imprecisão, que além de tudo pode ser corrigida pesquisando-se a história de Portugal? Martins Pena adianta-se, buscando responder, ainda no prefácio, às possíveis críticas. Mas a questão que o autor aponta não é somente a deturpação, mas de modificação desnecessária:

dir-me-ão que faltou à fidelidade histórica e que tôda a pessoa que ler a História de Portugal poderá saber que o Conde de Ourém foi morto por D. João e que esta morte quase que desaparece diante de um longo e feliz reinado, e que não é comprar muito caro a felicidade de uma nação inteira com a morte de um só homem, sendo êste além disso mau e perverso.<sup>48</sup>

Soma-se a falta de precisão histórica, uma crítica de caráter moral, de que o assassinato não seria degradante a D. João. A reprodução fiel da narrativa histórica não marcaria a personalidade do personagem da obra dramática justamente pela positividade do reinado de D. João. O ato, apesar de ser considerado moralmente negativo, não o marcaria tendo em vista que suas ações como monarca confeririam uma grandeza moral positiva a ele. O autor admite que essas críticas são plausíveis, porém esquecem-se de um detalhe:

À primeira vista parece êste argumento forte, porém eu o destruirei dizendo que não tem o Drama a extensão da História para poder mostrar um reinado inteiro, e que a sua missão não é contar fatos, mas sim descrever caracteres de personagens, quaisquer que elas sejam, e que assim sendo, tudo quanto fizesse para mostrar fielmente o caráter de D. Leonor seria bom.<sup>49</sup>

A diferença, para o autor, entre drama e História está nos objetivos e na sua capacidade de representação. Ele justifica a modificação do ato de D. João com base nessa diferença. É impossível para o drama representar aquilo que conferiria a D. João sua imagem virtuosa. Com uma obra dramática, é impossível apresentar a extensão de um “longo e feliz reinado” como com a História. Os objetivos mesmo das duas formas de escrita são diferentes, preocupando-se a História em contar os

---

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> *ibid.*

eventos, enquanto o drama descreve personalidades.<sup>50</sup> Contudo, Martins Pena opta por manter a imagem do sujeito histórico representado no drama com a dignidade moral que a narrativa histórica concede a ele. Mantém-se os valores morais da História, modificando-se o enredo e a interação dos personagens para melhor compor suas identidades.

Sendo impossível ao gênero drama a construção de uma individualidade que ganha seus traços positivos ao longo de um tempo que é incapaz de representar por seus meios, manter o ato de D. João seria marcar sua personalidade de forma negativa. Mais do que isso, seria representar a chegada ao trono por um ato moralmente errado. Dizendo de outra forma, Martins Pena preferiu modificar o enredo histórico para evitar que um sujeito histórico, marcado positivamente pela autoridade que exerceu como rei, fosse representado realizando um ato vicioso que marca historicamente sua chegada ao trono, e com isso, o início de sua autoridade. O que garante a positividade da personagem de D. João é seu exercício, relatado pela narrativa histórica, da autoridade como rei. Martins Pena parece querer não marcar os atos passados da personagem justamente por saber do seu futuro como rei.

Isso tudo se passa como “não-dito” no texto de Martins Pena, já que após responder as possíveis críticas quanto a imprecisão na ação de D. João, afirma que seu objetivo é “mostrar fielmente o caráter de D. Leonor”. Anos depois, Domingo José Gonçalves de Magalhães – intelectual central no Romantismo brasileiro, fundador da revista *Nitheroy* e responsável por aquela que será considerada a primeira peça nacional, *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* – justificaria no prefácio de *Olgiato*, peça representada em 1839 e publicada em 1841, a ausência do Duque de Sforza na peça por causa de sua personalidade “torpe e infame”, tão negativo que constrangeria o ator e o público. Como representar alguém assim?

Que linguagem e acções daria eu a um tyranno, que se não fartava de devassidão, enquanto não saboreava a desesperação dos pais e dos maridos, por elle convertidos em ministros e testemunhas de sua propria deshonna? Tyranno tão vil, que entregava aos soldados de sua guarda as moças nobres que profanava; que fazia enterrar vivas algumas de suas victimas; que a outras forçava a nutrir-se com fezes humanas, deixando-as assim morrer lentamente com esse regimen, e misturando feroz

---

<sup>50</sup> O dicionário de Silva Pinto define como um dos significados de “Character”, “A dignidade de alguém. Tudo o que distinga huma pessoa, como genio, habito, costumes, qualidades etc.”. Ver PINTO, L. M. S., *Diccionario da lingua brasileira*, p. 200.

zombaria ao supplicio que ordenava? Monstro, que repellio sua virtuosa mãe, e causou-lhe a morte! Tal era o Duque Galeazzo Sforça!<sup>51</sup>

Ambos os autores expressam um receio, uma negação implícita, de construir enredos onde personagens que representam sujeitos históricos com autoridade pública possam ser caracterizados como viciosos ou realizando atos moralmente negativos. Por isso Gonçalves de Magalhães refere-se ao Duque de Sforza como “tyranno”; e também porque, apesar de justificar a modificação do enredo histórico para caracterizar melhor D. Leonor, a ação que sofre alteração visa alterar os traços da personalidade de D. João.<sup>52</sup>

De volta a *D. Leonor Teles*, três são as figuras ligadas autoridade pública: D. João, D. Leonor e D. Fernando. Desses, apenas o primeiro continua desempenhando um papel significativo na narrativa histórica. Se o autor incorre em uma imprecisão para modificar a personalidade D. João, como ele representa essas outras figuras de autoridade?

Ao final do prefácio, o autor expõe as lições morais que espera ensinar:

Apresento neste drama as seguintes lições morais: D. Leonor esquece-se do juramento dado perante Deus a seu espôso, manda assassinar sua irmã e é castigada pela mesma ambição motora de seus crimes; D. Fernando paga com amargurados dias que passou, e com a morte, a sua fraqueza e inconstância; e Andeiro acaba violentamente por ousar lançar cubiçosos olhos sôbre o Trono.<sup>53</sup>

Enquanto D. Leonor e o Conde de Ourém/Andeiro são personagens viciosos ativos, a lição moral que cabe a D. Fernando deve-se a sua passividade quanto aos desmandos dos outros dois. Note-se também que nenhum dos vícios de Leonor estão ligados ao exercício do poder, como o Duque de Sforza em *Olgiato*. Seus atos negativos afetam sobretudo o âmbito familiar.

Estabelecidos então os personagens, os objetivos e limites do gênero e as lições morais que busca ensinar, vejamos como são construídos os caracteres.

<sup>51</sup> MAGALHÃES, D. J. G., *Tragedias: Antonio José, Olgiato e Othelo*, p.134.

<sup>52</sup> Talvez tivessem bons motivos para se preocupar com isso. Souza relata que em 1831, no Teatro São Pedro deu-se a representação da obra *O dia de júbilo para os amantes da liberdade*; o ator português que faria o papel de tirano na peça publicou um anúncio dizendo que “para o bem do drama é que se prontificara a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos ao que se via obrigado a fazer sobre cena” apud SOUZA, S. C. M., op. cit., p.31. Longe do escopo desse trabalho está uma pesquisa sobre o funcionamento da ilusão teatral no período. Porém, o depoimento do ator sugere que a platéia brasileira da primeira metade do século XIX poderia tomar como real o que acontecia em cima do palco.

<sup>53</sup> PENA, L. C. M., op. cit., p. 116.

Sigamos o enredo, atentando para a construção dos personagens e da ação dramática, lembrando que o autor “ajuntou alguns episódios para mostrar o descontentamento do povo”.<sup>54</sup>

Inicia-se a peça com um diálogo entre nobres; enquanto aguardam a aparição do Rei, comentam sobre o estado do reino. Diz um deles que a política não é a do rei, “Dizei antes: da rainha...”.<sup>55</sup> Azevedo, personagem chave e braço direito de D. João durante toda a peça, responde ao seu interlocutor descrevendo a relação entre a rainha e o rei:

AZEVEDO – Sim, da rainha. Oxalá assim não fôsse! D. Lourenço, isto é vergonhoso para Portugal e para nós, que somos seus filhos. Meu coração bate de indignação, quando penso que el-rei se deixa agora conduzir por uma mulher, que êle elevou até o trono, e que prevalecendo-se de sua alta posição e do amor que lhe inspira, o conduz ao precipício aonde todos iremos cair, se nossa indiferença continuar.<sup>56</sup>

Azevedo assinala que Leonor utiliza sua posição de rainha e seu amor como mulher para manipular o rei. Lourenço Martins concorda, elencando uma série de atitudes equivocadas de D. Fernando, entre elas, a não execução dos acordos de casamento com Castela e Aragão, que sustentavam uma guerra com Portugal.<sup>57</sup>

Retornando ao diálogo, Azevedo responde a Lourenço Martins da seguinte forma:

AZEVEDO – São êstes males todos pequenos, em comparação dos que nos fazem sofrer os inglêses que O’Canon, bastardo de el-rei de Inglaterra, a pedido de el-rei Fernando trouxe para o malfadado Portugal, como se nossos braços não tivessem mais fôrça e nossas espadas afiados gumes para defenderem a pátria. São estes estrangeiros mais onerosos do que úteis ao país, pois que vindo para o defender das incursões dos castelhanos, so danos fazem entre aquêles que o habitam e que devem proteger. É isto vergonhoso, D. Lourenço!

LOURENÇO MARTINS – Mais uma prova da inconstância de el-rei. Que necessidade havia de chamar cá esta gente, quando não precisávamos? Que necessidade, digo eu? Para obrigar-nos a reconhecer Urbano VI por papa, quando já se havia reconhecido Clemente, que chamam êles o Anti-papa.

AZEVEDO – A causa das desordens não é só a indiferença e inconstância do rei, mas sim também a boa conta em que tem êle a rainha, que o perde, perdendo-a também o seu valido.<sup>58</sup>

Martins Pena não menciona no seu resumo da narrativa histórica os ingleses como elemento chave para a dinâmica dos eventos. Contudo, no diálogo os

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid., p. 117.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> É importante destacar que existem dois personagens com nome Lourenço. Entretanto, o papel que Lourenço Martins desempenha é acessório perto do desempenhado por Lourenço da Cunha.

<sup>58</sup> Ibid., p. 118.

personagens consideram que esse é o principal problema de Portugal, mais até do que as guerras com Estados vizinhos. Em outras duas cenas, os ingleses serão acusados novamente de serem os principais causadores do infortúnio de Portugal. Ao final desse mesmo ato, na cena V, depois de ter um encontro com seu inimigo, Lourenço da Cunha começa a dar ordens a uma serva, quando um ato na rua chama sua atenção:

MARTA – Que será isto, meu Deus? (*Os gritos continuam a mais fortes*)

DA CUNHA – A vozeria cresce! Vejamos (*Chega à janela e o mesmo faz Marta. Da cunha à janela:*) Lá vejo uma multidão que se bate. Aproxima-se! É o povo contra os ingleses! Ainda êstes estrangeiros! Tua política, Leonor, tua política! Cada vez se aproxima mais!

MARTA – Vêde, senhor, como o povo recua diante dos soldados estrangeiros!

DA CUNHA – É verdade, êle cede o terreno (*a vozeria se aumenta acompanhada de estrupido de pés e ruído de paus batendo uns contra os outros.*)

MARTA – Como os soldados acoçam o povo! Jesus, lá caiu um!

DA CUNHA – Fogem, escosidos das armas inglêsas! (*Gritando:*) Sus, sus, amigos, não enfraqueçam! Ânimo! Coragem!

MARTA – Vêde aquela mulher metida na mó do povo!

DA CUNHA – Perseguem-na! Sus, sus, meus bravos!

MARTA, *recuando* – Ah, lá caiu a mulher morta!

DA CUNHA – inferno! (*Recua da janela e puxando o punhal sai correndo.*)

MARTA – Esperai, senhor, esperai! Foi-se! Pobre mulher! E meu amo, que lá se foi meter! Deixem-mo ver. (*Chega-se outra vez para a janela e a vozeria continua*) Lá está êle! Como é bravo! Seu punhal parece um raio! Os soldados fogem! (*A vozeria vai diminuindo.*) Aí volta êle. Chegam-se para a mulher... Levantam-na. Coitada! Suspendem-na nos braços... Caminham para a porta. Entraram. (*Sai da janela e vem para a porta, e nesse instante entra Da Cunha, tendo nos braços, ajudado por um homem do povo, uma mulher morta e tôda ensangüentada. Acompanham-no alguns homens do povo. Bota Da Cunha a mulher no chão com cuidado e ajoelhando-se junto, examina-a e depois levanta-se.*)

DA CUNHA – Morta!

MARTA, *examinando-a* – É verdade, está bem morta!

DA CUNHA – Vêde vós todos que presentes estais e que a deplorável morte desta mulher presenciastes, a que desgraças estamos reduzidos. E quereis saber quem disto é a causa? Eu vo-lo digo: é Leonor, a rainha, que fazendo a el-rei quebrar a paz com a Castela, dissolvendo o casamento com a filha de D. Henrique, acendeu de novo a guerra, e para sustentá-la ligou-se com o Duque de Lancastre que trouxe para o malfadado Portugal êstes soldados que à luz do dia e a olhos vistos assassinam vossas próprias mulheres e filhas! [...]<sup>59</sup>

A ação se passa toda longe das vistas do espectador, que só tem noção do que acontece pela narração e reação das personagens em cena. A narração de Marta sobre a bravura do seu senhor participa na construção do personagem de Lourenço da Cunha. Contudo, novamente o motivador da ação foi o “povo contra os ingleses”, que só estão ali por causa da política de Leonor. Isso fica claro na

<sup>59</sup> Ibid., p. 133-134.

ordenação das causas que levaram a morte da mulher: primeiro Leonor torna-se rainha, fazendo com que o rei entre em guerra com Castela, para então surgirem os ingleses.<sup>60</sup>

Os ingleses serão novamente acusados na cena VIII do ato IV, quando o cardeal Pedro de Luna questiona os motivos para D. Fernando apoiar o papa Urbano VI, depois de já ter anunciado apoiar Clemente VII, dizendo que “Correu voz, senhor, de serem os inglêses a principal causa desta mudança, porém não o acreditamos por ser indecoroso a el-rei de Portugal ouvir a estrangeiros sôbre caso de consciência, que a sorte do povo traz consigo”.<sup>61</sup>

Anos mais tarde, Martins Pena escreverá *Os dois ou o inglês maquinista* onde o personagem Gainer – possivelmente do verbo inglês *to gain*, ganhar – é um especulador que frequenta a casa de Clemência, anunciando que inventara uma máquina de fazer açúcar a partir de ossos. Mas já em 1839, o autor representa os ingleses de forma negativa, em uma época que o debate sobre a escravidão e o tráfico interatlântico de escravos ganhava dimensões cada vez maiores nos dois lados do oceano. Talvez não por acaso Martins Pena represente os ingleses de forma negativa. 1839 é também o ano de aprovação da Lei de Palmerston ou Lei do Equipamento que permitia, de forma unilateral, a apreensão pela esquadra inglesa de navios equipados para o tráfico negreiro. Enquanto o Brasil possuía acordos com a Inglaterra, que permitiam aos ingleses a apreensão de navios envolvidos no tráfico, os tratados anglo-portugueses não davam conta da principal rota do tráfico negreiro, ao sul do Atlântico. Comerciantes de escravos, então, faziam uso da bandeira portuguesa para escapar da restrição anglo-brasileira. Martins Pena já trabalhava na Mesa do Consulado – instituição responsável pela cobrança de impostos do comércio externo –, numa época onde notícias do Atlântico circulavam tanto por escritos quanto por transmissões orais.

Não é descabido supor que Martins Pena sabia dos debates ao longo da década de 1830 envolvendo a lei, tanto em Portugal quanto na Inglaterra. Raimundo Magalhães aponta que, provavelmente, Martins Pena finalizou a redação da peça em dezembro de 1839, data indicada nos manuscritos. No mesmo ano, de acordo com Bethell, quando as notícias sobre a aprovação chegaram ao Brasil, em outubro

---

<sup>60</sup> Ibid., p.133.

<sup>61</sup> Ibid., p.165

de 1839, os opositores da lei na Inglaterra foram descritos como “champions of slavery in Brazil and the Portuguese colonies”.<sup>62</sup>

Porém, tomar as representações de personagens ligados à Inglaterra como motivadas tão somente pela questão do tráfico parece-me precipitado. Contudo, não creio ser descabido sintetizar que o autor preocupa-se em caracterizar elementos relacionados com a Inglaterra como moralmente duvidosos, buscando vantagem em cima dos personagens identificados com o local, tomando *D. Leonor Teles* e *Os dois ou o inglês maquinista* como exemplos. Especificamente no caso da primeira obra, o vício configura-se em opressão a nação, com o consentimento pela mulher viciosa-tornada-rainha.

Voltemos a reunião. Os nobres começam a questionar-se sobre a demora do Rei, um deles sugerindo que “Talvez não queira a rainha que êle se levante...”.<sup>63</sup> À exigência de um outro nobre por prudência, Azevedo reforça sua indignação: “[...] a que infâmia estamos reduzidos! Um vil valido governa a rainha; esta, ao rei, e somos nós, grandes do reino, governados assim pelo válido!”.<sup>64</sup> Na hierarquia distorcida pelo vício, o Conde de Ourém é o articulador de todos os outros elos na estrutura. O mesmo Azevedo afirma perante a todos os nobres que Andeiro é amante de D. Leonor e que deveriam ter um posicionamento diferente diante de tal situação. Então Lourenço Martins responde ao chamado da personagem:

LOURENÇO MARTINS – Já vos esquecestes que D. Dinis, o filho de D. Pedro I e Inês de Castro, ia perecendo debaixo de um punhal fratricida por não querer beijar a mão de D. Leonor Teles? Já vos esquecestes que Vasco, o alfaiate, pagou com a vida em um cadafalso e que foram seus membros mutilados por ter tido a franqueza de dizer a el-rei que o povo sofria e que isto devia aos conselhos que Leonor Teles lhe dava? Já vos esquecestes que uma violenta paixão une el-rei à rainha, e que só uma hipócrita lágrima desta a torna pura a seus olhos?<sup>65</sup>

Estamos ainda no início da peça e os traços de Leonor são descritos segundo seu exercício arbitrário do poder. Esse mesmo exercício que leva a um estado de

<sup>62</sup> Ver BETHEL, L. *Britain, Portugal and the Supression of the Brazilian Slave Trade: The Origins of Lord Palmerston's Act of 1839*, 1965. Quanto a questão da circulação dos escritos no atlântico, ver LINEBAUGH, P., REDIKER, M., *Hidra de Muitas Cabeças*, 2008. Como aponta Morel, apesar do surgimento e explosão da imprensa, existiam outras práticas de contestação política, de difícil captação, como gritos e gestos. Ver MOREL, M. *As transformações do espaços públicos*, p. 223-239.

<sup>63</sup> PENA, L. C. M., op. cit., p.118.

<sup>64</sup> Ibid., p.119.

<sup>65</sup> Ibidem p.119

opressão do povo e dos nobres por forças estrangeiras. Todo o peso da situação contextual da peça recaí sobre os atos de Leonor.

Poucas cenas mais tarde, o autor demonstra na ação dramática, um dos traços da personalidade de Leonor. Após entrar em cena e gerar uma pequena tensão com outro nobre, próximo do Conde de Ourém, D. João vai aos aposentos do rei – lembremos que ele é infante, irmão do rei e com possibilidades ao trono –, voltando de lá com D. Leonor. Saindo os outros personagens, inicia-se o seguinte diálogo:

LEONOR – Há muito tempo que desejo ter convosco uma pequena entrevista, para que me digais com a franqueza de um cavalheiro quais os motivos de queixas que contra mim tendes. Sois irmão de el-rei, meu espôso, e por êste títutlo é para mim preciosa a vossa amizade.

D. JOÃO – Se fôsse...

LEONOR – Mais um momento de atenção. Talvez alguma pessoa invejosa de minha alta posição vos tenha feito crer cousas que na realidade não existem. Ora, disse-me: que tendes para alegar contra mim? Não vos tenho sempre tratado com distinção? E não entra nesta distinção mais amor de cunhada que favor de rainha? Então, por que mostrais esta repugnância que sempre noto tôdas as vêzes que estais comigo e de que provas ainda destes há pouco, ordenando el-rei que me dêsseis o braço para vir a esta sala despedir os cortesãos que o aguardavam? Será desprêzo por não ser eu de sangue real? Ou, como já disse, calúnia de algum vil invejoso? Bem vêdes, pelo que acabo de dizer, quanto me é cara a vossa amizade, pois que sendo rainha e vós súdito, fui a primeira a pedir uma explicação. Outra vez vos pergunto: que queixas tendes de mim? Em que vos ofendi?

D. JOÃO, com frieza – Queixas de Vossa Majestade não tenho.

LEONOR – A frialdade porém de vossa resposta o contrário diz

D. JOÃO – E de que modo podia eu responder, quando me surpreende uma pergunta tal, como a que Vossa Majestade me endereça

LEONOR – Eu vos digo, já que o não sabeis. Se motivos de desavenças não houvessem entre o Infante D. João e Leonor Teles, Rainha de Portugal, quando esta dissesse àquele, descendo um pouco de sua dignidade: Que causas de inimizade julgais ter de mim? Eu, não como rainha que sou, porém como mulher de vosso irmão, a confissão delas espero, para que desvanecendo-as, possa confiança habitar entre nós – o Infante deveria responder, pondo a mão sôbre o coração: Os pensamentos e vontade de minha soberana e cunhada foram sempre os meus, e assim sendo, inimizade não pode haver entre nós. E se alguém o contrário disser, a minha espada o fará arrepender. Assim não foi, porém, pois que a rainha falou e o infante não se desculpou, ou, se o fêz, tão friamente foi, que mais parecia confirmação do que desculpa.<sup>66</sup>

Leonor questiona os motivos da aparente aversão de D. João a sua pessoa a partir dos laços de parentesco que os relacionam, “sois irmão de el-rei, meu esposo”. E continua, reforçando que o trata mais pelo amor da relação privada do que da autoridade pública e enfatizando a importância de manter os laços entre eles fortes, pois “me é cara a vossa amizade, pois que sendo rainha e vós súdito”.

<sup>66</sup> *ibid.*, p. 122-123.

Desenha-se como uma personagem de duas faces: a face rainha e a face mulher. Ou dito de outra forma, a face autoridade-pública e a face familiar-privada.

Dualidade que Leonor possui e afirma, questionando se o motivo pela discórdia entre eles não seria a falta de um sangue real.<sup>67</sup> Ela reafirma essa dualidade quando aponta como D. João deveria responder, se não houvesse motivos de discórdia entre rainha e súdito, apontando que a própria pergunta já fazia-a “descer um pouco de sua dignidade”. Se lembrarmos das lições morais elencadas por Martins Pena no prefácio, constataremos que se ligam sobretudo a Leonor como mulher.

Mulher e rainha ligam-se em Leonor. Sabemos que chegou ao trono e que se utiliza da sua vida privada para controlar o rei, a autoridade pública; e que nessa mesma vida privada, mantém o relacionamento com um vassalo, que a utiliza para mandar no reino. Leonor não desconfia que D. João saiba de sua traição, contudo espera e deseja dele um posicionamento em que sua pessoa esteja em paz com a rainha e a mulher que ela é.

Por isso, continua buscando uma resposta positiva de D. João, que esquiva-se, reforçando que “Como primeiro vassalo do Reino, sempre tive por devise a obediência”.<sup>68</sup> Mas Leonor não desiste, pois quer “saber em que conta vos devo ter” e, depois de impedir a saída de D. João, este responde:

D. JOÃO, *chegando-se bem para junto dela* – O que digo? Quereis saber o que digo? Pois bem, escutai. Sabeis aonde está meu irmão, o Infante D. Dinis?

LEONOR – E o que tem de ver o Infante vosso irmão com o que desejo saber de vós?

D. JOÃO – Respondei! Sabeis aonde êle está?

LEONOR – Como mostrais tanto empenho de saber, direi. Esta na província de Entre Douro-e-Minho.

D. JOÃO – E sabeis qual é o seu estado?

LEONOR – Não.

D. JOÃO – O de um louco.

LEONOR – De um louco?

D. JOÃO – Sim, senhora, o de um louco, já que assim o quisestes, já que a mais infame calúnia o tornou o mais desgraçado dos homens.

LEONOR – Esqueceis-vos que falais a vossa rainha

<sup>67</sup> Martins Pena, no seu resumo da narrativa histórica, chega mesmo dizer que a sentença de morte, pelo rei, de “um certo Fernão Vasco e seus companheiros por ousarem dizer em sua presença que êle, el-rei, desonrara o trono que ocupava, e que D. Leonor era indigna de participar dêle por seu nascimento e pelo seu comportamento.” *ibid.*, p.116. Poderíamos questionar: por que o autor, na fala anterior de Lourenço Martins, preferiu definir o teor da crítica de Vasco como voltado a pessoa de D. Leonor e não ao trono diretamente?

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 123.

D. JOÃO – Não esqueci-me. Há muito tempo que a indignação me sufoca! Há muito tempo que desejo soltar a voz para acusar uma mulher que tudo sacrifica à sua insaciável ambição, a uma mulher que rompe os mais doces laços da natureza para fortificar os do mando, ardente e desejado objeto de sua vida! Já é tempo que de tudo se saiba. Senhora, vós me provocastes com a vossa hipocrisia; jurado tinha eu calar-me, já por atenção e respeito ao trono em que vos assentais, já por saber que seriam minhas palavras perdidas; porém agora que me viestes buscar, agora que vossas palavras doces porém pérfidas vieram desafiar as minhas, eu vos direi, ainda que a vida me custe: Rainha, vossa irmã morreu apunhalada pelo Infante D. João, seu marido, e foi o seu braço homicida dirigido por vós, por vós que temíeis, não tendo filhos, ver o Infante subir ao trono com ela. Rainha fratricida, a ambição no vosso coração é mais forte do que os laços de sangue. Por ela assassinastes vossa irmã e enlouquecestes o Infante; por ela procurais perder-me, porque temeis em mim um concorrente ao trono. Não é isto verdade, senhora?

LEONOR – D. João, vós vos arrependereis dessas imprudentes palavras, pois são elas o sinal de guerra entre nós dous!

D. JOÃO – Não a temo.

LEONOR – Pois bem; veremos quem sairá vitorioso. Irei lançar-me aos pés de el-rei e direi: Senhor, vossa espôsa foi insultada e nela a rainha. Vingai-vos como espôso e fazei justiça como rei; e se o vosso coração não sente a afronta a mim feita, lembrai-vos que foi o Trono em minha pessoa vilipendiado, e que quando se insultam as mais altas e sagradas posições da sociedade, o seu desmoronamento está perto. Vós sois rei; fazei justiça. Eu sou a ofendida e o ofensor o Infante D. João, Grão-Mestre de Avis, o primeiro que deve dar exemplo de submissão!

D. JOÃO – E quando isso disserdes perante el-rei, eu também direi: Senhor, como homem, vingai-vos da mulher que vos traiu, e como rei, da rainha, que esquecendo-se que se assenta a vossa lado, desceu até um de vossos criados!

LEONOR, *espantada* – Que dizeis!

D. JOÃO, *continuando* – E que junto dêste criado, a quem encheis de honras, zomba de vosso amor, esquecendo-se que a êste amor deve o trono em que se assenta.

LEONOR, *com temor* – Quem vos disse? Quem vos disse isso?

D. JOÃO – E então el-rei decidirá entre nós dois.

LEONOR – É falso tudo quanto dizeis! É uma infernal calúnia!

D. JOÃO – Não é uma calúnia, senhora, é uma verdade nua o que acabo de dizer

LEONOR – E como podeis crer...

D. JOÃO – Creio, porque vi com os meus próprios olhos ações indignas de uma rainha.

LEONOR – Não é possível, não é possível!

D. JOÃO – Eis aqui, senhora, porque não me chego para vós. Eis aqui porque D. João, Infante de Portugal e Grão-Mestre de Avis, filho de Pedro I, foge de emparelhar-se com a mulher de Lourenço da Cunha, a qual para subir os degraus do trono repudiou seu marido. Não é verdade que não sabíeis que estava tão bem informado? Quereis que vos diga agora seu nome?

LEONOR – Não o podeis, pois que isso é pura invenção de vosso ódio!<sup>69</sup>

D. João começa a revelar seus sentimentos relembrando o destino que Leonor reservara a um de seus irmãos. E acusa-a de “romper os mais doces laços da natureza”, seu casamento com Lourenço da Cunha, para obter o título de rainha. Desenha-se a ambição motivadora das ações de Leonor: a vontade de possuir o poder/trono a levou a tomar uma série de atitudes reprováveis no âmbito privado.

<sup>69</sup> Ibid. p. 124-125.

Por isso “a ambição em vosso coração é mais forte do que os laços de sangue”. É dessa cena que sai o conflito motivador da ação dramática: impedir que D. João revele a verdade ao rei.

Essa é a lição moral que a personagem de Leonor transmite: sendo dupla, a parte moralmente negativa de Leonor é a que se refere ao âmbito privado. Das vezes que suas atitudes como rainha são consideradas nocivas, não o são pelo exercício arbitrário do poder, e sim por sua manipulação da vontade do rei, utilizando artifícios relacionados ao seu lado mulher. Assim, o autor mantém a restrição implícita de representar a autoridade realizando atos viciosos.

Quando o futuro rei D. João distingue-se dela, reforça seus status de nobreza, apontando que ela é “mulher” de Lourenço da Cunha. E a réplica de Leonor mantém essa linguagem dual, reforçando que pedirá ao rei que “Vingai-vos como espôso e fazei justiça como rei”. E se ainda assim não for suficiente, que o puna pelo insulto a autoridade que ela está investida, já que “quando se insultam as mais altas e sagradas posições da sociedade, o seu desmoronamento está perto”. Quem diz essas últimas palavras não é Leonor-rainha, mas Leonor-mulher aproveitando-se da outra, já que sabemos desde o início como ela utiliza da dissimulação para conseguir seus objetivos. Ela tem consciência desses ambos status e por isso se aproxima de D. João pelo lado mulher, porém não hesita em lançar mão de sua autoridade como rainha.

Vejamos rapidamente como as outras duas personagens transmissoras de lições morais são caracterizadas.

A ação dramática desenvolve-se com uma intriga, armada pelo Conde e por Leonor, que envolve armar um suposto ataque ao Rei para incriminar D. João. O plano consistiria em sequestrar D. João, convencendo-o que “uma linda dama lhe quer falar”, tomar-lhe a capa e a espada, realizar um falso ataque a D. Fernando e largar os pertences do infante, ligando-o ao ataque.<sup>70</sup> Estando a frente da execução do plano, Lourenço da Cunha toma proveito dessa oportunidade para se aproximar de D. João e do Rei e contar-lhes toda a verdade.

Antes, porém, durante a efetivação do plano, D. Fernando, rei de Portugal, ao reconhecer os pertences do infante, lamenta-se:

---

<sup>70</sup> Ibid, p.132

D. FERNANDO – Sim, senhores, do Infante, a quem Deus não permitiu que ficasse impune o seu crime, pois deixou em nossas mãos um evidente sinal do horrível atentado! O meu Deus, que vos fiz eu para ser assim castigado? O meu próprio irmão é aquele mesmo que primeiro atenta contra os meus dias!<sup>71</sup>

D. Fernando refere-se ao seu irmão, não ao infante. Na sequência dessa mesma cena, o ato encerra-se com a prisão de D. João. No início do ato seguinte, estão D. João e Azevedo travando diálogo, buscando um possível culpado por sua incriminação. O Infante dá provas de virtuosismo, dizendo que não fugirá e classificando o ato como “uma execranda afronta feita à minha fidelidade!”<sup>72</sup> É nesse momento que aparece Lourenço da Cunha, revelando-lhe todo o plano do Conde de Ourém e de Leonor, dispondo-se a revelar tudo ao rei. Após sua saída, entram o Conde de Ourém e Leonor Teles, que buscam enganar novamente D. João, porem este desmascara-os, terminando assim o ato.

Do desenrolar desses acontecimentos é que Leonor se aproximará de D. Fernando, buscando conseguir a pena de morte para D. João. Temos então uma composição mais clara, partindo do próprio personagem e não das referências que outras fazem a ele, da falha moral de D. Fernando. Em determinado momento, assume uma de suas falhas:

D. FERNANDO – Assim é, porém muitas das guerras foram injustas, eu o conheço. Por uma paixão somente minha a acendi muitas vezes. E um rei, Leonor, deve-se esquecer que é homem e que tem paixões, para só sentir com o seu povo. Não foi este, porém, meu caminho, porque te vi. Tua beleza, tuas perfeições acenderam em meu peito uma violenta chama que ainda governa minha alma apesar da idade, e então, esquecendo-me que era rei e lembrando-me que era homem, estendi-te a mão e te coloquei a meu lado

LEONOR – Vosso amor elevou-me acima das mais mulheres, porém sempre vos tenho dado provas que mais ambiciono reinar em vosso coração que em vosso trono<sup>73</sup>

D. Fernando reconhece sua própria “inconstância e fraqueza”, dando um conteúdo a esses adjetivos: sua fraqueza foi não conseguir manter separado da sua figura de rei, o homem que é. Sua inconstância será representada adiante, preferindo Martins Pena desenvolve-la na ação do que referir-se a ela através do diálogo:

LEONOR – Pois bem, senhor, de tudo sabereis, já que assim o ordenais. Informaram-me que o Infante, ligado por diferentes tratados particulares com el-rei de Castela...

D. FERNANDO – Oh!

LEONOR, *continuando* – ... pretendeu assassinar-vos para se fazer rei de Portugal

<sup>71</sup> Ibid, p.142

<sup>72</sup> Ibid, p.145

<sup>73</sup> Ibid, p.157.

D. FERNANDO – Que horroroso atentado! Que horrível ambição! E não temia êle que o cetro lhe caísse das mãos, estando elas úmidas de sangue? Homem perverso e criminoso, teme a vingança de um rei justamente ofendido! Hoje mesmo verei como te apresentas diante de teu rei e dos nobres de sua côrte!

LEONOR – Que pretendeis fazer?

D. FERNANDO – D. João responderá em Conselho de Estado, e justiça será feita

LEONOR – E eu de nada sabia! Assim me amais, senhor? Dá-se um passo como êsse, e nem D. Fernando consulta a eonor e nem o rei a rainha!

D. FERNANDO, *com timidez* – Assim me pediram os fidalgos...

LEONOR – Os fidalgos! E vos merecem êles mais consideração que vossa mulher? Oh, que rei que não sabe querer! Que vergonha!

D. FERNANDO, *com timidez* – Leonor!

LEONOR – Deixa-me, senhor, já não vos amo.

D. FERNANDO – Não me amas? Que farei, só no mundo?

LEONOR – Ide para os vossos fidalgos, consultai-os em todos os vossos negócios, porque Leonor já não quer viver com um rei fraco a ponto de se deixar governar por seus vassallos!

D. FERNANDO, *pegando-lhe na mão* – Leonor, piedade, não me abandones! Que queres que faça, dizei! Não te fiz sempre a vontade? Não tens governado sempre mais que o rei? Que te falta pois? Não sejas ingrata, não abandones aquêle que já tem um pé na sepultura!<sup>74</sup>

Cenas mais tarde, Lourenço da Cunha revelará toda a verdade ao rei, estando presentes na cena todas as personagens da peça. Encerra-se o ato e inicia-se o quinto e último ato da obra com a revelação da morte do rei, num diálogo entre dois nobres. Ambos os personagens reforçam que “el-rei sabia que ela o traía por um seu criado” e contudo “ainda deixou a regência em suas mãos!”; fazem questão, porém, de notar que “quão feliz seria o reinado de Fernando I se êste desgraçado amor se não viesse meter de permeio!”. O Comendador de Juremenha chega a afirmar

COMENDADOR DE JUREMENHA – O povo lhe foi ingrato, esquecendo-se dos imensos bens que lhe havia feito com as leis e ordenações que publicou para só se lembrar dos males que a sua paixão fêz cometer, como faria a outro qualquer homem.

Se D. Fernando é assim construído, a composição do Conde de Ourém acontece em esparsos momentos da obra. Aprece ele mais como cúmplice de Leonor. Entretanto, nas falas das outras personagens, ele é referido como o verdadeiro condutor das ações da rainha. Os traços mais precisos da personalidade do Conde, sua motivação, só aparecera no último ato, próximo do fim da peça:

ANDEIRO, só, depois de ter observado os três que saem – Meus orgulhosos senhores, já pesam muito vossas cabeças sôbre vossos ombros! O tempo do insulto passou e o da vingança se aproxima! (Olha ao redor de si como observando. Depois de um momento de silêncio, continua:) Eis-me de novo nesta régia sala! Um homem

<sup>74</sup> Ibid, p. 158-159.

se assentou naquele trono, porém sua fraqueza e o peso do cetro que suas débeis mãos mal podiam sustentar o arrastaram à sepultura; um homem se levantou diante deste mesmo trono e sua constância e firmeza o elevarão até êle... Eis enfim realizadas minhas esperanças! Leonor ainda me ama com delírio, crê no meu amor, e cedo partilhará comigo o poder que ambiciono. Um obstáculo ainda embaraça meu caminho, e é êste minha mulher, que ainda vive. Mas, que importa? Que vale a vida de uma mulher comparada com uma coroa? Nada! Tremam, tremam aquêles que me insultaram e que não viram em mim senão o valido da rainha! Acusado diante de el-rei, abaixei a cabeça por temer a sua cólera, porém agora que êle é morto, levanto-a para lançar um olhar ameaçador contra aquêles que me fizeram temer pela vida e duvidar da fortuna. Oh insensatos, ousastes divulgar o meu segrêdo, apontar-me com o dedo, como se fôra um louco, e não pensastes que um dia, assentado ao lado daquela que também insultastes o vosso louco arrôjo, poderia dar leis e abater vossas orgulhosas fontes até o pó da terra? Mil vêzes insensatos! Agora podeis bradar: O Conde de Ourém é amante de Leonor Teles! Cada um destes brados fortalecerá mais minha posição e me dará novas fôrças para aniquilar-vos. Desprezastes, meus nobres senhores, desprezastes levantar a minha luva e cruzar as vossas espadas com a minha? Ah, esta afronta se conservará sempre abrasadora na minha imaginação, enquanto meu sangue a não acalmar. Mas como é irrisório o destino e as esperanças do homem! Uma só palavra pronunciada diante de Leonor seria bastante para minha perdição. Se um homem pudesse ler em meu coração e dizer a Leonor: Senhora, o Conde de Ourém, aquêle a quem tanto amais e por quem tanto tendes feito, não vos ama como mulher, mas sim como rainha, êsse homem seria o eco do meu coração e meu algoz. Assim não será porém, porque os meus segrêdos descirão comigo à sepultura e se...<sup>75</sup>

Quatro cenas depois, uma revolta na cidade, liderada por D. João colocará um fim na aparente vitória do casal. Lembremos que o Conde de Ourém é a antítese de Lourenço da Cunha; o contraste entre ambos, para além da antítese de personagens que corporificam aspectos morais (virtude e vício), está na sua relação com o trono. Enquanto Lourenço vingava-se da sua honra e do seu rei, o Conde buscava o trono. Reforça esse ponto a fala final de Lourenço da Cunha:

DA CUNHA – Eu, senhor, porque tinha de vingar o sólio de vossos ilustres antepassados e a minha honra. O rei, os nobres e o povo estão vingados, e o espírito do nobre fundador da Monarquia Portuguesa, que volteia sobre nossas cabeças, e os nobres e o povo que vos cercam esperam um porvir feliz durante o vosso reinado. (*Toma a D. João pela mão e o leva para o trono.*) É êste o vosso lugar. (*Toma a bandeira portuguesa que Rui Pereira traz na mão e dirige-se para aonde está Leonor.*) O meu é êste! E tendo diante de mim uma ambiciosa curvada pela dor e desesperação, e, calcando com os pés o cadáver de seu cúmplice e amante, bradarei: Real! Real! Pelo muito alto e muito poderoso Rei e Senhor D. João I! (*Agita a bandeira*)<sup>76</sup>

Se utilizarmos uma definição canônica de drama como gênero que “busca fugir das regras e unidades (exceto a unidade de ação), apresentando muitas ações

<sup>75</sup> Ibid., p.172.

<sup>76</sup> Ibid., p.176.

espetaculares, mistura de gêneros e períodos”<sup>77</sup> e aceitarmos as afirmações de Décio Almeida Prado e Vilma Arêas, que consideram os escritos sérios de Martins Pena como melodramas<sup>78</sup>, gênero onde

nenhuma escolha trágica é possível por parte dos personagens, claramente rotulados como bons ou maus. Eles estão imersos em sentimentos bons ou ruins, certezas e crenças que não deixam espaços para contradições. Seus sentimentos e falas, facilmente confundível com a paródia, promovem fácil identificação e catarses baratas no espectador. As situações pecam pela falta de verosimilhança mas são bem delimitadas: extrema infelicidade e indizível felicidade [...] o melodrama transmite abstrações sociais, oculta os conflitos sociais do seu tempo e reduz as contradições a uma atmosfera de medo ancestral ou felicidade utópica<sup>79</sup>

será plausível afirmar que Martins Pena escreveu melodramas, já que todas essas características estão presentes na obra aqui analisada. Entretanto, a afirmação da presença de certos elementos em uma obra – e a partir de uma definição com altas doses de anacronismo – não basta para definir as expectativas com relação a classificação como drama e o uso de informações que possuem relações complexas com sua realidade social.

Podemos concluir que o gênero drama, para o autor, tem a função de construir caracteres e, apesar de tratar sobre evento histórico, não visa apresentá-lo tal como ocorreu, já que possui uma capacidade limitada de representação, objetivando antes ensinar lições morais. Dentre essas lições, estão sobretudo formas de comportamento privado, reforçando Martins Pena a dualidade que as figuras de autoridade possuem na peça: não são nunca tão somente rei ou rainha, mas seus pecados são justamente por serem homem e mulher. Ou seja, a face pública, enquanto tal, não possui valores negativos, sendo mau seu exercício devido a vícios e sentimentos privados que perdem o rei enquanto homem – por isso D. Fernando

<sup>77</sup> PAVIS, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, p. 112

<sup>78</sup> C.f nota 20. Arêas chega a afirmar que “nesses melodramas, ou arremedo de, a mediocridade de concepção e construção salta à vista, num exagero tão excessivo que realça com inusitado fulgor o despreparo nacional para acompanhar a produção análoga europeia, surgida numa temperatura espiritual que não conhecíamos, e cujo perfil só podíamos reproduzir como decalque exterior” op. cit. p.102

<sup>79</sup> PAVIS, P. op. cit. p. 208. No original “no tragic choice possible for the characters, who are clearly labelled as either good or bad. They are steeped in good or bad sentiment, certitudes and beliefs that leave no room for contradiction. Their feelings and their speeches, taken just short of parody, promote easy identification and cheap catharsis in the spectator. The situations lack verisimilitude but are clearly drawn: extreme unhappiness or unspeakable joy [...] the melodrama conveys social abstractions, conceals the social conflicts of its time, and reduces contradictions to an atmosphere of ancestral fear or utopic happiness”

encontra certa redenção após a sua morte. A autoridade e seu exercício não possuem atributos morais e sim seus representantes.<sup>80</sup>

Antes de tomar o ato de escrever dramas como tão somente visando um gosto do público, acredito que Martins Pena entendia que esse gênero possuía um cunho pedagógico. Munidos de um significado para o gênero drama, podemos voltar a algumas das perguntas anteriores: o que significa classificar uma obra como Comédia? Qual a diferença entre Comédia e Farsa?

### 2.3. Entre a Farsa e a Comédia

Um homem ou mulher que estivesse buscando alívio para as tensões do período – rebeldes ao Sul e ao Norte ameaçavam a unidade do Império –, poderia encontra-lo no periódico *Gabinete de Leitura*, “serões das famílias brasileiras, jornal para todas as classes, sexos e idades”, editado na Corte, publicado entre 1837-1838. “Serões” implica um modo de leitura coletivo, o que é reforçado pela afirmação de adequação a todas as classificações, “classes, “sexos” e “idades”. Composto em sua maior parte por contos nacionais ou traduzidos de língua estrangeira, o periódico também possuía uma sessão dedicada a curiosidades e atividades lúdicas. Incluída ao final da edição de 18 de fevereiro de 1838, estava uma charada que propunha:

Charada:

Pinto o ridículo – 2  
Turvo os licores – 2

Conceito:

Ensanguentada  
Scena de horrores,  
Dei aos Romanos  
Feros senhores.<sup>81</sup>

O jogo consistia em descobrir quais eram as palavras que formavam o conceito. Para isso, oferecia-se duas expressões que somadas, formavam

<sup>80</sup> Sobre a crítica ao poder através de uma análise moral do seu exercício, ver p. KOSELLECK, R. *Crítica e Crise: uma contribuição a patogênese do mundo burguês*, p. 88-110.

<sup>81</sup> *Gabinete de leitura*, 18 de fevereiro de 1838

foneticamente a palavra que incorporava a ideia do conceito. As pistas oferecidas para se descobrir as expressões eram duas: uma definição e o número de sílabas. O leitor teve que esperar até 4 de março de 1838 pela resposta: “[...] o nome da charada de nº 28 é – Farsa-Lia”.<sup>82</sup> Pode-se deixar de lado se Farsália refere-se ao episódio da história romana ou ao poema de Lucano, que representa esse evento;<sup>83</sup> e da mesma forma, está afastado dos objetivos desse estudo os usos e costumes relacionados a lia, uma espécie de borra encontrada em vinhos e azeites. Porém, a definição de farsa segundo um uso lúdico é um indicativo interessante dos significados ligados ao gênero.

Farsa, segundo a charada, é definido por um ato de representar (“pintar”) uma característica (“ridículo”). Moraes define farsa como “Drama ridiculo, menos artificioso que Comedia. Scena comica, sucesso ridiculo”.<sup>84</sup> Ambas as definições destacam a característica do conteúdo representado, que é definido no mesmo dicionário como “que move a riso. O que faz tom que se rião delle por desprezo”.<sup>85</sup> O sentimento que a característica gera é o desprezo. Ri-se por desprezo à algo que é ridículo.

Da mesma forma que o drama, uma farsa está para além da presença de mecanismos cênicos e de composição de enredo que caracterizam o gênero. Entender o que é anunciar, escrever e representar um determinado gênero envolve os significados, a carga semântica em torno dessas definições. Martins Pena não justificou sua escolha por gêneros geradores de riso como fez no prefácio ao drama *D. Leonor Teles*. Então, para entender os significados de comédia e farsa para o autor e seus espectadores, teremos que recorrer a outros expedientes.

Inserido na sociedade do seu tempo, Martins Pena compartilhava o mesmo vocabulário da elite letrada do Império. Mesmo não possuindo a formação comum da elite política, o autor frequentou instituições culturais importantes no período,

---

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> *Farsália*, poema épico incompleto, escrito durante 61-65 AD, narra a guerra civil entre Júlio Cesar e as forças do senado romano, lideradas por Pompeu. Lucano inovou em sua escrita, realizando uma denúncia da violência gerada pelas guerras e da abertura a maldade que permitia. Ver CARVALHO, A. F. A Farsália, de Lucano: importância na evolução do epos. In: *Acta Scientiarum*. 2001, p. 93-101.

<sup>84</sup> MORAES, A., *Diccionario da lingua portugueza*, 1789 vol. 2, p. 11.

<sup>85</sup> Ibid., vol. 2, p. 348.

como a Academia Imperial Belas Artes.<sup>86</sup> Além disso, como apontado anteriormente, foi membro fundador do Conservatório Dramático Brasileiro que, em sua origem, tinha a preocupação em aprimorar literariamente e dramaticamente as artes cênicas no Brasil, contando com a participação de intelectuais como Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães.<sup>87</sup> Ou seja: Martins Pena estava envolvido com importantes instituições culturais, acionando e interpretando o vocabulário, os significados, práticas e códigos que circulavam em tais ambientes. Isso não quer dizer que essas instituições determinavam sua produção – lembremos da censura da obra *Os ciúmes de um pedestre* –, mas antes que o autor compartilhava o vocabulário e visões de mundo que circulavam nesses espaços. É nesse sentido que um dos meios possíveis para construção dos significados desses gêneros seja a análise das definições formais e estáveis deles.

José de Alencar, autor do romance *O Guarani* e importante dramaturgo, escrevendo sobre os primeiros comediógrafos brasileiros – em parte para marcar a diferença de sua obra para com a daqueles – diria de Pena que “[...] muito conhecido pelas suas farças graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito comico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma satyra dialogada, do que uma comedia”.<sup>88</sup> Distinguindo entre esses gêneros e classificando as obras de Martins Pena como farsas, Alencar destaca que os objetivos do autor eram tão somente fazer rir. Não existiria nas obras do comediógrafo um fim moral.

Existe uma segunda questão, implícita, na afirmação de Alencar: ao classificar mais como uma “sátira diálogoada” do que comédia, ele talvez esteja considerando os conteúdos representados. Segundo Moraes, sátira é “Poema censorio dos costumes e defeitos, públicos, ou de algum particular; de ordinario se faz em verso.”<sup>89</sup> Se assim for, o gênero sátira não teria, como convenção do gênero, a representação de um espaço específico, podendo utilizar o ambiente privado da casa ou a praça pública e, por conseguinte, enredos com temas relativos a esses

---

<sup>86</sup> Ver CARVALHO, J. M. *A Construção da Ordem; Teatro das Sombras*, 1996.

<sup>87</sup> SOUZA, S. C. M. op. cit. p., 160-164.

<sup>88</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de novembro 1857.

<sup>89</sup> MORAES, A., op. cit., vol. 2, p. 378.

espaços. Ou seja: Alencar pode estar considerando que os alvos do comediógrafo não eram tão somente costumes privados, como também comportamentos públicos.

Seja como for, Alencar considera que representar ações e costumes ridículos não são o suficiente para causar um efeito moral. Voltando as definições de Moraes, comédia é uma “Fabula Dramatica, em que se representa alguma acção da vida, e pessoas ordinarias, para se corrigir o vicio por meyo do ridiculo.”<sup>90</sup>A diferença entre comédia e farsa estaria na complexidade de confecção dos gêneros, a segunda sendo mais simples que a primeira. Moraes não quantifica nem especifica onde residiriam os parâmetros para julgar a complexidade da obra e não refere-se a nenhum efeito moral na farsa. Contudo, existe nos dois gêneros uma qualidade inexpugnável: o ridículo.

Se ambas possuem um conteúdo que pode ser caracterizado como ridículo, a comédia o utiliza com o fim explícito de correção moral. Por referirem-se a um riso que encontra sua causa em uma origem comum, o fato das fluídas classificações do autor é revelador de diferenças de apropriação: enquanto uns viam algum tipo de lição moral, outros apenas enxergavam uma série de reproduções de costumes desprezíveis e, por isso, engraçados. Todavia, Martins Pena escreveu na maior parte dos seus manuscritos “Comédia em 1 acto”. Se aceitarmos o argumento de Alencar, seremos forçados a reconhecer que não existia uma diferença significativa entre farsa e comédia e que a intermitência de classificações é indício disso.

Parece-me que Martins Pena ao classificar suas obras como comédias, deixava implícito que o efeito moral reside exatamente no efeito cômico, para utilizar os termos de Alencar. Afirmar que os dois efeitos estão juntos é destacar a sensação de desprezo ligado ao ridículo e dar a produção dessa sensação um sentido pedagógico. Essa é a hipótese que estou defendendo: que para Martins Pena rir é uma forma de ensinar sobre as figuras ridículas que povoam o universo cotidiano.

Definido por Moraes como “desestimação, pouca conta, nenhum apreço que se faz de alguém, da vida, dos bens, da jurisdição, das ordens do superior”, desprezo é um sentimento que envolve algo ou alguém externo a aquele que sente.<sup>91</sup> Portanto, o que essas definições formais apontam é para os fenômenos emocionais em torno do riso. Em sua origem, existe um sentimento de desprezo específico a um tipo de

---

<sup>90</sup> Ibid., vol. 1, p.418.

<sup>91</sup> Ibid., vol. 1, p.599.

característica, o ridículo. Skinner, no estudo sobre a teoria clássica sobre o riso e seu uso por Hobbes, levanta questão parecida. O autor traça um quadro onde demonstra como diversos autores se colocam a questão: como surge o riso? O argumento pode ser resumido no seguinte:

na visão dos escritores que venho considerando, duas coisas devem ter acontecido caso você encontrar-se chorando de rir. Você deve ter percebido algum desdenhável vício ou fraqueza em alguém ou possivelmente no seu eu anterior. E você deve ter apreendido-a de tal maneira à induzir um alegre sentimento de superioridade.<sup>92</sup>

Não estou querendo apontar uma continuidade entre o período estudado por Skinner e as definições vigentes na época de Martins Pena. Mas gostaria de destacar que na origem do riso existe um sentimento que surge de uma relação. Isso quer dizer que os recursos do cômico pressupõem um caminho, onde se reconhece uma relação, sente-se desprezo pela imagem percebida, por ser ridícula e, por fim, gargalha-se.

O drama constrói e desenvolve sua ação segundo a personalidade dos seus personagens, que também são construídas durante a encenação, com a finalidade pedagógica de louvar a virtude e punir o vício, não se limitando a representar reis e rainhas como seres humanos normais. Contudo, existe uma negação, como visto em Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, de desenvolver a face da autoridade pública de reis e rainhas através de atos moralmente reprováveis: o rei não é passível de ser julgado, mas o homem que detêm a coroa sim. Quando o Rei realiza escolhas condenáveis, o faz pois foi levado por uma falha em sua face privada. A comédia e a farsa, por outro lado, são gêneros que referem-se a pessoas e atos ordinários, construindo sua ação de forma a destacar características e costumes ridículos.

Considerando que as obras de Martins Pena sofreram muito pouco com a censura do seu período de atividade, entre 1838-1846, pode-se dizer que os vícios que representava e a sua composição através do ridículo não afetavam a moralidade pública. Portanto, o sentimento de desprezo não era referente a um vício considerado destrutivo, mas a certos atos reprováveis não graves. Pode-se mesmo

---

<sup>92</sup> Ver SKINNER, Q. *Hobbes and the classical theory of laughter*, p. 149. No original: “in the view of the writers I have been considering, two things must have happened if you find yourself convulsed with mirth. You must have perceived some contemptible vice or weakness in someone else, or possible in your own previous self. And you must have been made aware of it in such a way as to induce a joyful feeling of superiority”.

considerar que essa definição de comédia é próxima daquela anunciada por Aristóteles:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; o que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.<sup>93</sup>

Ou seja: a comédia representa vícios “aceitáveis”, que não provocam emoções intensas no espectador, apenas o desprezo pelo ridículo e, por isso, o riso. A definição de Moraes de desprezo nomeia determinados alvos: “que se faz de alguém, da vida, dos bens, da jurisdição, das ordens do superior”. “Alguém” sugere uma relação direta, enquanto a “vida” refere-se a um valor abstrato e “bens” refere-se a posse materiais; porém “jurisdição” e “ordens do superior” são ideias ligadas a normatização. Pode-se então concluir que o alvo específico do desprezo, gerado pelo ridículo, é aquele ligado a percepção de que práticas, ações e pessoas fogem daquilo que é considerado adequado a uma vida cotidiana. Leia-se: daqueles que não estão completamente de acordo com uma determinada moral, porém não tão desviantes assim para serem considerados “outros”.

Chegamos então ao campo da identidade, mais especificamente na construção de um conjunto de valores e práticas comuns a determinado grupo. O valor pedagógico de Martins Pena e da comédia reside, exatamente, na capacidade de correção de atitudes consideradas desviantes dos valores do grupo, contudo não tão distantes para serem consideradas de um “outro”. Ou seja, a comédia reforça uma identidade pelo negativo. Como diz Chartier:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrência e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação.<sup>94</sup>

E, acrescentaria, transmitir uma percepção do social através do ridículo. Não estou negando a importância de uma aproximação sobre os mecanismos do cômico.

<sup>93</sup> ARISTÓTELES, *Poética* p.109. Para outros indícios da poética aristotélica em Martins Pena, ver ARÊAS, V. op. cit., p. 77- 81.

<sup>94</sup> CHARTIER, R., *A História cultural: entre práticas e representações*, p. 17.

O absurdo, o grotesco, a alteração de sentido, o uso de palavras fora do seu sentido usual, arquétipos considerados cômicos, dentre outros, são fundamentais para fazer criar o riso.<sup>95</sup> Entretanto, a constatação da presença de tais mecanismos não responde completamente sobre o papel desse gênero para o autor e nem quanto ao uso de determinados signos e significados mobilizados para fazer rir.

Rir é um fenômeno ocasionado pela formulação de determinadas representações geradoras de sentimentos ligados ao riso. Representações essas que são construções do mundo social que não almejam copiar a realidade, porém ressaltar os traços destoantes de questões sociais que estão em um espaço de disputa. Segundo Jacques Le Goff, quando diz:

De acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem se ri, e também, muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri.<sup>96</sup>

Ainda como representação, a comédia re-apresenta uma imagem que mantém relações complexas com a realidade daqueles que as veem; ela mobiliza signos que mantêm relações com significados que circulam pela sociedade. Sendo uma representação, acredito que ela possui aquelas características apontadas por Chartier:

Mais do que o conceito de mentalidade, ela permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns 'representantes' (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade<sup>97</sup>

Porém a comédia não busca uma relação direta, mas sim aposta no próprio desequilíbrio desses significados na sua representação; ela os retira dos seus usos corriqueiros e os insere em construções extraordinárias. Devido a sua origem, o riso da comédia considera ridículo aqueles personagens reconhecíveis, construídos

<sup>95</sup> Cf MINOIS, G., *História do Riso e do Escárnio*, 2003; ARÊAS, V. op. cit.; BAHKTINE, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, 1987.

<sup>96</sup> LE GOFF, J., *O riso na Idade Média*, 2000, p.65

<sup>97</sup> CHARTIER, R., op. cit., p. 23.

pelos mecanismos da comédia, em situações atípicas. Logo, ela delimita um conjunto de práticas consideradas normais ou moralmente válidas pela representação daquelas que desviam desse padrão. Da mesma forma, as figuras ridículas construídas pelo comediógrafo personificam os desvios da regra, tornando-os reconhecíveis. Pessoas normais em situações ridículas demonstram quais são os “pequenos vícios” cometidos no cotidiano e, pedagogicamente, retifica-os através do riso.

E, sendo uma representação, no sentido cênico do termo, a obra escrita é apenas uma das etapas da execução de uma aparência que só se vê completa na realização do espetáculo. Significa isso dizer que as comédias são escritas por Martins Pena, construídas por cenógrafos e executada por atores, com auxílio de outros personagens envolvidos na construção do espetáculo cênico; e, ainda, a passagem por instâncias censórias que legitimam os significados presentes no texto. Ou seja: mais do que a obra de um autor, as comédias de Martins Pena envolveram um trabalho coletivo, que em suas diversas etapas institucionalizadas – e com conflitos –, deram aval as imagens ridículas construídas pelo autor.

O que estou defendendo, portanto, a partir da constatação dos termos e significados relacionados a comédia, é que existe uma função para o gênero: gerar desprezo através do ridículo, e assim o riso, para corrigir vícios. Sendo compartilhado socialmente, os signos utilizados para construção dessa representação não são de exclusividade de Martins Pena, mas circulam em diversas esferas da sociedade.

Escrevendo farsas ou comédias, Martins Pena queria mostrar o ridículo e agiu assim sabendo das funções que possuía na sociedade tal caracterização.

### 3 As armas ou o riso como crítica

Tânia Jatobá, em *Martins Pena: Construção e Prospecção*, propõe uma releitura do comediógrafo através de duas duplas conceituais que englobariam as tensões presentes na dramaturgia do autor. Nas palavras da autora:

A dramaturgia de Martins Pena se ilumina a partir de uma tensão estrutural entre *construção* e *prospecção*, no plano global de sua elaboração estilística, e entre a percepção e o imaginário, no âmbito específico de sua programação textual. A construção se identifica com o tempo presente, com o fazer enquanto feito, com a expressão acabada, recortada linguisticamente. A prospecção constitui o impulso futuro, a mola propulsora, o fazer no seu fazer-se. [...] A construção se traduz objetivamente por meio de um acervo ponderável, sobretudo se considerarmos a breve existência de Martins Pena. A prospecção enlaça com a modernidade literária brasileira e assegura a permanência de sua lição. (grifos no original)<sup>98</sup>

Para a autora, Martins Pena articula uma percepção da realidade social da primeira metade do século XIX brasileiro com um quadro ficcional vivaz, o que permitiu a construção de uma dramaturgia que dialoga com seu contexto e mantém-se como herança para as gerações futuras. Por quadro ficcional, deve-se entender a capacidade criativa do comediógrafo em compor situações dramáticas que conservam vitalidade ao longo do tempo. Essa capacidade estaria de acordo, segundo a autora, com o Romantismo, definido como “um esforço de elaboração do discurso e ao mesmo tempo um instrumento de afirmação da nacionalidade”.<sup>99</sup> Definido assim o Romantismo, o esforço de Jatobá será demonstrar como Martins Pena atende esses dois parâmetros: esforço de elaboração e nacionalidade.

Mas antes de dedicar-se ao comediógrafo, e como forma de redimensioná-lo dentro da história da literatura brasileira, a autora dedica-se a Domingos José Gonçalves de Magalhães, o Visconde de Araguaia, considerado o fundador do Romantismo no Brasil. Nas palavras da autora, Magalhães “não instaurou, anunciou. Anunciar significa apontar, mas apontar sem conformar, indicar sem operar[...]”.<sup>100</sup> Por mais que o autor de *Suspiros Poéticos e Saudades*, publicado em 1836, busque um movimento de ruptura e de afirmação da nacionalidade, “seu projeto estilístico é um projeto fracassado”, pois mantém subserviência aos padrões

<sup>98</sup> JATOBÁ, T. *Martins Pena: Construção e Prospecção*, p. 18-19.

<sup>99</sup> *Ibid*, p.21.

<sup>100</sup> *Ibid*, p.22.

estéticos neoclássicos.<sup>101</sup> Quanto ao nacionalismo do Visconde de Araguaia, Jatobá considera-o como que por oposição à Europa, não possuindo substância que permitiria defini-lo como nacional. Não atendendo aos parâmetros de antemão definidos como essenciais ao Romantismo, sentencia a autora que “A obra de Magalhães é uma tentativa frustrada, enquanto a de Martins Pena é uma realização vitoriosa”.<sup>102</sup>

Quais traços da obra de Martins Pena indicariam esse esforço “vitorioso” de elaboração do discurso e de afirmação da nacionalidade? Para a autora, “Será romântico o discurso que atingir um razoável índice de originalidade; será brasileiro o texto que vivenciar a História, a via nacional”.<sup>103</sup> Ou seja: o esforço de elaboração do discurso, segundo os pressupostos do Romantismo, exigiria um determinado grau de originalidade, uma ruptura com as rígidas normas estéticas do neoclassicismo. O esforço nacionalista se configuraria na construção de imagens vivas da nacionalidade, uma representação fiel de traços característicos do seu meio social. Essas seriam as duas qualidades resumidas naquilo que a autora chamou de percepção do comediógrafo. Definindo-o assim, é possível à autora afirmar que o comediógrafo é o “profeta da modernidade”, alçando-o como fundador do Romantismo no Brasil.<sup>104</sup>

O aparato teórico de Tânia Jatobá contrapõe Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, atribuindo ao primeiro qualidades ausentes no segundo. Esse tipo aproximação entre os autores desconsidera que diferentes questões nortearam a escrita de ambos, próprias de cada autor, que dizem respeito aos gêneros preferidos, os recursos estilísticos utilizados e as possíveis funções que imaginaram para suas obras. Comparar um livro de poesias com um conjunto de obras cênicas só é possível se desconsiderarmos essas diferenças.

Se tomarmos, a título de exemplo, as obras dramáticas com temáticas nacionais, Gonçalves de Magalhães estreia nos palcos com a tragédia *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* em março de 1838 e em outubro do mesmo ano, Martins Pena estrearia com *O Juiz da Roça*, peça que viria a ser posteriormente conhecida

---

<sup>101</sup> Ibid, p.38

<sup>102</sup> Ibid, p. 40.

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Ibid, p. 54.

como *O Juiz de Paz na Roça*. Ambas as peças não seriam, usando os termos de Tânia Jatobá, tentativas de “vivenciar a História, a via nacional”, já que o próprio Visconde de Araguaia declara que seu drama é “de assunto nacional” e a obra de Martins Pena apresenta uma figura importante do judiciário da época?<sup>105</sup> Se considerarmos só as obras do gênero drama, Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, como vimos, possuem muitos pontos em comum.<sup>106</sup>

Mas o texto de Tânia Jatobá é representativo de uma determinada interpretação, que destaca duas qualidades de Martins Pena: uma originalidade que o coloca à frente do seu tempo e a representação singular da sociedade brasileira. Duas características que serão analisadas nesse capítulo. E o ponto de partida é através de uma peculiar obra, atribuída ao próprio Visconde de Araguaia. Tentarei investigar as formas de criar riso e determinar, até que ponto, Martins Pena pode ser considerado original.

### 3.1.

#### **“Ou s’arrête la loi, la satire commence” ou a infernal viagem de Gonçalves de Magalhães e Araujo Porto-Alegre**

Segundo o *Dicionário Bibliographico Brasileiro*, Gonçalves de Magalhães publicou em 1836 – no mesmo ano de *Suspiros Poéticos e Saudades* – a obra *Episodio da Infernal Comedia ou minha Viagem ao Inferno*, “[...] uma satyra escripta por Magalhães, quando esteve adido à legação de Paris, depois de desgostos que teve com o chefe da legação brasileira”.<sup>107</sup> Não existe nenhuma indicação de autoria na obra e o *Dicionário* é o único documento, até onde tenho conhecimento, a afirmar essas informações. Contudo, em *Poesias Avulsas*, livro publicado em 1864, na advertência que abre a obra, o autor justifica seus critérios de seleção dizendo:

Obras imperfeitas dos quinze aos vinte annos, escriptas ás pressas, e algumas vezes a pedido, para satisfazer idéas e paixões momentaneas, não merecem ser conservadas; como folhas seccas melhor é que as leve o vento. E não poucas composições de maior vulto, e ainda mesmo Tragedias originaes e traduzidas, que

<sup>105</sup> MAGALHÃES, D. J. G. *Tragédias*, p. 7

<sup>106</sup> Ver capítulo 2, p. 25-26

<sup>107</sup> MAGALHÃES, D. J. G. *Episodio da Infernal Comedia ou minha Viagem ao Inferno*; BLAKE, A. V. A. S. *Dicionário Bibliographico Brasileiro*, vol.2, p. 217. Magalhães possui outros escritos que visam a derrição. Ver SÜSSEKIND, F. *Palavras Loucas, Orelhas moucas: Os relatos de viagem dos românticos brasileiros*, p. 102 ss.

se representaram, e longas Satyras, algumas das quaes se imprimiram avulsas, tenho-as eu condemnado ao esquecimento, donde não desejo que as tirem em nenhum tempo.<sup>108</sup>

Creio que dentro das “longas Satyras”, estaria o *Episodio da Infernal Comedia*. É dessas “idéas e paixões momentaneas” que tratarei aqui; de como se manifestam através de uma forma específica de representação, que busca caracterizar os empecilhos a projetos idealizados para a sociedade, buscando criticar, diminuir e desvalidar visões contrárias, representando-as como ridículas, e por isso, gerando o riso.

Já na página de rosto, logo abaixo do título do livro, uma citação do canto III da parte Inferno da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, “Por mí se va a la ciudad doliente,/ Por mí se va al eternal dolor,/ Por mí se va con la perdida gente/” dá o tom da obra. Na obra de Dante, o poeta-protagonista lê essas palavras no portão que dá acesso ao Inferno, terminando o trecho com a famosa sentença: “Perded toda esperanza al traspasarme.”<sup>109</sup> Gonçalves de Magalhães opta por apenas apontar a função do portal indicando, porém, o endereço fictício de publicação da obra: “Inferno. Rua do fogo, canto da rua do Sabão”.<sup>110</sup> Nas páginas seguintes, há indicação do local real de impressão, “Paris - Imprimerie de Beulé et Jubin, Rue du Monceau Saint-Gervais, 8”, o que reforça a ideia de que o endereço anterior contém uma ironia.<sup>111</sup> O endereço fictício corresponde ao Largo do Capim no mundo real; Magalhães visa causar o riso através de um chiste que toma como base enunciados e experiências sobre um espaço real.

Coloca-se, então, a questão da formulação do riso. Como foi visto no primeiro capítulo, o riso é constituído por uma relação entre sujeitos. E essa relação é feita através significados e experiências compartilhadas, constituindo o alvo do riso pela exposição das suas características julgadas ridículas segundo a visão de mundo dos sujeitos que enunciam tais chistes. Por isso que uma peça cômica é uma representação do mundo social. Elas desempenham uma função entre as ideias, os sujeitos e a sociedade em que vivem, como diz Chartier

<sup>108</sup> MAGALHÃES, D. J. G. *Poesias avulsas*, p. 18

<sup>109</sup> ALIGHIERI, D. *Comédia (Inferno)*, Edición bilingüe, p.26-27. A tradução em espanhol dos trechos citados é a seguinte: “Per me si va nella città dolente;/ Per me si va nell eterno dolore;/ Per me si va tra la perduta gente! [...] Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”.

<sup>110</sup> MAGALHÃES, D. J. G. op. cit. p. 5.

<sup>111</sup> MAGALHÃES, D. J. G. op. cit. p. 10.

permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.<sup>112</sup>

Ao construir uma sátira sobre um sujeito e sobre a situação do Estado e sociedade imperiais, Magalhães e Porto Alegre identificam práticas e ideias consideradas erradas ou irracionais através da sua caracterização pelo negativo. Ao contrário do que certa historiografia aponta, Martins Pena e Gonçalves de Magalhães compartilham desses mesmos modos de classificação dos componentes da sociedade, que são relativamente comuns no período regencial. Periódicos como *O theatrinho do senhor Severo*, *A rusga da Carioca* e *As obras de Santa Engracia* são narrativas que simulam uma peça teatral e comentam sobre a política e eventos da Corte. Tão provável quanto a influência do pensamento europeu e iluminista, é a influência dessas formas de sátira em Martins Pena.

Se isso nos permite afirmar uma função social pro riso – e de forma alguma, a única – nos diz pouco sobre como analisar textualmente as formulações que visam causar o riso. Já foi dito anteriormente que Magalhães, Porto Alegre e Martins Pena compõem seus personagens e ações risíveis através do deslocamento de enunciados. Ou seja: que utilizam o vocabulário sério, que os sujeitos reais utilizam para agir nos espaços públicos, para compor seus personagens, deslocando-os e levando a fins e resultados cômicos. Mas como exatamente isso é identificável em um texto escrito? Como um texto suscita o riso?

Definir teoricamente o que é o riso e como realiza-lo é uma tarefa complicada. Verena Alberti demonstra como no século XX, o riso foi teorizado em diversas chaves, seja na relação do pensamento com o impensável ou inconsciente, seja em uma incapacidade de concluir a trajetória normal do pensamento, que descarregaria sua energia no corpo. A autora demonstra como, em uma história que vai desde a Antiguidade até o século XIX, o problema do riso tomou diferentes configurações, que tentavam explica-lo enquanto fenômeno corporal ou enquanto

---

<sup>112</sup> CHARTIER, R., *A História cultural: entre práticas e representações*, p. 23

fenômeno que deturpa os enunciados regulares.<sup>113</sup> Apesar de demonstrar que é longa a tradição que delega ao cômico o sem sentido e o irracional, o estudo de Alberti não nos ajuda a entender como literariamente se forma uma chiste, já que dedica-se a estudar teorizações sobre o que na constituição do Homem gera o riso.

Uma outra importante fonte de considerações é Mikhail Bakhtin e seu *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*, onde demonstra a importância do riso para cultura popular daquele período, tomando como base o Carnaval, momento em que os limites e hierarquias oficiais da vida cotidiana eram suspensos, permitindo a subversão e inversão momentâneas da estruturas de poder por parte dos servos. É assim que, herdeira desse momento idiossincrático da vida medieval, surgem escritos em vernáculo que utilizam os símbolos e as formas do Carnaval, abrindo espaço para o surgimento de um estilo literário singular, onde há um degradação de tudo que é elevado pela revelação do seus processos biológicos básicos, o que o autor denomina de realismo grotesco.<sup>114</sup>

Bakhtin destaca a necessidade de se observar o vocabulário para entender o cômico medieval e renascentista e de como ela tem origem em situações sociais anteriores a composição literária. Porém, a dicotomia que cria entre ordem oficial séria e riso cômico popular o impedem de considerar os limites do cômico, mesmo quando subverte a ordem oficial.<sup>115</sup> E os autores aqui analisados não utilizam explicitamente de processos biológicos, para compor suas personagens, recorrendo antes a características morais.

Se esses autores nos permitem afirmar a relação do riso com o não-racional e sua capacidade de inverter a pressupostos da ordem comum das coisas, o autor que nos auxilia a pensar a forma literária de causar o riso é Vladimir Propp. Em *Comichidade e Riso*, o autor russo propõe-se a analisar o riso dando forte ênfase na análise literária.<sup>116</sup> Propp introduz aspectos fundamentais na análise do riso: não diferencia o cômico em estilos alto e baixo; aponta para a abrangência do cômico, que pode relacionar-se tanto a aspectos físicos quanto a características morais; e,

<sup>113</sup> Ver ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. p.11-37. Um exemplo do riso causado por algo impensável por ser encontrado em FOUCAULT, M. *Palavras e as coisas* p. 9-23

<sup>114</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1987

<sup>115</sup> Para as críticas ao estudo de Bakhtin, ver MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*, p.156-160 e p.174-179

<sup>116</sup> PROPP, V. *Comichidade e riso*

principalmente, que existem diferentes tipos de riso segundo a composição dos objetos risíveis. Ou seja: que a composição de algo pode revelar certos mecanismos pensados para gerar o riso.

Podemos rir de alguma debilidade física ou de alguma ação não usual, realizada por um sujeito inesperado; podemos rir de alguma semelhança entre pessoas não iguais, assim como de diferenças entre gêmeos. O que diferencia todos esses tipos de riso é a sua composição. Propp dá como exemplo um “orador [que] faz um discurso. [...] O homem fala com animação, gesticula e procura ser convincente. De repente, pousa-lhe no nariz uma mosca”.<sup>117</sup> Diz ele que:

de início os presentes ouvem atentamente o orador. Mas quando aparece a mosca a atenção dos ouvintes se dispersa, mais precisamente, se desloca. Eles já não *ouvem* o orador, mas *olham* para ele. A atenção se transfere de um fenômeno de ordem espiritual para um fenômeno de ordem física. Na percepção dos ouvintes o conteúdo do discurso, um princípio espiritual, é obscurecido por aquilo que o orador faz com a mosca, isto é, por um fenômeno de ordem física, e é deslocado. Este deslocamento, ou obscurecimento, ocorre de modo inesperado, mas ao mesmo tempo é preparado ainda que muito imperceptivelmente. Na consciência verifica-se uma espécie de salto. Porém, o salto é uma manifestação súbita no exterior de um processo, que inadvertidamente se preparava no interior. No caso em questão, os ouvintes já vinham sendo preparados por alguns pormenores, alguns detalhes pouco perceptíveis, de modo a predispor-los ao riso, mas ainda insuficiente para provocá-lo<sup>118</sup> (grifos no original)

Propp utiliza como segundo exemplo uma personagem do conto *A briga de dois Ivans* de Gogol, que fica entalada na porta do tribunal no momento em que entrava para participar do julgamento. Diz o autor que “o riso é exteriormente provocado pelo fato de Ivan Nikíforovitch se entalar na porta, mas esse riso foi preparado pelo andamento da narrativa e é parte orgânica dela”, lembrando que até a gordura da personagem foi construída na narrativa, já que é apresentado como preguiçoso e glutão.<sup>119</sup>

Duas coisas, para o autor, são necessária para causar o riso: um deslocamento repentino e defeitos perceptíveis no objeto. Os movimentos da narrativa são responsáveis por compor os defeitos das personagens mas essas características também são apreendidas quando remetem a enunciados pejorativos que circulam na dinâmica social, que as dizem respeito a sujeitos reais. E os deslocamentos de sentido acontecem devido a decisões irracionais, que não solucionam o problema – e, no caso teatral, mantêm a ação viva – ou enunciados incongruentes com o

<sup>117</sup> Ibid, p. 41-42.

<sup>118</sup> Ibid, p. 42.

<sup>119</sup> Ibid, p. 43.

contexto. Inclusive, indicativo da importância do deslocamento de sentido através do diálogo como forma de criar o riso é a escrita de textos como se fossem peças teatrais, apesar da ausência de indicações de detalhes da representação (figuro, cenário, posicionamento dos personagens no palco), como os periódicos citados anteriormente e o próprio *Episódio da Infernal Comédia*.

Com essas considerações teóricas em mente, vejamos como o *Episódio da Infernal Comédia*, com quais conteúdos cria seus deslocamentos.

O *Episódio da Infernal Comédia* é dividido em cinco partes: na primeira, o narrador apresenta os acontecimentos que o levaram ao Inferno; segue-se a chegada do personagem-narrador a um teatro localizado no inferno, durante o entreato da encenação da *Comédia Infernal*; após, são representados dois quadros de um ato da comédia; um epílogo completa a viagem; encerra-se o texto com notas explicativas dos fatos citados. A obra é introduzida por um texto com título de *Peço a Palavra*, que segundo Sacramento Blake, foi escrito por Manuel de Araujo Porto-Alegre, amigo de Gonçalves de Magalhães e parceiro na revista que é símbolo do Romantismo no Brasil, a *Nictheroy*.<sup>120</sup> O texto inicia-se com uma epígrafe: “Vede-vos, meus amigos, n’este espelho”.<sup>121</sup> Dentre os significados de espelho, está o “Objecto que serve de documento moral, Fig. Exemplar, Modelo”.<sup>122</sup> Logo após, o autor diz:

A Hydra virulenta da ambição, erguendo a cauda em compassadas oscillaçoens, bate com o torax sobre o saxeo da nau do estado, qual leão combatendo em furia as vagas, atravessa o argenteo salso para dardejar no abysmo anarchico a baleia, que desliza, adejando no firmamento phosphorico, qual abutre em alpestres, alcantiladas planices....<sup>123</sup>

Abre-se o texto em tom de acusação, bastante ornamentado e lançando mão de recursos retóricos, alegorizando atitudes (“Hydra virulenta da ambição”),

<sup>120</sup> BLAKE, A. V. A. S. op. cit. O espaço e os habitantes do Inferno foram usados por Araujo Porto-Alegre, em 1837, em um “prologo dramatico representado” em que o anjo, representando Pedro II, salva a alegoria do Brasil das tentações de Satan e seus demónios; isso indica que o autor utiliza esse tropos como forma de representar ações e personagens que envolvem vícios. Isso reforça a afirmação de Sacramento Blake quanto a autoria desse texto introdutório.

<sup>121</sup> MAGALHÃES, D. J. G. op. cit. p. 11.

<sup>122</sup> PINTO, L. M. S., op. cit., p. 464.

<sup>123</sup> Ibid, p. 12. A utilização da imagem da Hidra representando a desordem, anarquia e a resistência a um poder racional normatizador, representado por Hércules, tem uma longa história. Uma pequena apresentação do uso dessa imagem por intelectuais de ambos os lados do atlântico anglófono pode ser vista em LINEBAUGH, P., REDIKER, M. *A hidra de muitas cabeças*, p. 9-15.

o Estado (“saxeo da nau do estado, qual leão”) e estados sociais (“abysmo anarchico”). Mas o narrador suspende sua fala, retomando-a com um comentário irônico sobre o próprio texto:

...Fora! fora! Que este estilo he de Juiz de Paz, quando proclama nos dias de rusga; este estilo gualdripa-me o fio da abalada de minhas azas, pois ja sinto cocheiar o entusiasmo, a não ser a muleta do escopo que sustenta-me a nobilissima missão. A historia he outra, meus amigos! O sermão occulta-se na casca de um tatû, mas offerece ao paladar bello naco de gastronomo, e..... (grifos no original)<sup>124</sup>

Após abrir o texto em um determinado estilo, a retomada faz-se com um comentário que troça do que foi dito anteriormente, a partir da comparação com um aspecto da realidade social imediata, nesse caso o juiz de paz. Não houve nem tempo para a composição de características do personagem; mas, ao remeter a algum comum, a uma experiência compartilhada com o leitor, Araujo Porto-Alegre acionou o conjunto de julgamentos sobre essa instituição para, logo em seguida, causar o deslocamento pelo rebaixamento do que disse anteriormente.

Araujo Porto-Alegre lançará mão desse recurso diversas vezes, voltando-se sobre o próprio texto, por vezes reclamando do tom adotado, ora direcionando-se ao leitor. Anos depois, Martins Pena colocaria na boca de um juiz de paz a leitura de uma carta extremamente ornamentada, na qual o personagem não compreende o que se diz.<sup>125</sup> Os dois textos utilizam como matéria de chiste o mesmo objeto.

Na continuidade do texto, o narrador parece mesmo que irá se perder de novo em figuras de linguagem quando surge uma nova interrupção. Dessa vez, a interrupção não tem o objetivo de uma metacrítica, mas uma mudança de assunto devido a necessidade:

Mas o tempo voa, e as asneiras s’engendão com o batido as azas do velho armado de facão de tanoeiro, e os amados leitores espérão o resultado da obra, como acontece com as providencias e medidas de nossas Portarias e Decretos, verdadeiros rojoens que apparecem no ar, e deixão boquiabertos os mizeros credulos, que dizem: oh! isto sim! isto he bello, e faz estrondo. Não ha nada como este governo.<sup>126</sup>

O deslocamento se dá através da comparação entre duas situações completamente diferentes: se um “he bello, e faz estrondo” por causa das suas propriedades físico-químicas, o primeiro termo da comparação o faz metaforicamente. De fato, a comparação só é possível através da revelação, por

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> PENA. op. cit. p. 38

<sup>126</sup> Ibid, p.12-13

parte do autor, daquilo que há de igual nelas; é ela que torna o trecho irônico, através da repentina comparação de termos completamente distintos.

Entretanto, essas críticas – ao estilo do Juiz de Paz, as ações do governo que são iguais a rojões – não constituem o objetivo do texto, que é introduzir a obra principal. Constituem antes piadas “soltas” que fazem chiste com práticas e situações que considera comuns a sua experiência e a do presumível leitor. Ao referir-se constantemente ao leitor, dizendo que “A historia he outra, meus amigos!” ou mais diretamente com os “amados leitores”, e mesmo o “Fora! fora!” que emula os falas da plateia, o autor visa criar um laço entre aquele que faz e o que ri.

Na continuação do texto, começa ele a contar como as suas mãos chegou um exemplar do *Episódio da infernal comédia*. Primeiro o espaço: o narrador recebeu durante um sonho, onde escavala o morro Pão de Açúcar. A seleção permite que o autor construa uma descrição debochada do Rio de Janeiro: o “*os dous zimborios da Candelaria, a limpeza do campo de S. Anna, respirava o aroma da praia do peixe*” (grifos no original).<sup>127</sup> Esses adjetivos remetem a julgamentos sobre espaços reais da cidade e não a espaços ficcionais como o inferno construído posteriormente por Gonçalves de Magalhães. Os grifos reforçam o tom irônico das afirmativas. E continua:

via o *outro* de Santa Rita, cujas agoas filtradas pelo concavo das caveiras do antigo cemiterio darião um licor moribundo, e narchotico como o impulso que o governo dá ás Artes e á Industria; até o Sacco do Alferes via, que apezar da boca tapada, couza que se requer neste tempo, descortinava scenas mais burlescas que as do Reino da estupidez; emfim olhei para S. Christovão, para o Largo do Paço, e para a Ilha das cobras e... (grifos no original)<sup>128</sup>

A referência ao *Reino da Estupidez*, poema que satiriza a contra-reforma levada a cabo na Universidade de Coimbra após a saída de Pombal, escrito por Francisco de Melo Franco, revela a intenção irônica da descrição.<sup>129</sup> A descrição da cidade através de afirmações sobre determinados espaços apela para o conhecimento do leitor acerca desses locais. Ao afirmar a limpeza do Campo de Santana, e dar destaque a isso, Araujo Porto-Alegre marca o deslocamento realizado por tal afirmação, já que a percepção do leitor, supõe-se, é antítese daquela. E, novamente, uma crítica ao governo, mesmo que esse não seja central ao texto.

A descrição da cidade é interrompida por uma luz, que aproxima-se sofrendo sucessivas transformações, “o diabo do negocio cada vez se complicava

<sup>127</sup> Ibid, p.14.

<sup>128</sup> Ibid, p.14-15.

<sup>129</sup> CARVALHO, J. M. A *Construção da Ordem/Teatro de Sombras*, p.59 ss.

mais”. Nessa aproximação, o narrador relata as mudanças que conseguiu identificar, julgando ter visto “ver um *Omnibus* carregado de gente, ou alguma *Carruagem de vapor*,” mas lembrando-se que não haviam ônibus no Rio de Janeiro, nem carruagens a vapor pois “he desnecessaria, pois cabal vapor fumeja nas cabeças que refôrmao, que âmão a igualdade, e a liberdade quando lhes convem aos seus projectos”.<sup>130</sup> A “*Carruagem de vapor*” oferece a imagem necessária para comparar com as “cabeças que refôrmao”, que são ganham substância e composição pela referência as ideias de igualdade e liberdade.

O narrador então identifica o que se aproximava: um demônio. Começa então a descreve-lo, utilizando para isso diversas comparações, como por exemplo, “retrato de um sevandija de faca e cacete”. E continua: “judeo errante de praças e esquinas, querendo figurar no foro dos negocios politicos; de lado parecia-me certo carão estúpido que almeja o rostro parlamentar para desenrolar da boca uma amarra de asneiras”.<sup>131</sup>

Após a aproximação e contínuas transformações, uma delas roubando “[...] nas prezas dous *moleques novos*” (grifos no original), o demônio derruba o narrador, ainda em sonho, do Pão de Açúcar, o que o faz acordar de sobressalto.<sup>132</sup> Depois do susto, encontra no chão o livro *Comédia Infernal ou Minha viagem ao inferno*.

O autor, então, inicia a leitura daquilo que diz ser o prefácio da obra. Apesar de possuir sinais gráficos indicando tratar-se de uma citação, é passível de dúvida a autoria do trecho. Seja como for, a multiplicação de vozes dentro do texto permite ao narrador multiplicar os comentários chistosos. Por exemplo, depois de ler a citação do “immortal Alighieri”, tal qual aparece na abertura do livro, continua o narrador lendo a introdução da *Comédia*:

[...] n’ella vereis os homens mudarem de vestes como a lagarta, serem borboletas voluveis, e tomarem a côr da planta que as nutre; serem transitorios d’aguia a verme, coroarem-se d’astros, e mergulharem-se no lodo; n’ella vereis o Thesouro Nacional servindo de pia batipsmal com seus cofres onde os padrinhos so la conduzem os *afilhados*, e lavão-lhes as manchas do peccado original com bons empregos, e bons ordenados; pia que saptisfaz a sêde da ociosidade, agoa que purifica as mazelas da estupidez; agoa que, depois de lavar mil almas emprestadas, he derramada sobre o solo do Brazil, e desenvolve os miasmas que gerão a febre anarchica, e corrompem a população, destruindo a esperança d’amanhã, e collocando o cidadão na incerteza

<sup>130</sup> Ibid, p.16.

<sup>131</sup> Ibid, p.17-18.

<sup>132</sup> Ibid.

de sua carreira, fazendo-o egoísta a força; enfim esta obra mostra o plano em execução activa, de como se desgosta todo o mundo, dando pouca atenção ao mérito, e á moral, e o como se consolidão os elementos que tendem d'um vortice a destruir para sempre um Imperio, que podia em curto espaço brilhar na terra, pelas artes, e pelo genio de seus habitantes (grifos no original)<sup>133</sup>

Depois de cumprimentar o fictício autor da *Comédia Infernal* com um “Bravo, bravissimo! repeti, o Diabo não he tão máo como pensava; anciozo continuei vendo maravilhas”.<sup>134</sup>

Outro detalhe desse fictício prefácio dentro do prefácio é que o tom muda completamente. Cessam as comparações chistosas e as afirmativas tem um carácter de acusação, retomando os termos utilizados anteriormente para gerar derrisão: ociosidade, patriota, anarchia, dentre outros. Dentro da crítica moral, apesar de toda construção irônica, Araujo Porto-Alegre sentencia as situações sociais que percebe como erradas. É a partir desse sentido que o narrador prossegue no tom de acusação, como que lembrando aos leitores, que os promotores de tal estado de coisas encontrarão suas devidas punições:

Mas como escapar? escapos estão elles, por que desconhecem duas cousinas, uma chamada *Historia*, e a outra *Posteridade*; ambas mui gaiatas; a primeira he rainha mexeriqueira, por que tudo conta, e a segunda, que está de ouvido alerta, vai ouvindo, derrepente agarra n'uma vaçoura de lixo, e bezunta a cara dos malvados que passão: olhem que isto não he por malvada que o faz, mas por sentimento do justo, por que la de vez em quando larga a vaçoura, corre ao jardim d'apothose, e colhe flores da eternidade, tecendo uma coroa para ornar a frente do mérito; enfim, meus amicissimos [...] (grifos no original)<sup>135</sup>

Não é o objetivo desse trabalho falar sobre as noções de História presentes em ambos os autores. Contudo, a História, enquanto atividade do espírito, e Futuro, enquanto dimensão temporal, fornecem argumentos morais que permitem ao narrador julgar aqueles que são caracterizados na fictícia introdução. Apesar de sabermos as qualidades do alvo – descrito como dotado de características moralmente negativas –, o autor não as utiliza para criar o chiste; sua crítica busca mesmo julga-lo através de argumentos morais positivos.

Nesse sentido, o uso do riso é duplo: se no momento da descrição, Araujo Porto-Alegre o utilizou como meio para detalhar características – sociais e pessoais – que considera negativas, também o utilizou para caracterizar seus argumentos.

---

<sup>133</sup> Ibid, p. 23.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ibid, p. 26.

Um riso irônico e um riso cômico. A diferença reside na formulação do chiste: ao comparar, deslocando de forma acentuada sentidos e lançando mão de um vocabulário caro a dimensão política, o riso irônico zomba de sujeitos reais. O riso cômico reside em metáforas que ilustram afirmações de seus próprios pontos, fazendo piada com suas próprias afirmações. O riso irônico, ao comparar e deslocar aquilo que considera um projeto contrário e moralmente negativo, busca denegrir e, por vezes levar ao absurdo, seus alvos.

Esse cuidado é fundamental para não identificarmos toda a formulação de riso com julgamentos sociais. O riso pode ser usado para esse fim, mas nem todas as manifestações do riso visam atacar e rebaixar pessoas reais.

É por isso que, páginas antes, o narrador lendo a introdução, justifica a escrita da *Comédia* com essa frase: “Se as cenas que se passam n’este Poema são no Inferno, ou na terra, não sei, porque ignoro se vivo no Inferno ou na terra; e a razão que me obriga a tira-lo a luz he clara - Ou s’arrête la loi, la satire commence”.<sup>136</sup> O julgamento através do riso é capaz de ir onde o direito não alcança; tem a capacidade de realizar a sanção necessária que escapa completamente do espaço político institucionalizado.

Como vimos, comédia refere-se ao gênero que corrige os vícios através do ridículo, possuindo portanto um cunho pedagógico. Araujo Porto-Alegre parece confirmar essa noção, quando apresenta qual o tipo da *Comédia*:

Esta comedia não he Classica nem Romantica, he Verdadeira; está dividida em actos intercalados de entreactos, dos quaes offerecemos um porque o julgamos *ad rcum*; sirva esta migalha de prova do manjar, ou panno d’amostra, pois so direi, que esta unha do dedo minimo, que o colosso bota fora da caverna, cabal proporção mostra da dimensão do dedo; e pelo dedo se conhece o gigante. (grifos no original)<sup>137</sup>

Uma comédia “verdadeira” que o narrador faz questão de colocar em dúvida se se passa na terra ou no inferno. O que poderia parecer apenas uma distorção irônica é reafirmado como “real”. Ou antes: que é tão cheia de episódios moralmente corrompidos, que comporta a dúvida se tal estado de coisas não é só possível apenas na ficção. Com esse recurso, o autor exagera o peso dos atos que considera viciosos e reforça a emergência da sua tarefa. Contudo, ao chamar de comédia e descartar os adjetivos que indicariam determinadas convenções, Araújo

---

<sup>136</sup> Ibid, p.26

<sup>137</sup> Ibid, p.30

Porto-Alegre afirma ser a comédia um tipo de escrito que visa o riso e a sanção moral mais do que a indicação de um gênero com convenções bem definidas.

Por último, o narrador faz questão de dizer que a *Comédia infernal* é uma parte, um “panno d’amostra” e que “talvez o publico de bom senso” quisesse saber mais detalhes da denúncia, mas que as críticas “passando de mão em mão poderia desencravarem-se algumas, e cahirem sobre a cabeça de algum *innocente*, contra a vontade do Editor, negocio perigoso (grifos no original)”.<sup>138</sup> O riso é um perigo, como arma política, pois seus efeitos são incontrolláveis, por isso a linguagem oblíqua visa manter uma ambiguidade nos enunciados. Há indicações sobre um sujeito real que está sendo criticado, mas nunca é claramente definido e, portanto, reconhecível.

Em resumo, pode-se dizer que a introdução escrita por Araújo Porto-Alegre anuncia as linhas gerais da crítica presente na obra: o mau uso do aparato estatal por pessoas vis, que a utilizam de maneira não-racional – e aqui os autores deslegitimam o projeto alheio, caracterizando-o como irracional –, seja para atender interesses próprios e de pessoas próximas, colocando o bem privado na frente do público.

Após essa longa introdução, *O Episódio da Infernal Comédia* começa com a personagem-narrador expondo *Como me achei no inferno*, título da primeira parte. A forma de acesso ao mundo mágico infernal é também através do sonho, como no texto introdutório de Araújo Porto-Alegre. No sonho, o personagem-narrador se vê em cima do Vesúvio e aproxima-se até andar sobre a lava; eis então que começa a ser perseguido por um diabo. Quando tenta fugir, dá de encontro com um fantasma, que o convida a segui-lo; repara o personagem-narrador que algo está escrito nas costas do fantasma: “Mas cada letra s’hia separando,/ Estvão todas no maior conflicto;/ Vi B, um R, um A, S, I, e um L”. O fantasma convida-o a segui-lo; leva-o, através de um longo percurso, ao inferno. Chegando lá, o narrador adentra uma grande sala contando diversas portas com nomes de nações, onde um diabo explica para ele a dinâmica do inferno:

Tudo no Inferno está bem repartido,  
Cada Nação tem seus representantes;  
o que ha na terra, aqui logo he sabido,  
Co’a terra Inferno he muito parecido,

---

<sup>138</sup> Ibid, p. 30.

Sabios temos aqui, temos pedantes;  
E o caso que por la está pendente  
Aqui se reproduz exatamente.<sup>139</sup>

Tão igual é a terra ao inferno, que comparações entre esses dois domínios não são descabidas: proposto está, então, o princípio de deslocamento como forma de criar derrisão. Fazendo isso, o autor prepara o leitor para as comparações e deslocamentos de sentido que fará, ao comparar práticas, hábitos e indivíduos reais com práticas, hábitos e indivíduos que tem seus defeitos construídos e levados ao absurdo e ridículo através do ficcional. A própria narrativa afirma esse princípio, quando diz:

Tudo se reproduz, e por tal arte  
Que de facto um so ponto não se aberra,  
De modo que não sei bem explicar-te  
S’he o Inferno que imita, ou s’he a terra  
Se do qu’eu digo queres confirmar-te,  
Vai, vai ver o que alli dentro s’encerra.  
Esta porta tu vês? lê o letreiro.  
Entras, e verás o Imperio Brasileiro.<sup>140</sup>

Ao final dessa parte, Gonçalves de Magalhães usa um recurso parecido com anúncios de folhetins, indicando a continuação da narrativa: “Continúa a narração do que vio o viajante no Inferno. Representação da Infernal Comedia; até chegar ao Entr’acto”.

Na segunda parte, o personagem-narrador se vê durante o entreato da *Infernal Comédia*, intervalo em que eventos curtos acontecem no palco, enquanto a plateia espera o retorno do espetáculo principal. Oportunidade para ele descrever o ambiente físico do teatro, como por exemplo, o pano de fundo onde “Por arte diabolica se vião/ Do Brasil varias scenas engraçadas,/ Tão burlescas, que ao vel-as todos rião,/ Na plateia infernal as gargalhadas”.<sup>141</sup> É nesse momento que cai em seu colo um folheto, trazendo um outro tipo de descrição:

Um ás mãos me chegou por derradeiro,  
Abro a folha, fiquei estupefacto,  
VIDA D’UM DIPLOMATA BRASILEIRO,  
ACOMPANHADA DO FIEL RETRATO.  
Era pintura do seu corpo inteiro,  
E a seus pés repousava um moço gato.

<sup>139</sup> Ibid, p. 38

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ibid, p. 40.

Nunca vi um retrato mais perfeito,  
 Parecia que alli via o sujeito.  
 Redonda era a cabeça, e parecia  
 Um cabaço, tão lisa, e chata a testa,  
 Que uma bossa nella não se via,  
 Antes com depreçoens como a da besta.  
 E segundo a de Gall phrenologia,  
 Direi que fronte tal somente atesta  
 A mor estupidez, completa ausencia  
 Dos mais sublimes dons da intelligencia.<sup>142</sup>

Gonçalves de Magalhães introduz o alvo do seu ataque através da caracterização do retrato físico, construindo suas falhas a partir da sua constituição física. O deslocamento reside nas características físicas expostas e comparadas a atribuídos não os usuais para descreve-las ou que são pejorativos. Por exemplo:

Nenhuma cathedral barbara ou gothica,  
 Tão cheia de desenhos estrambolicos,  
 Possui uma figura mais exotica,  
 Em seus baixos-relevos diabolicos.  
 A musa mais satyrica, e despotica,  
 Pode crear mil seres hyperbolicos,  
 Mas nunca creará um tão asnatico  
 Tão esturdio, tão besta e antipathico.<sup>143</sup>

O personagem-narrador afirmar mesmo que “eu inclino-me a crer que desde a infancia/ Elle nos quatros pés sempre apoiou-se,” comparando-o a um animal.<sup>144</sup> Após ler o opúsculo que chega as suas mãos, o narrador não consegue sustentar a risada e:

A vista de um retrato tão horrendo  
 C’o o riso ja suster-me não podia,  
 E com dores porfim ‘estava gemendo  
 Cuidei alli morrer; tanto eu me ria!  
 Eis que um vulto, que a vida estava lendo  
 E a quem eu c’o o meu riso interrompia,  
 Assim me diz, batendo-me no ombro:  
 Isto te causa riso, e a mim assombro!

Assombro! então por que? eu lhe demando,  
 Isto não he senão caricatura;  
 E posto que mortal, no inferno estando,  
 Cuidei não merecer esta censura:  
 Não, me diz elle, não; que tão nefando  
 Monstro, qual n’elles vês, mancha a natura

<sup>142</sup> Ibid, p. 42-43.

<sup>143</sup> Ibid, p.45.

<sup>144</sup> Ibid, p.46.

Seu retrato nao he exagerado,  
S'he horrendo, he mil vezes mais malvado<sup>145</sup>

Prepara-se uma alteração das formas de criação do ridículo, quando o próprio absurdo achou o quadro desenhado absurdo, para seus padrões. A base da comparação passará da descrição física para as descrições dos caracteres morais que compõe a personalidade do diplomata-alvo. O personagem-narrador reconhece isso, ao dizer “Que! até Satan no escuro imperio/ Haver quem de moral regras imponha!”<sup>146</sup> Gonçalves de Magalhães faz com que a própria representação cristã do mal fique espantada com os caracteres viciados de uma pessoa. Realiza assim, o jogo de deslocamento da comédia, utilizando significados comuns de formas não usuais, com objetivo de fazer uma crítica que guarda um fundo pedagógico. O demônio declara essa capacidade pedagógica contida na crítica:

He certo, elle me volta, e do que dizes  
O exemplo vês em mim por meus peccados  
No mundo sempre os bons são infelizes,  
Por muito se fiarem nos malvados.  
Sobre a terra talvez como inda pizes,  
Conselhos quero dar-te exp'rimentados:  
Vale mais, que mil regras, um modelo;  
Neste tens um; procura conhecel-o.<sup>147</sup>

Modelo não de um exemplo de formas de agir baseadas em conteúdos advindos da experiência que mantêm sua validade, mas sim um molde onde estão destacados, por um procedimento que desfigura e exagera – em uma palavra, transforma em caricatura –, aspectos e ações consideradas negativas. Um modelo facilmente reconhecível, pelo caráter geral das suas características. Até as descrições físicas são sinais de características que afetam a moral. Esse tipo de molde é possível através de um procedimento artístico que constrói lições através de uma construção que busca excitar na plateia a um certo tipo de catarse através da história de um personagem, onde se destaca suas qualidades pessoais e os infortúnios que o acometem; ou, pelo contrário, uma construção cômica que enfoca nos caracteres moralmente reprováveis, destacando-os através do riso. É nesse sentido que comédia passa a significar também qualquer tipo de construção, mesmo

---

<sup>145</sup> Ibid, p. 50.

<sup>146</sup> Ibid, p. 51.

<sup>147</sup> Ibid, p. 52.

que não seja cênica, que busca destacar traços moralmente reprováveis. E uma decorrência disso é que a diferença conceitual entre farsa e comédia torna-se cada vez menos clara, exigindo um trabalho de reafirmação das diferenças entre ambas.<sup>148</sup>

Voltemos ao *Episódio da Infernal Comédia*. O demônio começa a descrever os vícios e ações reprováveis do diplomata-alvo, dizendo que “Desde pequeno claro dêo o indicio/ Que n’ele um firme apoio tinha o vicio”<sup>149</sup> Gonçalves de Magalhães destaca, em especial, dois vícios: o primeiro é o gosto pelo vinho, que descreve dizendo que “Era grande amator de meza e vinho/ O vinho era seu unico conforto/ Matava demanhã o seu bichinho,” mas ironicamente diz que “De bebado não quero dar-lhe o nome/ Que p’ra o caso nao he nome espressivo;/ Era um amor de vinho, amor de rome,/ Alcolica paixão, gosto excessivo;”<sup>150</sup> Nesse caso, o demônio aponta o resultado de tal vício dizendo que “Aqui porem em rolha o convertia”.<sup>151</sup>

Contudo, o segundo vício era pior, “Por de continuo recordar Sodoma./ Era um vicio infernal, abominavel,/ Que dizem ter ainda imperio em Roma, Vicio, que traz com sigo o idiotismo,/ Dores, caria no dorso, e o rachitismo.”<sup>152</sup> Há uma referência às práticas sexuais do diplomata mas o ato, como tal, nunca é referido. Gonçalves de Magalhães tinha noção disso ao descrever o vício com referência a Sodoma; a definição de sodomia, por exemplo, em Luiz Maria da Silva Pinto, está como “Peccado nefando sensual contra a natureza”. O fez assim de forma a deixar implícito o vício.

Mas essas características do diplomata-alvo são constitutivas da sua natureza. O demônio então começa a narrar os efeitos nocivos que acontecem quando tal figura ocupa cargos significativos na estrutura estatal. Porém antes dá uma análise geral do estado de coisas no Brasil:

No Brasil, como sabes, qualquer zote  
Um formado doutor se conceitua;  
Quem p’r’a trolha nasceo, ou p’r’o rabote  
Nao creias que consulte a sorte sua;  
Toda baixa gentalha deste lote  
Em politica ao menos se insinua.

<sup>148</sup> É nesse contexto que se encaixa a afirmação de Alencar, que busca especificar mais ainda a qual gênero pertenceria as peças de Martins Pena, presente no primeiro capítulo.

<sup>149</sup> Ibid, p. 53.

<sup>150</sup> Ibid, p. 54-55.

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Ibid, p. 56.

O vadio, o pedante, o mentecapto  
P'ra os publicos empregos julga-se apto.

Não hé com ma tenção qu'isto te digo,  
Mas sim por qu'*ad reum* o caso pede,  
Tu mesmo terás disto la com tigo  
Que o pedantismo no Brasil tem séde:  
Quem tem um Governante por amigo  
Alcança tudo que deseja, e pede,  
Não se gradua o merito e a virtude,  
P'ra escravo, e adulador basta que estude (grifos no original)<sup>153</sup>

Gonçalves de Magalhães altera o formato do texto ao final da fala do dêmônio, que passará de um poema épico para um formato cênico. No texto, é a plateia que exige o fim do entreato, oportunidade para o autor fazer uma qualificação da plateia:

No theatro tudo he democracia,  
O poder soberanno he a plateia;  
Ninguem iguala ao povo em tyrannia,  
Nem soffre opposição á sua ideia.  
Tão grande era a algararra, e a vozeria  
D'esta insolente, estupia assembleia,  
Que um apito soou, tudo se cala,  
Sobe o panno, e um diabo assim nos falla:

Respeitavel, dignissimo auditorio,  
O que vós ordenais será cumprido;  
Vereis um drama tragico-irrisorio,  
Como os mais que o Brasil tem fornecido:  
Do proprio Diplomata no escritorio  
Em Paris foi o caso acontecido;  
Elle virá p' ra scena em osso e pelle,  
Que um diabo no mundo anda por elle.<sup>154</sup>

A formulação irônica utiliza termos bem caros ao vocabulário político, como democracia e tirania: a sentença “ninguém iguala ao povo em tirania”, apesar de estar em chave irônica, mantêm-se ligada ao significado de democracia da frase anterior. Aí reside a própria derrisão da afirmativa: ao relacionar palavras que circulavam no debate político a um julgamento negativo, o autor entende que aí resida algo de ridículo, algo risível. Nesse sentido, brinca com significados políticos com objetivos que, apesar de visarem o riso, também buscam agir no real.

A *Comédia* possui dois quadros e não existe nenhuma ação que guie o drama. Mas é uma oportunidade de uma terceira forma de apresentar as falhas

<sup>153</sup> Ibid, p. 56.

<sup>154</sup> Ibid, p. 64-65.

morais do diplomata-alvo. Depois da descrição física, seguida da descrição das características subjetivas, Gonçalves de Magalhães nos apresenta essa personalidade em ação. Isto é, apresenta-o em situações onde, dentro de um ambiente privado, toma certas atitudes que vão de acordo com suas qualidades morais. Se nas descrições anteriores, outros falavam do diplomata-alvo, nessa forma de apresentação é ele quem pronuncia seus pensamentos e suas escolhas. Enfim, uma construção que tenta imitar o formato de um escrito voltado para o teatro. É assim que o início do primeiro quadro nos apresenta o diplomata em um monólogo, onde diz seus objetivos e anseios:

Vou passando por sabio, e patriota;  
E a final tanto caso eu faço d'elles  
Como faço da Patria; he tudo asneira!  
A Patria neste tempo he so dinheiro.  
O certo he qu'eu alcanço o que desejo,  
E aqui stou empregado; ora me finjo  
Doente, p'ra me dar mais importancia;  
Ora que estou cançado do serviço,  
Que quero retirar-me desta lida;<sup>155</sup>

Diferente do recurso narrativo anteriormente adotado, a utilização do formato cênico permite que o autor construa a personalidade do personagem através do conteúdo de seus pensamentos e relaciona-los com as ações e relações que mantêm, ao longo da narrativa, com os outros personagens. É por isso que que, no cenário vazio, o personagem revela seus motivos. Especialmente porque caracteriza o personagem como um enganador, alguém que voluntariamente pratica o vício:

Cançou-se em estudar! mas eu que nunca  
Consumi os meus olhos sobre um livro?  
E sou Ministro! isto he qu'he ter talento!  
Voar um burro causa mais espanto  
Que um passaro, que ja nasceo com azas!,  
Mas tantos demissoens, tantas reformas  
No corpo Diplomatico me assustão.  
Tantos pedaços d' asnos que se empastão,  
Estrangeiros Ministros nos Negocios,  
Assentão qu'isto he pia d'agua benta,  
Onde vem baptisar seus afilhados.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Ibid, p. 69.

<sup>156</sup> Ibid, p. 70.

Para depois vaticinar que “Do lado da moral não digo nada; / Mas no Brasil moral he grande asneira,/ E sem Moral se pode até ser bispo”.<sup>157</sup> Construído assim, entre as bases de uma moral duvidosa e sabendo das ameaças da sua posição, o autor mesmo que não dê um fim ao personagem, coloca-o em uma posição de difícil sustentação, já que moralmente negativa e passível de ser revelada por pessoas de mérito. Pinta-se a fraqueza daquele que age de forma contrária as noções morais do autor. É por isso que o personagem conjectura o que aconteceria se seus segredos fossem revelados:

Se elle vai descobrir os meus segredos!  
E as vergonhas por que tenhe passado!  
De certo estou perdido – Estou em crise!  
E o tal meu poetinha!... Esse menino  
Não tem papas na lingua, he um corisco,  
Que he mais facil morer do que curvar-se;  
E me causa terror! – Que diabrura!  
Ora vamos que dê-lhe na cabeça  
De escrever uma Satyra! Que cousa!  
Ja ‘stou ardendo so com esta ideia!<sup>158</sup>

Essa é uma referência ao próprio Magalhães, que era adido da delegação diplomática francesa. Mas o diplomata-alvo, apesar de sofrer com a possibilidade, tem noção do que pode fazer para atacar aqueles que tentam revela-lo:

Não sequerem curvar! que coitadinhos!  
Inda a força da intriga não conhecem!  
Cuidão que no Brasil vale o talento,  
Ou virtude, ou razão! vejão que esturdios!  
Eu não posso soffrer homens que estudão.  
Hei-de vingarme: dê-me em baldas certas,  
Que’ eu saberei curval-o; – sou Ministro,<sup>159</sup>

Se Gonçalves de Magalhães caracteriza a posição moral do personagem de forma a fazê-lo afirmar que esconde e nega, fazendo reconhecer sua inferioridade moral; essa base leva-o a um constante agir duvidoso. Qual tipo de humor é criado aqui? A mudança de recursos expressivos é fundamental, pois permite que construa o ridículo nas ações em relação ao pensamento e personalidade do personagem, diferente das construções irônicas anteriores. Se o deslocamento, na comparação,

---

<sup>157</sup> Ibid, p. 71.

<sup>158</sup> Ibid, p. 72.

<sup>159</sup> Ibid.

acontece por causa da aproximação de termos estranhos, nesse tipo de construção, o deslocamento reside na relação entre personagens, personalidades e ação.

O segundo quadro da comédia dá continuidade a essa construção da personalidade do diplomata-alvo, apresentando certos conflitos com personagens secundários. É tentando ocultar sua incapacidade que a personagem é levada a tomar as atitudes ridículas, fazendo acusações descabidas a criados e desafiando um amigo íntimo a um duelo. Nas Notas, que vão ao final da obra, Gonçalves de Magalhães reforça a veracidade daquilo que foi apresentado, apesar dos procedimentos estéticos utilizados para compor o quadro:

Posto que em poesia se concede a invenção, como alguns casos desta obra parecerão exagerados, fazemos algumas notas sobre alguns pontos, que não fôrao assaz desenvolvidos nos versos, que nem tudo cabe em verso. Asseguramos que nada he de invenção nossa. Tudo he muito real e perfeitamente assim como acontecêo.<sup>160</sup>

A necessidade de reforçar a veracidade dos fatos relatados atesta os perigos da utilização do riso como crítica. Como forma de validar que “nada he de invenção nossa”, Gonçalves de Magalhães dá explicações sobre os acontecimentos reais que serviram de material para as diversas partes da obra. Contudo, ao fazê-lo, o autor reforça o uso da obra – e do riso – como veículo de crítica.

Voltando ao texto do *Episódio da Infernal Comédia*, segue-se um epílogo, ao fim da representação do palco. Volta o personagem-narrador, descrevendo a reação da platéia ao espetáculo, onde resume os temas tratados na obra. Termina o livro com uma citação que indica o sentido e função do riso, lembrando antes que “este trabalho na verdade (é) arriscado”:

Quando o crime levanta a fronte impune  
A virtude calcada aos pés definha;  
Mas a publica voz então se eleva,  
E a satira o seu lâtego empunhando,  
Vai pela lei ferindo o criminoso.  
Quem a satira odeia sem exame  
Ou he muito innocente, ou he culpado.  
Mas sem castigo he van a liberdade.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Ibid, p. 101.

<sup>161</sup> Ibid, p. 117

### 3.2.

#### **Sobre a representação do negro em Martins Pena ou Por que bater em escravo é tão engraçado?**

No dia 3 de fevereiro de 1838, *O Chronista*, jornal impresso na Corte, publica uma resenha da comédia *Um de muitos*. Não me foi possível identificar o autor e não encontrei, na documentação pesquisada, manuscrito ou versão publicada da obra. Do que é possível compreender, o enredo da peça gira em torno de trocas de identidade: uma baronesa recebe um pedido de casamento de um conde; a tia da baronesa arquiteta um plano para manter-se senhora da casa e, pelo lado do conde, seu procurador também arma um plano para impedir o casamento e ambos os planos envolvem disfarçar serviçais; a tia da baronesa acaba por se apaixonar pelo falso conde e o procurador, pela falsa baronesa; enquanto isso, o conde verdadeiro conhece a verdadeira baronesa e decidem-se se casar; no terceiro ato, resolve-se a ação, durante casamentos dos três casais.

O resenhista – também anônimo – diz ser a “primeira representação” da obra e que é “Muito e muito superior às duas primeiras peças que o author levou a scena” mas que “não é todavia izempta de alguns defeitos, que a censura para ser imparcial (como lhe cumpre) deve de notar [...]”.<sup>162</sup> Isso é indicativo de que o autor já possuía certa reputação na cena teatral fluminense.

Ao apontar a existência de elementos censuráveis na peça e classificá-los como defeitos, o resenhista determina os acertos e excessos da obra do autor anônimo, segundo sua adequação aos limites do risível. Contudo, o crítico reconhece que “Não é ella uma composição dessas a que os Francezes chamam de

---

<sup>162</sup> *O Chronista*, 3 de Fevereiro de 1838. *O Diário do Rio de Janeiro* de 31 de Janeiro de 1838 anuncia a representação de *Um de muitos*, notando que é do mesmo autor do drama *O Ministro Traidor ou Triunfo da Imprensa*; o espectáculo seria encerrado com outra obra do autor, a farsa *O Parasito*. No mesmo jornal, em 10 de julho de 1837, há o anúncio da representação do “moderno drama” *O Ministro Traidor*. Sabemos que o autor anônimo é brasileiro pois o mesmo *Diário do Rio de Janeiro* publica quatro dias depois do anúncio de 1837, uma nova chamada para peça, dizendo que é “primeira composição de hum Fluminense, cuja habilidade o Publico applaudio no acolhimento que deo a hum Jornal escrito por este liberal Brasileiro”. Não está nos objetivos dessa pesquisa determinar a data de fundação do Teatro brasileiro. Mas cabe aqui duas perguntas: seria esse autor anônimo o verdadeiro fundador, já que suas peças estavam sendo representadas antes mesmo Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, que estrearam no final de 1838? E por que qualificá-lo como liberal?

– alto-comico, – é verdadeiramente uma comedia para fazer rir, e isso de certo não rebaixa seu merecimento”.<sup>163</sup>

O enredo de *Um de muitos*, segundo o resenhista, é “fraco, e pouco interessante, mas que dava muito e muito logar a observações sarcásticas, a epigrammas cheios de pico e de graça”, mas “apontar uma por uma todas as censuras, todos os ditos espirituosos que na composição abundam seria interminável trabalho”. Admitindo que “notaremos como as mais salientes, e as de mais applicação e verdade”<sup>164</sup> como critério, uma das coisas que destaca é:

achamos algumas palavras um pouco – chulas – que máu não seria cortar v. g. uma mulher é uma esquina... para que meu amo não aluga uma ilha etc. etc., que bem que excitem alguma risada na platéa, fazem corar algumas faces nos camarotes. A causticidade do author é ás vezes excessiva, e bem poderia ser temperada; algumas palavras contra os estrangeiros, a que dá logar o jocoso incidente da entrada do cabellereiro, poderiam ser modificadas pois são além de injustas offensivas em sua generalidade. Censuraremos igualmente a vinda a scena de João Cabinda: não sabemos até que ponto está em nossos costumes o dar pancadas em escravos pelo menor descuido, e muito menos em presença de gente de fóra ou de visitas. Seja todavia como fôr, não devemos por tal modo lavar nossa roupa suja á vista do publico. Deveria em nosso parecer o incidente de João Cabinda limitar-se aos gritos que d’elle se ouvem dentro dos bastidores. (grifos no original)<sup>165</sup>

Em *Os Dous ou inglês Maquinista*, Martins Pena constrói um episódio idêntico ao recomendado pelo crítico de *O Chronista*:

CLEMÊNCIA – Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (Esta cena deve ser tôda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra:) O que é isto lá dentro? (A voz, dentro: Não é nada, não senhora.) Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! (A voz, dentro: Foi o cachorro.) Estas minhas negras!... Com licença. (Clemência sai.)

EUFRÁSIA – É tão descuidada esta nossa gente!

JOÃO – É preciso ter paciência. (Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.) Aquela pagou caro...

EUFRÁSIA, gritando – Comadre, não se aflija.

JOÃO – Se assim não fizer, nada tem.

EUFRÁSIA – Basta, comadre, perdoe por esta. (Cessam as chicotadas.) êstes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada.)

CLEMÊNCIA – Os senhores desculpem, mas não se pode... (Assenta-se e toma respiração) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me!

EUFRÁSIA – Lá por casa é a mesma cousa. Ainda ontem a pamonha da minha Joana quebrou duas xícaras.

<sup>163</sup> *O Chronista*, 3 de Fevereiro de 1838

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*

CLEMÊNCIA – Fazem-me perder a paciência. Ao menos as suas não são tão mandrionas.

EUFRÁSIA – Não são? Xi! Se eu lhe contar não há de crer. Ontem, todo o santo dia a Mônica levou a ensaboar quatro camisas do João.

CLEMÊNCIA – É porque não as esfrega.

EUFRÁSIA – É o que a comadre pensa.

CLÊMENCIA – Eu não gosto de dar pancadas. Porém, deixemo-nos disso agora.<sup>166</sup>

A referida cena não consta na edição Garnier de 1898. Darcy Damasceno, o organizador da edição crítica das obras de Martins Pena, usou essa edição como complemento para as cenas que não conseguiu reconstruir completamente a partir dos manuscritos existentes, acreditando que era semelhante a edição Cruz Coutinho de 1871, indicada como a primeira publicação da peça pelo biógrafo Luiz Francisco da Veiga. Contudo, Raimundo Magalhães Júnior aponta para a existência de uma edição de 1844 publicada pelos irmãos Laemmert<sup>167</sup>. Concordo com Magalhães Júnior quanto a suposição de não haver mudanças significativas nas edições; provavelmente, a cena já estava excluída na edição dos irmãos Laemmert.<sup>168</sup>

Mas a observação sobre a necessidade de representar a cena de forma vivaz e a descrição detalhada do figurino das personagens, sugere que esses manuscritos eram destinados aos intérpretes da obra. Sendo assim, Martins Pena imaginou e quis que a cena fosse representada e nada há que indique que ela não tenha sido.

Na ação desenvolvida em *Um de nós*, os espectadores efetivamente veem o escravo apanhar enquanto em *Os Dous ou o Inglês Maquinista* vê-se somente a reação do senhor e, o evento que desencadeia a reação e a agressão, são apenas ouvidos. Martins Pena, para retomar um termo chave utilizando pelo resenhista, tornou a cena menos “cáustica”. E não por acaso, um dos significados relacionados a esse termo é de “remedio moral violento”.<sup>169</sup> Violenta, para o resenhista, foi a forma como o autor de *Um de muitos* optou para retratar certos vícios brasileiros. Não se refere ele a violência sofrida pelo escravo e sim a forma rude como tratou o tema. Além disso, não realiza ele nenhum julgamento moral quanto ao valor da cena, como realiza quando censura o autor anônimo pela suas “injustas ofensivas” a estrangeiros.

<sup>166</sup> PENA, M. op. cit. p. 104

<sup>167</sup> JÚNIOR, R. M. op. cit. p. 55.

<sup>168</sup> Darcy Damasceno acredita que a cena também foi excluída do texto final para encenação. Ver PENA, M. op. cit. p. 124,

<sup>169</sup> MORAES, op. cit., p. 250.

Na verdade, o resenhista apenas observa que não sabe “até que ponto está em nossos costumes dar pancadas em escravos pelo menor descuido, e muito menos em presença de gente de fóra ou de visitas”.<sup>170</sup> Ao abrir mão de julgar se a ação da personagem condiz com a realidade social que vive, ele destaca os elementos que constroem a crítica moral do episódio, elementos que serão repetidos por Martins Pena. A questão gira em torno da presença de outros, de pessoas que não são da casa, e do que motivou a agressão ao escravo. Ao resenhista, essas são questões privadas, que devem ser resolvidas no interior da família, sem abertura pro espaço público, pro mundo externo. É por isso que, em sua opinião, o evento deveria acontecer fora da visão do público.

O escravo, assim como outras personagens, nessas peças, faz parte dos aspectos contextuais simulados pelos procedimentos estéticos escolhidos pelos autores. Não existe uma crítica social intrínseca na representação, por si só, desse elemento social. E, ao fazerem os personagens-senhores baterem em seus personagens-escravos, visível ou não ao público, os autores o utilizaram como um recurso para construção de situações no enredo, especificamente, como forma a demonstrar certa desmedida dos personagens-senhores. E, a julgar pelo ato de imitação de Martins Pena, uma forma considerada eficaz e engraçada pelo comediógrafo.

A comédia, como vimos, é um gênero dramático que tem por objetivo a correção de vícios considerados ridículos, através da representação de ações onde esses vícios são expostos de forma a provocar o riso. Por conseguinte, a imagem de um senhor batendo em seus escravos por motivos banais e na frente de visitas era hilária para a sensibilidade de parte dos residentes na Corte em meados da década de 1840. Como o resenhista aponta, “bem que excitem alguma risada na platéia, fazem corar algumas faces nos camarotes”, indicando diferentes formas apreensão da peça segundo uma divisão social. Isso se torna mais forte se lembrarmos que, possivelmente, a cena foi excluída da versão publicada da obra de Martins Pena, que tinha como alvo o público letrado. Mas devemos ter cuidado, já que o resenhista, mesmo identificando a desaprovação, passa uma ideia muito mais de exagero do que aversão ao tema.

---

<sup>170</sup> *O Chronista* op. cit

O que defendo aqui é que Martins Pena e o autor anônimo de *Um de muitos* criticaram as falhas morais de personagens arquetípos da sociedade através de situações ridículas com escravos e negros, não emitindo julgamentos morais sobre os africanos ou tráfico negreiro.<sup>171</sup> O que fazem é uma crítica social, a partir da representação dessa instituição, àquilo que consideram um vício e o enredo é a chave para entendermos sua composição. Lembremos que o resenhista de *Um de muitos* refere-se ao espacamento depois de listar uma série de outros defeitos da representação considerados engraçados pela maior parte da platéia, mas que ele considera excessivo. Martins Pena utilizou essa mesma construção, essa forma de fazer rir, de certa forma bem sucedida. Isso ficará mais claro se repararmos em outros detalhes da peça.

O enredo de *Os dous ou o inglês maquinista* desenvolve-se em torno de uma disputa amorosa: Felício e Mariquinha se amam; contudo, a casa de Clemência, respectivamente tia e mãe do casal amoroso, é frequentada pelo o inglês Gainer e o Negreiro; Felício vê, nessas duas personagens, rivais na luta pela mão de Mariquinha. Felício, utilizando de astúcia, coloca os rivais um contra o outro, buscando assim eliminar a concorrência. O plano dá certo, mas descobre-se que Gainer não era rival de Felício e que Clemência, esta sim, possuía interesse no inglês. Clemência é viúva e supunha que seu marido havia morrido nas mãos dos “rebeldes” do Rio Grande do Sul – referência a Guerra dos Farrapos, que ainda estava ocorrendo em 1842, ano em que se passa a peça. Ao final da peça, somos surpreendidos pelo retorno de Alberto, marido de Clemência e pai de Mariquinha, que de forma abrupta, resolve todos os conflitos da peça.

Os dous do título refere-se a Negreiro e Gainer, que possuem nomes genéricos, definidores do caráter das personagens, a partir da sua ocupação. Gainer, do inglês “to gain” (ganhar), é um charlatão que busca enganar as outras personagens com oportunidades de investimento em inovações tecnológicas que prometem maravilhas e lucros tão maravilhosos quanto. Em uma das cenas iniciais, Gainer revela que estava redigindo um requerimento a Câmara pedindo um

---

<sup>171</sup> Como consideram AREAS, V. op. cit. p. 176 e JÚNIOR, R. M. op. cit. 58-59

“privilégio por trinta anos para fazer açúcar de osso”. Sabemos que ele é um charlatão pois, em um à parte, a personagem fala “Dêstes tôlas eu quero muito”.<sup>172</sup>

Como vimos, no capítulo 1, o autor já havia representado personagens ingleses de forma negativa. E não a toa, Martins Pena coloca um inglês e um traficante de escravos em disputa, no momento em que os debates quanto a legalidade do comércio atlântico de escravos e da repressão inglesa acirravam-se. O comediógrafo chega mesmo a utilizar esses fatos contextuais para desenvolver o enredo da peça: Felício consegue colocar Negreiro contra Gainer convencendo-o que o inglês estava para denunciá-lo a marinha inglesa.

Nesse sentido, Negreiro também tem sua construção através de referências a sua atividade. Na primeira cena, o vemos travar o seguinte diálogo com Felício:

FELÍCIO – Sr. Negreiro a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos?

NEGREIRO – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bemfeito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante cargação? Só um pedaço de asno. Há por aí além de uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...

FELÍCIO – Condescendentes porque se esquecem de seu dever!

NEGREIRO – Dever? Perdoe que lhe diga: ainda está muito moço... Ora, suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, e que o capitão vai dar disso parte ao juiz do lugar. O que há-de êste fazer, se fôr homem cordato e de juízo? Responder do modo seguinte: Sim senhor, Sr. Capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. S.<sup>a</sup>... Não sei se me entende? Suponha agora que êste juiz é um homem esturrado, dêste que não sabem aonde têm a cara e que vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo semelhante proposta! – E que depois dêste aranzel de asneiras pega na pena e officie ao Govêrno. O que lhe acontece? Responda.

FELÍCIO – Acontece o ficar na conta de íntegro juiz e homem de bem.

NEGREIRO – Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca cousa. E no entanto vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois destruídos por aquêles de quem mais se depende, ou que têm maiores empenhos. Calemo-nos, porém, que isto vai longe

FELÍCIO – Tem razão! (Passeia pela sala)

NEGREIRO, para Clemência – Daqui a alguns anos mais falará de outro modo.

CLEMÊNCIA – Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa de Correção?

NEGREIRO – Pois recebeu um?

CLEMÊNCIA – Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, êste pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

<sup>172</sup> PENA, L. C. M. op. cit. p.101 e 105. À parte é um recurso cênico, uma convenção, onde um personagem fala diretamente a platéia, revelando seus reais pensamentos, enquanto os mantêm ocultos da outra personagem com quem trava diálogo.

NEGREIRO – Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!

CLEMÊNCIA – Seja lá o que fôr; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará.

Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi êle.

FELÍCIO – E minha tia precisava dêste escravo, tendo já tantos?

CLEMÊNCIA – Tantos? Quanto mais, melhor. Ainda eu tomei um só. E os que tomam aos vinte e aos trinta? Deixa-te disso, rapaz. Venha vê-lo, Sr. Negreiro (grifos no original)<sup>173</sup>

Negreiro define sua atividade em relação ao aparato burocrático governamental e em nenhum momento Felício refere-se aos escravos segundo algum tipo de julgamento moral, mas responde a pergunta de negreiro com base em valores morais. O veredito que emite diz respeito a integridade do juiz que agisse segundo a lei. Martins Pena constrói aí a oportunidade para o deslocamento cômico, realizado por Negreiro, quando aponta que este ficaria “na conta de pobre, que é menos que pouca cousa”.

Contudo, a resposta que Negreiro dá a Felício em nada revela alguma falha de caráter da personagem e o trecho não contém uma reprovação moral da escravidão ou afirmações sobre a corrupção moral do africano. Como vimos em *Episódio da Infernal Comédia*, o mecanismo chave para criar o riso é o deslocamento repentino de enunciados por personagens que foram construídos com base em defeitos já conhecidos de antemão. Ao nomear o personagem de Negreiro, Martins Pena remete a enunciados que circulam na sociedade sobre a personagem. Pode-se pensar que Martins Pena usou esse recurso para caracterizar assim seu defeito.

Por que, então, criar o deslocamento com a fala de Felício? Não é uma falha de Negreiro que é apontada; nem ele fala algo que a outra personagem considera ridículo. Na verdade é Negreiro que considera Felício ridículo. Seria então para denunciar a continuidade do tráfico negreiro mesmo após a lei de 1831? Mas segundo Marcus de Carvalho, após essa data, os traficantes de escravos necessitaram reorganizar seus processos de desembarque e venda, estruturados a séculos durante a legalidade, para fugir da repressão do Estado imperial e do Estado inglês.<sup>174</sup> A logística do tráfico necessitava, a partir da década de 1830, de coordenação e velocidade, com a busca de portos naturais para desembarque. Ou seja: era perigoso pois se alguma etapa saísse dos conformes, poderia gerar uma

<sup>173</sup> Ibid, p. 98-99.

<sup>174</sup> CARVALHO, M. J. M., O Desembarque nas Praias: o funcionamento do tráfico de escravos depois de 1831, in: *Revista de História*

situação desagradável ao traficante. Além disso, a década de 1830 foi marcada pelo pânico de uma revolta escrava no Rio de Janeiro, devido a migração de escravos da Bahia para Corte depois da Revolta dos Mâles em 1835 e pelo crescimento da lavoura cafeeira.<sup>175</sup> Sem contar as sucessivas iniciativas inglesas de pressionar o governo brasileiro para agir de forma mais intensa contra os traficantes. Com todos esses eventos na ordem do dia, a quem então Martins Pena estaria denunciando, em uma comédia, o tráfico negreiro com um personagem que não sofre nenhum deslocamento de sentido e que não é alvo de riso?

Martins Pena não faz Negreiro mostrar-se, em nenhum momento, preocupado com essas questões logísticas e, para ele, o tráfico parece ser algo relativamente fácil. E, no diálogo seguinte, Negreiro ainda afirma ironicamente que os esforços de Clemência podem ser chamados de “transação”, um termo que envolve o acordo entre duas partes litigantes, envolvendo troca de bens.<sup>176</sup> É ele quem desloca os enunciados de Felício e de Mariquinha; é ele que dá a platéia o ridículo para o riso.

Em outro trecho, após trazer para Mariquinha um escravo para “ser seu pajem”, Negreiro enceta um diálogo com o escravo de ganho que o ajudou:

NEGREIRO, *para o prêto de ganho* – Toma lá. (*Dá-lhe dinheiro; o prêto toma o dinheiro e fica algum tempo olhando para êle.*) Então, acha pouco?

O NEGRO – Eh, eh, pouco... carga pesado...

NEGREIRO, *ameaçando* – Salta já daqui, tratante! (*Empurra-o*) Pouco, pouco! Salta! (*Empurra-o pela porta afora*)

FELÍCIO, *à parte* – Sim, empurra o pobre prêto, que eu também te empurrarei sôbre alguém...

NEGREIRO, *voltando* – Acha um vintém pouco!<sup>177</sup>

Aí também não existe nenhuma condenação moral da escravidão, nem uma caracterização da escravidão como uma instituição ridícula, digna de riso. E, além disso, esse diálogo se passa cenas depois do espancamento do escravo de Clemência. A platéia vê a ação de Negreiro e, como ele, também lida com os escravos de ganho que, possuindo uma relativa autonomia do seu senhor, eram

<sup>175</sup> REIS, J. J., GOMES, F. S., CARVALHO, M. J. M., *O Alufá Rufino*, p. 80.

<sup>176</sup> PINTO, L. M. S., *Diccionario da lingua brasileira*, p. 1059

<sup>177</sup> PENA, op. cit. p. 113

fundamentais para a economia da cidade.<sup>178</sup> Certamente, Martins Pena tentou causar o riso através da tentativa de barganha por parte do escravo a um negreiro.

Se observarmos a resolução dos conflitos ao final da peça, a expiação moral que Negrinho sofre também não se relaciona a escravidão e nem ao tráfico negreiro. Ele deixa de ganhar a mão de Mariquinha, pois Alberto descobre o amor que Felício tem por sua filha, através de um artifício cênico (esconderijo) onde Negrinho também se encontra. Aí é que descobrimos que ele é amigo de Alberto: quando este entra em cena e, não o reconhecendo, a personagem diz “Pois não me conhece, Sr. Alberto? Sou Negrinho, seu amigo....”.<sup>179</sup>

A falha moral que o caracteriza é o amor pelo dinheiro. É por isso que será condenado e sofrerá a sanção de Alberto. Apesar de relacionar a sua riqueza à sua atividade, em nenhum momento o comediógrafo justifica sua participação no tráfico por causa do seu amor pelo dinheiro. Martins Pena deixa isso claro quando deixa a personagem sozinha no palco, na cena XVII, dizendo:

NEGREIRO – Psiu! Não ouviu-me... Esperarei. Quero que me dê informações mais miúdas a respeito da denúncia que o tal patife deu ao cruzeiro inglês dos navios que espero. Isto...<sup>180</sup> Não, que os tais meninos andam com o olho vivo pelo que bem o sei eu, e todos, em suma. Seria bem bom que eu pudesse arranjar êste casamento o mais breve possível. Lá com a moça, em suma, não me importa; o que eu quero é o dote. faz-me certo arranjo... E o inglês também queria, como tolo! Já ando meio desconfiado... Alguém vem! Se eu me escondesse, talvez pudesse ouvir... Dizem que é feio... Que me importa? Primeiro o meu dinheiro, em suma. (*Esconde-se por trás da cortina da primeira janela*)<sup>181</sup>

No nível da construção do texto, Martins Pena utiliza um recurso consagrado pela tradição da comédia, o amor pelo dinheiro. Mas não basta somente isso para ligar Negrinho a algum tipo de repreensão moral à escravidão ou ao tráfico negreiro. Na verdade, seu amor ao dinheiro o faz recorrer formas de conquistar Mariquinhas, inclusive presenteando-a com escravos. O único momento em que Martins Pena explicitamente liga Negrinho ao tráfico de escravos, além do nome, e associa sua riqueza a essa atividade é quando descobrimos o conflito principal central, que impede a consumação da relação entre Felício e Mariquinha:

<sup>178</sup> SOARES, L. C. Os escravos de ganho do Rio de Janeiro do século XIX, in: *Revista Brasileira de História*, p. 107-142.

<sup>179</sup> *Ibid*, p.117

<sup>180</sup> Aqui interrompe-se o manuscrito, sendo o restante da fala pertencente a edição de Garnier de 1898.

<sup>181</sup> PENA, op. cit. p. 115.

FELÍCIO – Ouviste, prima, como pensa êste homem com quem tua mãe pertende casar-te?

MARIQUINHA – Casar-me com êle? Oh, não, morrerrei antes!

FELÍCIO – No entanto é um casamento vantajoso. Êle é imensamente rico... Atropelando as leis, é verdade; mas que importa? Quando fores sua mulher...<sup>182</sup>

Mas ainda sim, não existe uma condenação moral por causa disso. E, como vimos, na cena anterior a essa, Negreiro dá uma resposta a Felício que faz parecer a afirmação do jovem ridícula. Se observarmos as outras personagens, Clemência é quem sofre as maiores sanções morais ao final da peça. Qual seria, então, a personalidade dessa personagem?

Na primeira cena, a personagem reclama do custo de vida no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que mantêm um consumo suntuário:

CLEMÊNCIA – Muito custa viver-se no Rio de Janeiro! É tudo tão caro!

NEGREIRO – Mas o que quer a senhora em suma? Os direitos são tão sobrecarregados! Veja só os gêneros de primeira necessidade. Quanto pagam? O vinho, por exemplo, cinqüenta por cento!

CLEMÊNCIA – Boto as mãos na cabeça tôdas as vêzes que recebo as contas do armazém e da loja de fazendas.

NEGREIRO – Porém as mais puxadinhas são as das modistas, não é assim?

CLEMÊNCIA – Nisto não se fala! Na última que recebi vieram dous vestidos que já tinha pago, um que não tinha mandado fazer, e uma quantidade tal de linhas, colchêtes, cadarços e retroses, que fazia horror.<sup>183</sup>

O diálogo entre Clemência e Eugênia, anterior ao episódio da agressão ao escravo, é uma animada conversa sobre vestidos e costureiras. E quando Alberto retorna ao lar, diz:

ALBERTO – Minha mulher e minha filha ainda se lembrarão de mim? Serão felizes, ou como eu experimentarão os rigores do infortúnio? Há apenas duas horas que desembarquei, chegando dessa malfadada província aonde dous anos estive prisioneiro. Lá os rebeldes me detiveram, porque julgavam que eu era um espião; minhas cartas para minha família foram interceptadas e minha mulher talvez me julgue morto... Dous anos, que mudanças terão trazido consigo? Cruel ansiedade! Nada indaguei, quis tudo ver com meus próprios olhos... É esta a minha casa, mas êstes móveis não reconheço... Mais ricos e suntuosos são do que aquêles que deixei. Oh, terá também minha mulher mudado? [...]<sup>184</sup>

E qual seria o produto mais suntuoso de Clemência? A escravaria, aquele que ela se empenha com pessoas próximas para conseguir; que encontra mecanismo para burlar a lei, caso questionem como contraiu a posse; que convida as visitas

<sup>182</sup> Ibid, p. 99.

<sup>183</sup> Ibid, p. 97.

<sup>184</sup> PENA, op. cit P. 117

para olharem para o seu recém adquirido africano. Jaime Rodrigues aponta como, a partir da década de 1820, haverá uma reflexão cada vez mais sobre o negro e sua participação na constituição da nação.<sup>185</sup> Visto como um elemento degenerado e degenerador, um dos locais onde a corrupção negra mais afeta é a o ambiente da casa. Em especial, no cuidado materno, já que as mães permitem que seus filhos sejam cuidados pelo escravos, expondo as crianças a transmissão de costumes viciosos através do aleitamento materno. Rodrigues comenta que, a propósito de uma dissertação médica da década de 1840,

Os negros, ainda segundo ele, eram mais propensos às faltas morais, mas as ‘penas domésticas’ da escravidão os traziam bem regulados, impedindo os excessos que as ‘classes mais baixas das sociedades da Europa’, similar social dos escravos no Brasil, cometiam naquele continente. O que impedia a ocorrência de cenas escandalosas era o fato de que, sendo os trabalhadores quase todos escravos ‘são contidos pelo temor do azorrague’.<sup>186</sup>

Ou seja: antes de ser sinal de falha, bater em um escravo era sinal de controle, pelo menos pro discurso médico da década de 1840, do senhor em sua casa.

No diálogo entre Negreiro e Felício, em que Clemência está presente, é ela quem afirma que “Quanto mais melhor”. É a mesma Clemência que repara na escravaria das visitas, no seguinte diálogo da mesma cena do episódio do escravo apanhando:

EUFRÁSIA, *na porta do fundo* – Dá licença, comadre?

CLEMÊNCIA – Oh comadre, pode entrar! (*Clemência e Mariquinha encaminham-se para a porta, assim como Felício; Gainer fica no meio da sala. Entram Eufrásia, Cecília, João do Amaral, um menino de dez anos, uma negra com uma criança no colo e um moleque vestido de calça e jaqueta e chapéu de oleado. Clemência, abraçando Eufrásia:*) Como tem passado?

EUFRÁSIA – Assim, assim.

CLEMÊNCIA – Ora esta, comadre!

JOÃO DO AMARAL – Senhora D. Clemência?

CLEMÊNCIA – Sr. João, viva! Como está?

MARIQUIHA, *para Cecília, abraçando e dando beijo* – Há quanto tempo!

CECÍLIA – Você passa bem? (*Todos complimentam-se. Felício aperta a mão de João de Amaral, corteja as senhoras. João do Amaral corteja a Mariquinha.*)

CLEMÊNCIA – Venham-se assentar.

EUFRÁSIA – Nós nos demoraremos pouco.

CLEMÊNCIA – É o que faltava

<sup>185</sup> RODRIGUES, J. *O Infame Comércio*, p. 13-23

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 22

MARIQUINHA, *pegando na criança* – O Lulu como está bonito! (*Cobre-o de beijo*)  
 CLEMÊNCIA, *chegando-se para ver* – Coitadinho, coitadinho! (*Fazendo-lhe a festa:*) Psiu, psiu, negrinho! Como é galante!<sup>187</sup>

Poucas cenas depois, Clemência radia de alegria com negro, desembarcado recentemente, que Negreiro presentea Mariquinha, dizendo “Como é bonitinho!”, notando que “Está gordinho...bons dentes...”. Sabemos que, após o desembarque, os traficantes negreiros dedicavam especial atenção a alimentação dos africanos, dada que as condições de viagem eram insalubres e com uma dieta deficitária em nutrientes. Doenças como escorbuto, diagnosticada através da condição da gengíva, eram normais.<sup>188</sup> Martins Pena colocou propositalmente esta fala na boca de Clemência, que desloca as apreensões normais da platéia sobre o mercado de escravos ilegalmente traficados, não só por verem uma personagem que difere da sua expectativa, mas por verem Clemência atestar essa distância ao enunciar as condições do negro.<sup>189</sup>

Parece-me bastante complicado sustentar que havia uma denuncia a escravidão, as especificidades dessa cena. Denunciar algo que brinca com as expectativas da platéia? Mas ao identificar os vícios de Clemência, Martins Pena apresenta o ridículo da ambição desacabida por escravos. A cena termina com filha rejeitando o presente; Clemência elogia Negreiro por “tantos obséquios”, dizendo-lhe “Ah! Fico-lhe muito obrigada” e sai de cena de mãos dadas com a criança.<sup>190</sup>

É dentro dessa caracterização da personagem que devemos entender a anterior cena da violência ao escravo. Se a construção do enredo não é tão coesa para justificar uma personalidade bem construída, todavia Martins Pena repete certas características das personagens durante a trama. Repete como forma de destacar o vício dessa personagem, que não é uma pessoa singular, mas um modelo que tem suas falhas destacadas.

Para além dessas considerações sobre as personagens que participam do desenvolvimento do enredo, existe uma série de informações no ambiente do palco

<sup>187</sup> Ibid, p. 102

<sup>188</sup> CARVALHO, M. J. M., op. cit., p.247-249

<sup>189</sup> Não é a primeira vez que Martins Pena usa o recurso para o humor. Em *A família e festa na roça*, o comediógrafo indica que o imperador do Espírito Santo deveria ser “um homem muito grande e muito gordo”, quando o comum eram ser meninos menores de 12 anos. Ver ABREU, M. *O Império do Divino*, p. 61-64.

<sup>190</sup> Ibid, p. 112

que se relacionam diretamente com a escravidão. Na cena anterior, apesar de Clemência reparar no moleque, as relações das personagens com a negra que carrega o bebe acontecem e em nada se referem a ela ou a sua condição. Ela está em cena, relaciona-se com os personagens principais, mas na maior parte do tempo, permanece calada ou obedecendo a outros. Em momento anterior da peça, vemos Lulu, a outra filha de Clemência, aparecer apenas para comprar doces do “prêto dos manuês”.<sup>191</sup> Não existe deslocamento cômico que envolva essas personagens; elas apenas estão no cenário, como peças importantes para a verossimilhança da cena com a vida privada brasileira da primeira metade do século XIX.

É constante na dramaturgia de Martins Pena o surgimento sutil de características do mundo negro e escravo que compõe a cena. Em *Uma Família e Festa na Roça*, Domingos João, ao perceber a presença de um moleque em cena, exclama “Êstes moleques acostumam-se com os brancos e depois ficam desarvergonhados”.<sup>192</sup> De modo semelhante, em *O Juiz de Paz na Roça*, vemos Gregório sendo acusado de dar umbigadas em Josefa Joaquina, que dá respostas ambíguas quanto a sua demora em denunciar o crime, dizendo que “não é a primeira embigada que êste homem me dá; eu é que não tenho querido contar a meu marido”, sendo umbigada uma dança ligada a pretos e escravos.<sup>193</sup> Na mesma peça, Aninha, Maria Rosa e Manuel constituem uma família pobre, que tem somente um escravo; Manuel diz que um possível pretendente a mão de Aninha “já me deu a entender que logo que puder abocar três ou quatro meia-caras dêstes que se dão, me havia de falar nisso...” usando o termo que refere-se a escravos contrabandeados pós-1831.<sup>194</sup> Todas esses detalhes são referências ao negro e ao escravo na dramaturgia de Martins Pena e são peças de um mundo comum e compartilhado com a platéia.

Os negros e a escravidão são parte do ambiente a que pertencem as personagens e embora se relacionem com eles e criem deslocamentos cômicos a partir desses fenômenos, Martins Pena em nenhum momento coloca como valor moralmente negativo o cativo. O julgamento de valor que o comediógrafo realiza é dos personagens que não são negras/escravas, utilizando para isso, suas relações

---

<sup>191</sup> Ibid, p. 98

<sup>192</sup> Ibid, p. 81

<sup>193</sup> PENA, op. cit. p. 36. Sobre umbigada, ver TINHORÃO, J. R. *Os sons dos negros no Brasil*, p. 56-58.

<sup>194</sup> Ibid, p. 32.

com negros/escravos. Não é porque parte dessa realidade é representada de forma cômica que, por si só, se configura uma crítica social a escravidão.

É nesse sentido que Clemência, uma aficcionada por escravos, a personagem que sofre a sanção moral da peça, é construída segundo um defeito que é toda hora tornado visível: sua atração por produtos luxuosos, dentre eles, africanos. É esse seu pequeno vício que permita a entrada de Gainer e Negreiro, personagens que desequilibram o ambiente da casa. Equilíbrio que é retomado pelo retorno de Alberto.

Apesar do tema “amor ao dinheiro” ser uma tradição da comédia, Martins Pena utiliza esse modelo com questões, práticas e vocabulário da dinâmica social na qual está inserido. E ao fazê-lo, tece uma censura a certos padrões de comportamento, em um período onde as novidades chegavam cada vez mais rápido a Corte.<sup>195</sup> Comportamentos como o de Clemência, que leva sua casa ao desequilíbrio. A falha moral da personagem reside nesse descompasso entre sua ambição pelo consumo de produtos que a elevem ao patamar da civilização e a desorganização que isso causa em seu lar.<sup>196</sup>

Por isso que o resenhista de *O Chronista* diz que “não devemos lavar nossa roupa suja em público”: para ele, esse aspecto da vida privada imperial não teria oportunidade de passar pelo processo cômico e pela repreensão via representação da forma como o autor de *Um de muitos* propôs. Considera ele que a visibilidade dessa questão extrapola os limites do risível, mas não sugere sua exclusão e sim seu deslocamento para fora do campo de visão do público. Em parte, ele reconhece a comicidade da cena.

Cada vez mais, a referência a violência do sistema escravista foi sendo retirada de cena. Prova disso é que Martins Pena retirou a cena da comédia impressa. Mas ele certamente concebeu a peça e quis que fosse representada com a cena. Em 1845, Martins Pena sofreria com a censura de *Os ciumes de um pedestre*, por fazer alusão a eventos verídicos, de grande repercussão na imprensa, um deles

<sup>195</sup> C.f ALENCASTRO, L. F. Vida Privada e Ordem Privada, in: *História da Vida Privada no Brasil*, vol 2

<sup>196</sup> Valdeí Lopes de Araújo aponta que o conceito de civilização possui indicadores “bastante objetivos, fundados nos progressos materiais e institucionais da Europa” e que, nesse sentido, a frase atribuída a Bernardo Pereira de Vasconcelos, de que a “A África civiliza a América”, deve ser entendida como a riqueza gerada pelos escravos permitiria a aquisição de produtos europeus. Ver ARAÚJO, V. L. *A Experiência do Tempo*, p. 104-105

envolvido um senhor de escravos escondeu o cadáver de um escravo em um saco e ordenou a outro que jogasse no mar. O comediógrafo enviou um bilhete irritado ao presidente do Conservatório Dramático Brasileiro, acompanhado de um segundo pedido de aval para peça, que mantinha a escrita original, modificando apenas o nome. Considerou Martins Pena que os censores tinham “catarras na inteligência”.<sup>197</sup> Para ele, não havia nada de errado em parodiar o evento. E, na peça, o evento é purgado de todos os elementos que o ligam ao sistema escravista: não é um escravo que é colocado no saco.

Já em 1851, segundo anotações de Darcy Damasceno, o presidente do Conservatório Dramático Brasileiro emitira um parecer contrário a representação da peça *A filantropia em apuros*, afirmando que era o reenvio de uma peça com nome semelhante. A outra peça chamava-se *O tráfico ou O cruzero*”; Damasceno aponta que o parecer do censor diz tratar-se de uma paródia de um episódio ocorrido em Macaé.<sup>198</sup> Apesar dos órgãos institucionais serem contrários a tais representações, isso indica que mesmo depois da lei Eusébio de Queiroz, havia quem achasse engraçado tratar o tema da escravidão e o tráfico negreiro no palco.

Certamente haviam formas diferentes de apropriação da peça, mas durante a década de 1830, a cena de um escravo apanhando devia ser engraçada para uma parcela da população da Corte. Concordo com Antônio Herculano Lopez quando afirma que os escravos que Martins Pena representa não possuem voz; mas acho complicado afirmar que “Nas frestas passou um pouco também desse conflito básico que opunha brancos e negros, respeitando os limites que chocariam a sensibilidade de seu público”.<sup>199</sup> Os limites respeitados foram impostos pelas instituições e instâncias responsáveis pela censura; para o comediógrafo, um escravo apanhando fora de cena era uma oportunidade de provocar o riso e não o choque.

O autor anônimo de *Um de muitos* e Martins Pena colocaram essa cena em suas respectivas peças, “verdadeiramente feitas para rir”. Dificilmente Martins Pena pode ser considerado original; o correto seria considera-lo como um articulador de diversos enunciados cômicos que já circulavam na sociedade,

<sup>197</sup> SOUZA, S. C. M. *As noites do Ginásio*, p. 161-163.

<sup>198</sup> DAMASCENO, D. *Censura e Farsas de Martins Pena*

<sup>199</sup> LOPEZ, A. H. Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista, in: **FENIX**, p. 16

inclusive em formato cênico. Isso também retira a aura de singularidade que parte da historiografia teatral delega ao comediógrafo. Essa deflação é necessária se quisermos entender os significados dos chistes produzidos em sua dramaturgia e fugir do anacronismo de relacioná-los a aspectos da sociedade imperial afirmados contemporaneamente. Isso significa duvidar das formulações que hoje achamos engraçadas e tentar compreendê-las segundo seu contexto e segundo as formas de representação disponíveis a Martins Pena.

Por isso que esse capítulo foi dedicado a outros usos do humor. Através de Gonçalves de Magalhães, vimos como era possível usar o humor para diversas formas de ataque, inclusive utilizando gêneros diferentes em uma mesma composição. E, em especial, as formas possíveis de criar o riso provavelmente disponíveis a Martins Pena. E, ao fazê-lo, espero ter mostrado que nem todo riso é uma crítica social e que a crítica reside em uma comparação explícita entre aspectos da realidade – construídos através do enredo ou explicitada pelos personagens. Nenhuma dessas coisas aparece em *Os dous*, já que o personagem envolvido com o tráfico negreiro não tem sua composição e não sofre nenhum deslocamento por causa de detalhes contextuais que comparem sua atividade com algum outro enunciado e, daí, crie um deslocamento. E, como prova *Um de muitos*, devia ser hilário para alguns a representação de um escravo apanhando em cena.

Nesse sentido, *Os dous* pune Clemência através do ridículo, símbolo da boa sociedade. Seu ridículo reside exatamente na sua ambição desmesurada, expressa no seu desejo de mais escravos. Mas, ao final, sua redenção não vem pelo reconhecimento do seu vício em escravos e Negrinho, mesmo logrado, continua sua atividade comercial e ainda participa da festa final, diferente de Gainer. Ler a peça assim só é possível se abirmos mão do nosso riso, do nosso motivo para rir das formulações cômicas de Martins Pena.

Para nós, *Os dous* pode parecer uma crítica ao tráfico de escravos; para as platéias do XIX, como espero ter demonstrado, a representação do escravo e do tráfico não era algo incomum e nem uma denúncia. E Martins Pena sabia disso; do que o comediógrafo queria que a sociedade imperial, da primeira metade do século XIX, risse? Só daí, estaremos preparados para refletir sobre os porquês.

## 4 As peças ou (re)leitura de Martins Pena

O estudo refletido da história nos patenteia uma verdade, igualmente pela razão e pela ciência do político demonstrada. Na luta eterna da autoridade com a liberdade, há períodos de ação; períodos de reação, por fim, períodos de transação em que se realiza o progresso do espírito humano e se firma a conquista da civilização. As constituições modernas mesmas não são senão o trabalho definitivo dos períodos de transação.

Justiniano José da Rocha, *Ação; Reação; Transação*.

Em *Ação; Reação; Transação*, Justiniano José da Rocha dá sentido aos eventos compreendidos entre os anos de 1822 a 1855 através do embate entre duas ideias: o princípio da liberdade e o princípio da autoridade, também chamados, respectivamente, de democrático e monárquico. Os eventos são divididos em etapas: entre 1822-1831, seriam de “inexperiência e de luta dos elementos monárquico e democrático”, movidos por sentimentos patrióticos contra aquilo que era percebido como português; de 1831-1836, de vitória do princípio da democrático e implantação do seu projeto político; de 1836-1840, reação dos defensores do princípio de autoridade, que culmina no golpe da maioria; de 1840-1852, de “domínio do princípio monárquico, reagindo contra a obra social do domínio democrático, que não sabe defender-se senão pela violência e é esmagado”; e o último, de 1852-1855, período de equilíbrio entre os dois princípios.<sup>200</sup>

Escrito em 1855, Justiniano José da Rocha buscava apontar a necessidade de consolidar as experiências vividas no período anterior e que levassem, como exposto na epígrafe, ao progresso e a civilização. O autor – nascido em 1811 no Rio de Janeiro, cursou as primeiras letras em França e a faculdade de Direito, em São Paulo, entre 1829-1833 – será, durante sua atuação na vida pública, um defensor das políticas do partido Conservador.<sup>201</sup>

O que nos interessa nesse instigante panfleto é a caracterização que realiza dos períodos de domínio do princípio democrático e de reação do princípio

<sup>200</sup> ROCHA, J. J. *Ação; Reação; Transação*. Duas palavras acerca da atualidade política do Brasil in JÚNIOR, R. M. *Três panfletários do Segundo Reinado*. p.160

<sup>201</sup> OLIVEIRA, G. A. L. Justiniano José da Rocha: Cronista do regresso, historiador da reação. In: OLIVEIRA, M. G. e ARAUJO, V. L. (org.) *Disputa pelo Passado: História e historiadores no Império do Brasil*. Posição 3643 de 7230.

monárquico. Diz ele, de forma sintética, sobre o sentido por trás das ações do Estado durante o período de predomínio democrático:

Por toda a parte nessa organização política, em todos os atos legislativos de então, em todas as opiniões dominadoras, aparecia, como um terno pesadelo, a desconfiança do poder; o poder, considerado como inimigo nato da liberdade, em luta com os cidadãos a quem só desejava oprimir; o dever dos legisladores era, pois, cercear-lhe o mais possível as forças, as atribuições; era o inimigo vencido, era o leão apanhado em pequeno, indefeso, e a quem arrancam os dentes, limam as garras, cobrem de correntes, para apresentá-lo nas feiras, em ridículo espetáculo aos curiosos.<sup>202</sup>

No período que segue, será constatada a falência desse princípio organizador. Após enumerar as causas que levaram a derrocada da ação – “Na dissolução do poder, na extinção dos seus meios legítimos de ação, na disseminação de princípios subversivos, na inflamação das paixões tumultuárias” –, Justiniano desenha o período inicial da reação, da percepção de que “a sociedade não pode caminhar sem autoridade que proteja a ordem”.<sup>203</sup> A historiografia já tratou da crítica a leitura de Justiniano José da Rocha, que ao dicotomizar as posições políticas, reduzindo as complexas e múltiplas posições, cria uma periodização que apaga as semelhanças e as diferenças dos posicionamentos políticos dos partidos do império e acaba simplificando as posições.<sup>204</sup>

Porém, o periodista nos serve menos como porta de entrada ao real da política do período e mais como documento de uma forma de percepção. Sua narrativa procura sintetizar os acontecimentos políticos da transição entre a Regência e o reinado de Pedro II. Utilizaremos, desrespeitando um pouco os efeitos pressupostos pelo autor, os atalhos que seu trajeto permite, para chegarmos em

<sup>202</sup> Ibid, p.180

<sup>203</sup> Ibid, p.181

<sup>204</sup> MATTOS, I. R. op. cit. p. 146-171. Jeffrey D. Needle chama a atenção para que o partido Conservador só terá esse nome na década de 1850, sendo conhecido anteriormente por Partido da Ordem ou saquaremas. Gostaria de destacar a importância do uso de determinados termos e nomes para definir laços políticos, em especial daqueles apropriados e resignificados a partir de uma tentativa de classificação pejorativa de seu projeto político alheio. Nesse sentido, sigo a definição de Marco Morel para partido: “Um partido político, na primeira metade do século XIX, era mais do que tomar um partido e constituía-se em formas de agrupamento em torno de um líder, por meio de palavras de ordem e da imprensa, em determinados espaços associativos ou de sociabilidade e a partir de interesses ou motivações específicas, além de se delimitarem por lealdades ou afinidades (intelectuais, econômicas, culturais, etc.) entre seus participantes. Tais agrupamentos eram identificados por rótulos ou nomeações, pejorativos ou não”. Ou seja: defini-se e se é definido através do uso de palavras identificadas com determinado agrupamento ou ideia. E, dentro das formas pejorativas, está o chiste. Ver NEEDLE, J. D. Formação dos partidos políticos no Brasil da Regência à Conciliação 1831-1857, in: *Alamanack* vol. 10, 2009, p. 5-22; MOREL, M. *As transformações do espaços público*. p. 67 ss.

outro ponto: entender o vocabulário que está “em jogo” para traçar uma rota viável para interpretarmos o riso criado por Martins Pena.

Autoridade, Liberdade, Ordem, “princípios subversivos”, “paixões tumultuárias”: todas essas coordenadas, significados em um universo dinâmico de enunciados, estarão presente nas comédias de Martins Pena que serão analisadas nesse capítulo. Ao usa-los, o comediógrafo inseriu-se no dinamismo que envolviam embates políticos que circulavam pela Corte. Porém sua forma de transmissão difere das outras que visavam convencer através de um projeto político dito como racional.

Como vimos no primeiro capítulo, apesar de serem classificadas como comédias e farsas, Martins Pena categorizou suas peças como comédias, gênero teatral que visa retificar costumes através do ridículo. É através do desprezo sentido pela figura ou situação ridícula, que pode ser reconhecida nas atitudes pessoais e na de outros, que o riso afasta o indivíduo de repetir ações ou defender valores semelhantes ao representado. É aí que reside sua força pedagógica. Através da composição de situações e personagens, onde certas afirmações políticas serão deslocadas, Martins Pena transmite sua visão de mundo para os habitantes do Império.

#### **4.1. O Juiz, a Paz e a Liberdade**

Começamos pela peça *O juiz de paz da roça*, primeira obra do autor a ser encenada, em 1838. Podemos considerá-la como a peça de maior destaque do comediógrafo já que, em manuscritos de peças posteriores, a identificação de autoria será feita através da frase “do mesmo autor de Juiz de Paz da Roça”; é o caso, por exemplo, do manuscrito de *Os irmãos das almas* de 1844. Ela é a única peça do repertório de Martins Pena a ser utilizada assim e, a partir de 1845, o comediógrafo passa a assinar com seu nome próprio. Por um período, ela é a marca do comediógrafo.

A peça apresenta a história de Aninha, que ama a José; o casal planeja casar e fugir para a Corte, maravilhados pelas novidades que José relata a sua namorada. Manuel João, pai de Aninha, é instado pelo Escrivão à obedecer o pedido do Juiz de paz para levar um prisioneiro à Corte. Ao chegar a casa do Juiz – e tentar, sem

sucesso, deixar a exigência para um outro momento – resolve levar o preso para sua residência e aguardar o dia seguinte para cumprir a ordem. O preso é na verdade José, reconhecido e libertado por Aninha. O casal foge, retornando logo depois, casados. Manuel João, resignado, aceita o casamento e leva-os a presença do Juiz, pedindo para que este revogue a prisão de José. O Juiz consente e a peça termina em uma grande cantoria e dança no palco.

Os dois textos que possuímos da obra seguem, em linhas gerais, esse enredo. Dispomos de uma versão impressa, publicada por Paula Brito em 1843, correspondente a segunda edição;<sup>205</sup> existe uma outra versão, manuscrita sem rasuras – o que indica cópia final –, datada de 1837, que é complementada por dois conjuntos de folhas que acrescentam algumas cenas, provavelmente escritas entre este ano e o seguinte.<sup>206</sup> Junto dessas folhas encontra-se o plano original para *Uma Família Roceira*, nome primevo de *Uma Família e Festa na Roça*.<sup>207</sup>

A análise que será desenvolvida, tomará o manuscrito de 1837 e seus acréscimos como base, na medida que estou preocupado com os deslocamentos intencionais realizados pelo autor para o palco. De acordo com a construção do argumento, a edição de 1843 será utilizada como parâmetro para pensar as modificações e os seus possíveis motivos.

---

<sup>205</sup> É versão base para a mais nova coletânea de peças do autor, lançada pela Martins Fontes em 2007, organizada por Vilma Arêas.

<sup>206</sup> Sigo aqui a afirmação de Damasceno quanto as etapas de escrita da peça. Ver DAMASCENO, D. Introdução. In: PENA, M. *Comédias*, p. 8

<sup>207</sup> Raimundo Magalhães Júnior diz que o objetivo inicial de Martins Pena era “explorar o meio rural”, justificando através da proximidade do campo com a Corte. Devemos ter em mente que o espaço também é imaginado e relacionando a ele uma série de valores. Ou seja: a roça era um espaço imaginado, apesar da proximidade. Em 1831, em seu primeiro número, afirmando a diferença natural entre as pessoas e entre os espaços da roça e a cidade, o *Simplício da Roça* diz, aproveitando-se de uma falsa inocência: “Que direito tem os mais que habitão a Cidade para elles só poderem andar com os seus rabos agazalhados, e os pobres roceiros com elles sempre ao sol, ao vento, e á chita! Nada nada: estamos em tempo de luzes, de liberdade, e igualdade: já não ha privilegios: todo homem pode andar como quizer, e até de trunfã, e de pernas ao ar; todos tem igual direito de agazalhar o seu rabinho [...] Torno a dizer claramente se na Constituição se não puzer este bersibicaxo que diga: *todo Cidadão, da Cidade como da Roça poderá andar de casaca ou de jaqueta como quizer*, não quereei nada de Constituição, e hei de antes querer *Republica*, inda que ella seja dos *Estados desunidos* (grifos no original)”. Essa discussão necessita de uma apuração melhorada dos significados em torno da Cidade e da Roça, mas deixa claro que “da Roça” supõe uma diferença qualitativa em relação à Cidade e que a pretensão à igualdade é ligada à desordem. Gladys Sabina Ribeiro, quando analisa as possibilidades de liberdade na época da independência, analisa um panfleto que também faz uma separação entre Roça e Cidade. Ver JÚNIOR, R. M. op. cit. p. 31, RIBEIRO, G. S. *A liberdade em construção*, p.353-354.

Apesar das diversas semelhanças, existem diferenças significativas entre as versões, devido as formas de transmissão pensadas pelo autor para cada uma delas, o que afetou seus conteúdos. É provável, pela datação que Damasceno sugere, que a versão manuscrita e seus acréscimos eram voltados para representação teatral, enquanto a versão publicada pressupunha um determinado tipo de leitura, que desenvolve a ação teatral na imaginação do leitor<sup>208</sup>. As diferenças entre versões revelam relações que buscam conformar, adaptar e censurar a obra da sua versão “palco” para sua versão “página”. Nesse processo, chistes e outros deslocamentos são apagados ou alterados, o que modifica seus possíveis efeitos de ridículo. Como queremos entender as lições morais visadas pelo autor, parece-me um caminho frutífero analisar tais discrepâncias.<sup>209</sup>

A última cena da peça, por exemplo, da versão publicada contém a letra da música cantada ao final, enquanto a versão manuscrita conta apenas com a indicação do ritmo. Luiz Costa Lima Neto destaca as diferenças entre as indicações: em 1843, seria um fado (música de origem portuguesa), enquanto no manuscrito de 1837, seria uma tirana (de origem espanhola). Continua o autor:

No manuscrito autógrafo de *O juiz de paz da roça* (datado de 1837), Martins Penna solicitou que a dança da tirana fosse acompanhada pela viola [...] e por palmas, além de “cacos e pratos”. A menção remete à informação de Jean-Baptiste Debret [...] sobre os cacos de louça e outros instrumentos de sucata (ferrinhos, concha, pedra, caixa ou lata de madeira) tocados por escravos negros nas praças e em torno dos chafarizes públicos no Rio de Janeiro imperial. O número final de *O juiz de paz da roça* tratava-se, portanto, de uma dança híbrida, mista de tirana, lundu e fandango, acompanhada pela viola e por palmas e instrumentos percussivos de sucata, que originalmente animavam os batuques e rodas de escravos negros. A apropriação de “danças lascivas” populares, do Brasil e do exterior, pela reduzida classe média da cidade do Rio de Janeiro, não visava, contudo, apenas o entretenimento sensual, como podemos constatar pelo anúncio a seguir, publicado junto ao da estreia de *O juiz de paz da roça*, em 4 outubro de 1838.<sup>210</sup>

A indicação de hibridismo na música, sugerida pela versão de 1837, nos faz pensar na relação que Martins Pena mantém com a cultura escrava e negra que circulava pela Corte. O anúncio mencionado no fim da citação refere-se a um benefício – espetáculos onde parte da renda era doada a um beneficiado – empreendido por Paula Brito, que buscava arrecadar fundos para a libertação de um escravo. Efetivamente, Lima Neto relaciona Martins Pena a Paula Britto, pois

<sup>208</sup> CHARTIER, R. *Do palco à página*. p. 52-53.

<sup>209</sup> *Ibid*, p. 43-63

<sup>210</sup> NETO, L. C. L. O universo sonoro das comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1844). In: *Anais do II SIMPOM 2012*, p.1222.

ambos participaram de um outro benefício, com o mesmo fim, em 1844, sendo a participação do comediógrafo através da representação de *O juiz de paz da roça*. Apesar do anúncio de estréia de *O juiz de paz na roça* – presente no mesmo dia quatro de outubro de 1838, um pouco acima do anúncio de Paula Britto – indicar que a peça encerraria com “tocata e dança própria do lugar”,<sup>211</sup> Lima Neto desconsidera que essas indicações fazem parte da encenação imaginada por Martins Pena que, não necessariamente, diz respeito a apropriação dessa cultura pelas classes médias, e sim a elementos que compõe a imagem da roça que o comediógrafo desejava transmitir. Martins Pena é um crítico da boa sociedade e seu vício pela mão de obra escrava; sua participação em espetáculos voltados para a libertação de escravos reforça sua crítica a essa instituição.<sup>212</sup>

Uma última questão com relação aos meios de transmissão: Vilma Arêas nos lembra que camponeses iludidos com a cidade e juízes arbitrando casos cômicos são temas tradicionais da comédia.<sup>213</sup> Concordo, mas ao fazê-lo, gostaria de destacar o risco de interpretar de forma mecânica a aplicação dessa tradição em suas peças, sem problematizar como se deu a recepção desse cânone – perigo, aliás, que faz a própria Arêas sugerir uma outra via de análise. Há indícios de que o juiz de paz era uma figura inserida no imaginário cômico da década de 1830: no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1836, vemos o anúncio de um “Correio de Mentiras” com a “[...] história do Juiz de Paz da róça, que recrutava com huma matilha de cães, e por fim fica logrado[...]”, sugerindo que o juiz de paz passível de gargalhadas possui uma identificação característica com a representação de um espaço determinado.<sup>214</sup>

O juiz de paz foi uma instituição criada em 1827, pensado para ser um magistrado a nível local, sem formação e eleito, responsável por gerenciar conflitos ao menor nível administrativo e fora do raio de influência do poder central. O código do processo criminal de 1832 reforçou o poder do juiz de paz, na medida em que ratificou sua independência do poder central.

O sobrinho do autor afirma, a Luiz Carlos Veiga que o comediógrafo teria iniciado a escrita em 1833, porém receoso de que a divulgação de tal peça afetasse

<sup>211</sup> *Diário do Rio de Janeiro*. 04 de outubro de 1838.

<sup>212</sup> Ver capítulo 3, sobre a representação da escravidão em Martins Pena.

<sup>213</sup> ARÊAS, V. S. *Na Tapera de Santa Cruz*, p. 116.

<sup>214</sup> *Diário do Rio de Janeiro*. 06 de fevereiro de 1836. Ver também nota 204.

suas oportunidades de um emprego público, ou seja, Martins Pena evitou desenvolver a peça, com medo de que a comédia fosse tomada por aquilo que ela era: uma crítica a instituição.<sup>215</sup> O juiz de paz é um dos pilares daquilo que Justiniano José da Rocha chamou de princípio democrático:

O código do processo constitui a polícia eletiva e democrática dos juizes de paz, que, desnaturados da sua essência, da sua paternal jurisdição, passaram a ser os formadores das culpas, os julgadores das contravenções e dos crimes sujeitos à fraca penalidade, os encarregados de todas as diligências policiais na descoberta dos crimes, na apreensão dos criminosos, nas diligências exigidas pela mantença da ordem pública e da segurança individual.<sup>216</sup>

Justiniano deixa escapar certos adjetivos que dão uma conotação negativa implícita a essa atitude do princípio democrático: “desnatura” aquilo que é o cerne do juiz de paz, sua “paternal” distribuição da lei. Os significado e representações modificam-se de acordo com o posicionamento daqueles que enunciam mas não podem ser generalizados a partir disso: zombar do juiz de paz não define, automaticamente, um posicionamento político. Mas ao marcar essa figura e ligá-la a determinada política, desenha-se os culpados pela situação política do momento.

Ao zombar dessa figura, Martins Pena insere-se nesse fluxo de representações, que possuíam circulação por meios de transmissão diversos, e ao fazê-lo, o modificou segundo seus interesses e visões de mundo, para agir no espaço público através do riso. E, como nos lembra Marco Morel, existiam uma série de práticas de fazer política que envolviam forma fugazes: panfletos, cartazes postados em determinados locais, gestos e gritos. Essa *vox populi*, muito provavelmente, também se expressava contra os juizes de paz e através da ridicularização.<sup>217</sup> Como veremos, se aproveita de um vocabulário político que liga grande parte da derrisão à ideias liberais, em uma posição próxima a aquela exposta por Justiniano José da Rocha.

<sup>215</sup> RIHGB. VEIGA, L. F., op. cit., p. 385. Marcello Basile mostra como os tumultos regências, expressão de formas informais de participação política, no momento de formação dos espaços de debate políticos formais, iniciaram já em 1831, depois da Abdicação. Existem alguns contos atribuídos a Martins Pena, que não utilizo aqui; porém, um dos contos, publicado em 8 de abril de 1838 leva o nome de *Um episódio de 1831*, que narra um evento acontecido em julho de 1831, o primeiro de uma série de distúrbios que aconteceram entre 1831 e 1833. Nele, os soldados, responsáveis pela anarquia, convidam uma das personagens a „brindar pela liberdade“, o que leva outra a falar „Oh! Liberdade! ella é a capa dos velhacos!“. Ver BASILE, M. Revolta e cidadania na Corte regencial. In: *Tempo*.

<sup>216</sup> ROCHA, J. J. op. cit., p.176.

<sup>217</sup> MOREL, M. *As transformações dos espaços públicos*, p, 223-239.

Voltemos a peça: o resumo do enredo acima diz pouco sobre a parte central da peça, os julgamentos na casa do Juiz. É o momento onde se concentra grande parte dos deslocamentos da peça e onde reside a principal diferença entre as versões; a maior parte dos diálogos dessa parte está nas folhas adicionais ao manuscrito de 1837.<sup>218</sup> Quando entra em cena, o Juiz está preparando-se para dar audiência em sua residência, muito preocupado pois “O último recuruta que fizemos já me vai fazendo pêso. Nada, não gosto de presos em casa. Podem fugir, depois dizem que o juiz de paz recebeu algum presente”.<sup>219</sup>

Na fala seguinte, o espectador vê o deslocamento entre o afirmado e a ação do Juiz quanto ao problema de receber algum presente, quando um negro entrega um cacho de bananas e uma carta, que o mesmo lê para platéia:

Muito me alegro de dizer a V. S. que a minha é boa ao fazer desta, e que a mesma fortuna desejo a V. S. pelos circunlóquios com que lhe amo e venero. (*Deixando de ler:*) Circunlóquio? Que nome (etc.) Que quererá êle dizer? *Circunlóquio!*... Não atino. (*Continua:*) Tomo a liberdade de mandar a V. S. um cacho de bananas maçãs para V. S. comer com a sua bôca e dar também a comer à sua venatória Dona. (*Deixando de ler:*) Temos outra! Também não entendo... (*Lendo:*) Não repare V. S. no meu atrevimento por mandar um presente tão pequenino para o Sr. Juiz de [paz], a Sr<sup>a</sup>. Juíza e os Srs. Juizinhos; porém Il.<sup>mo</sup> Sr., a reforma da Constituição permite a qualquer cidadão livre dar um cacho de bananas ou outra qualquer coisa que êle quiser. Ora, mandando assim as ditas reformas, V. S. fará o favor de aceitar o presente e comer, que estou certo que o seu estômago os há-de saborear muito, pois minha comadre Teresa Ova, que entende muito das bananeiras, diz que são muito boas. Assim tenho a honra de ser de V. S. criado.<sup>220</sup>

Em 1843, pequenas mas importantes reduções foram realizadas no texto: a referencia a “cidadão livre” é trocada por “permite a cada um fazer o que quiser”; retirada a referência ao entendimento de Teresa Ova quanto a “bananeiras”; o “à sua venatória Dona” é suprimido, assim como o “amo e venero” tornou-se a apenas “venero”; amenizado o desconhecimento, por parte do Juiz, do significado de circunlóquio. Em outras peças, Martins Pena zombará do uso das formas retóricas

<sup>218</sup> Vilma Arêas aponta para diferença entre o “sujeito” e “herói”, que seriam nessa peça, respectivamente, Aninha e o Juiz: o primeiro é responsável pela mudanças apresentadas na peça e o segundo, determinado pela seu número de aparições na peça. Ou seja: são as atitudes de Aninha que desenvolvem a ação da peça em direção a sua resolução, mas a personagem que mais aparece é o Juiz. ARÊAS, V. op. cit. p. 114

<sup>219</sup> PENA M. op. cit., p. 34. Afim de reproduzir um determinado tipo de fala, o manuscrito e as folhas adicionais de 1837 possuem a grafia “recuruta”, diferente da edição de 1843 que modifica para “recruta”.

<sup>220</sup> Ibid, p. 50.

de construção do discurso, tal como na introdução de *Episódio da Infernal Comedia*.<sup>221</sup>

No manuscrito original de 1837, o Juiz de Paz arbitra apenas um caso: um marido requer degredo para Angola de Gregório, por dar umbigadas em sua mulher, que diz que “Sr. Juiz êste homem não é a primeira embigada me dá; eu que não tenho querido contar a meu marido”, sugerindo que o marido era enganado.<sup>222</sup> A imagem de mulher é reforçada em 1843, quando cenas depois, a mesma personagem retorna para dar uma galinha e alguns ovos de presente para o Juiz, ao que o Escrivão responde que “Parecem mais uns peruns”.<sup>223</sup> Antônio Moraes Silva chama-a de “ave vulgar” e aponta para que “o vulgo affectadamente diz perum”, o que sugere um trocadilho com significado semelhante ao contemporâneo.<sup>224</sup> Mas o comediógrafo usou um trocadilho vulgar para a construção da personagem Escrivão, algo ausente da primeira versão da obra.

Excetuando-se esse caso, todos os outros julgamentos estão presentes nas folhas avulsas, posteriormente acrescidos ao manuscrito de 1837 e provavelmente representados em 1838. Mas já no projeto original da peça, o comediógrafo utiliza de vocábulos da esfera política: a constituição não só “permite” ao “cidadão livre” fazer o que ele quiser, as reformas “mandam” que ele possa dar “qualquer outra coisa que ele quiser”. Vejamos como o autor continua a usar tal vocabulários nos outros julgamentos e que deslocamentos cria.

Um dos casos inseridos refere-se a um litígio entre dois homens quanto a posse de um filhote de cavalo, já que o requerente, dono da égua que deu a luz, defende que “como os filhos pertencem à mãe – a prova disto é que a minha negra Maria teve um filho que é meu”; a ambiguidade, chave para gerar o cômico, continuará sendo usada durante a fala dessa personagem que ainda diz que “o filho da égua de minha mulher saiu malhada como o cavalo do meu vizinho”.<sup>225</sup> Em 1843, como forma de deixar claro os termos da ambiguidade, o comediógrafo

---

<sup>221</sup> Ver capítulo 2

<sup>222</sup> PENA, L. C. M. op. cit. p.36

<sup>223</sup> Ibid. p. 40.

<sup>224</sup> SILVA, A. M. *Diccionario da lingua portugueza*. vol 2. p. 440.

<sup>225</sup> PENA, M. op.cit. p. 38.

substituiu o “negra” por “escrava”.<sup>226</sup> Com essa sequência de formulações cômicas, a solução do litígio vem finalizar os deslocamentos e encerra o arbítrio:

JUIZ – Terá a bondade de entregar o filho a seu dono, pois é aqui da mulher do senhor.

JOSÉ DA SILVA – Mas, Sr. Juiz...

JUIZ – Nem mais nem meio mais; entregue o filho ou senão, cadeia.<sup>227</sup>

Em 1843, houve um acréscimo que ampliou de forma significativo a fala:

JOSÉ DA SILVA – Eu vou queixar-me ao Presidente.

JUIZ – Pois vá, que eu tomarei a apelação

JOSÉ DA SILVA – E eu embargo

JUIZ – Embargue ou não embargue, embargue com trezentos mil diabos, que eu não concederei revista no auto do processo!

JOSÉ DA SILVA – Eu lhe mostrarei, deixe estar

JUIZ – Sr. Escrivão, não dê anistia a êste rebelde, e mande-o agarrar para soldado

JOSÉ DA SILVA, *com humildade* – Vossa Senhoria não se arreneque! Eu entregarei o pequira.<sup>228</sup>

É tentador relacionar essa passagem com a vitória dos Conservadores sobre os Liberais no ano anterior, que nas palavras de Mattos, reduziu “sua pretensão – uma revolução – à dura letra do Código Criminal – uma *rebelião*”.<sup>229</sup> Mas não existe nenhuma relação, direta ou indireta, entre rebelião-rebelde à Liberal-liberdade. Contudo, há uma clara relação entre juiz de paz e o presidente de província. O deslocamento se dá no uso dos termos jurídicos, em especial por parte do Juiz, e a solução arbitrária que finaliza o caso. De um simples exercício arbitrário do poder em 1837, a cena ganhou o acréscimo que demonstra uma confusão quanto as práticas do direito por parte do juiz e a apelação a um poder superior, indicado pela autoridade central; a solução vem na ameaça da formação de culpa – atribuição do juiz de paz segundo o código do processo criminal de 1832 –, um rebelde. Para um leitor de 1843, não localizado na Corte, a imagem de um juiz de paz ameaçando com falsas acusações deveria parecer hilária, já que a reforma do código do processo criminal de 1841 retirou essas prerrogativas do juiz de paz, delegadas a partir de então ao chefe de polícia e seus subordinados. Para um espectador de 1838, um chiste que usasse “rebeldia” para gerar riso remeteria a uma experiência real e vivida com ansiedade, com a possibilidade de desmembramento do território

<sup>226</sup> Ibid, p. 38. nota 77.

<sup>227</sup> Ibid, p. 38 notas 79-81

<sup>228</sup> Ibid, p. 38

<sup>229</sup> MATTOS, I. R. *Tempo Saquarema*, p. 117.

imperial. Assim parece-me pensava Martins Pena quanto as expectativas de apreensão pelo seu público.

Pode-se pensar que Martins Pena apenas colocou o presidente como algum tipo de instância maior do que o Juiz, a quem o roceiro erra ao referir-se, já que a instância que deveria recorrer seria a um juiz de instância superior. Mas o comediógrafo reforça essa relação de autoridade entre juiz de paz e presidente já em outra cena, existente na versão de 1837, quando o Juiz revela não saber o básico para exercer seu ofício:

ESCRIVÃO – Vossa senhoria vai amenhã à cidade?

JUIZ – Sim, vou. Quero-me aconselhar com um letrado para saber como hei-de despachar alguns requerimentos que cá tenho

ESCRIVÃO – Então Vossa Senhoria não os sabe despachar?

JUIZ – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disto? Ainda quando é algum caso de embigada, passa; mas coisas sérias, isto é outro caso. Eu lhe conto o que me aconteceu uma vez. Um meu amigo aconselhou-me que, tôda vez que não soubesse dar um despacho, que botasse o seguinte: “Não tem lugar.” Um dia apresentaram-me um requerimento de um sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com êle, e eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar.” Isto mesmo é que queria a sujeitinha; porém o marido fêz uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente e quase que fui suspenso. Nada, não quero que me aconteça outra.<sup>230</sup>

O Juiz não entende a lei e, pior, arbitra ainda de forma a causar distúrbios aos lares alheios. A versão de 1843 amplia essa cena fazendo que o escrivão pergunte se “não se envergonha, sendo um juiz de paz?”, ao que o Juiz responde com “Envergonhar-me do quê? [...] quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz...”.<sup>231</sup> Se lembrarmos que o juiz de paz não necessitava possuir formação em Direito, Martins Pena parece dizer a arbitrariedade do Juiz não é aleatória, mas é da instituição juiz de paz.

Ao relacionar o Juiz a figura do presidente de província, Martins Pena parece representar mais do que figuras institucionais de forma aleatória. Ele constrói a representação de um poder arbitrário, resultado dos projetos políticos que levaram a reforma da Constituição, e liga as possibilidades de sanção que tal figura pode sofrer da autoridade do poder central, sem nunca construir um enunciado sobre essa autoridade. Sabemos as características do Juiz, mas não as do presidente.

<sup>230</sup> Ibid, p. 42-43, notas 7-16.

<sup>231</sup> Ibid, p. 43.

Frente ao poder particular do Juiz, nem a Constituição poderia conter seu exercício arbitrário. É o que fica explícito em um dos acréscimo feitos ao manuscrito de 1837:

ESCRIVÃO, *lendo*– “O abaixo-assinado vem dar os parabéns a V. S.<sup>a</sup> por ter entrado com saúde no novo ano financeiro. Eu, Il.<sup>mo</sup> Sr. Juiz da paz, sou senhor de um sítio que está na beira do rio, aonde dá muito boas bananas e laranjas, e como a encaixe, eu peço a V. S.<sup>a</sup> o favor de aceitar um cestinho das ditas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, ia eu dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e noutras coisas mais. Vai senão quando, um meu vizinho homem de mau condução, diz que a metade do sítio lhe pertence. E então, que lhe parece, Sr. Juiz, não é desafôro? Mais, como ia dizendo, peço a V. S.<sup>a</sup> para vir assistir à marcação do sítio de minha mulher. Manuel André. E.R.M

JUIZ – Não posso deferir por estar muito atravancado com um roçado; portanto, requeira ao suplente, que é o meu compadre.

MANUEL ANDRÉ – Mais, Sr. Juiz, êle tãobém está ocupado com uma derrubada

JUIZ – Você replica? Cadeia, Cadeia!

MANUEL ANDRÉ – Vossa senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda.

JUIZ – A Constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de paz, hei por bem derrogar a Constituição! Tome têrmo, Sr. Escrivão, que a Constituição está derogada, e mande-me prender êste homem (*O homem corre.*)

JUIZ DE PAZ *levanta-se* – Pega, pega neste maroto!<sup>232</sup>

Em 1843, Martins Pena acrescentaria as seguintes falas, antes do homem fugir de cena:

MANUEL ANDRÉ – Isto é uma injustiça

JUIZ – Ainda fala? Suspendo-lhe as garantias....

MANUEL ANDRÉ – É desafôro....

JUIZ, *levantando-se* – Brejeiro!... (*Manuel André corre; o Juiz vai atrás.*) Pega... Pega... Lá se foi... que o leve o diabo. (*Assenta-se*) Vamos às outras partes.<sup>233</sup>

Tamanha é a arbitrariedade do Juiz que ele derroga mesmo a Constituição! Aquela mesma que permite que o cidadão ativo faça o que bem entender. Martins Pena chega mesmo a escrever “artigo da Constituição”, mas risca a frase e a altera para a redação acima. Por que o Juiz e o suplente recusam-se a atender as exigências do suplicante? O óbvio absurdo da derrogar a Constituição esconde a estrutura anterior ao deslocamento e nos fazem não atentar para que o diálogo continua, havendo ainda as “garantias”. Na versão de 1843, o “homem de mau condução” transforma-se em “um homem da raça de Judas”, enquanto a negação do Juiz é um pouco mais trabalhada. Vilma Arêas sugere que Martins Pena utilizou o nome Pantaleão – um dos arquétipos da *Commedia dell’Arte* italiana, presente também no entremez, tipicamente “significa apenas o velho, sovina sim, mas comprometido

<sup>232</sup> Ibid, p. 36. notas 17-35

<sup>233</sup> PENA. M. op. cit. , p. 36.

com os valores tradicionais do passado [...], em outras ocasiões aparece como jovem decadente e sem dinheiro” – possivelmente por ser um nome cômico; de fato, devemos colocar essa afirmação na chave das alterações realizadas na versão de 1843.<sup>234</sup>

Ainda fica a pergunta: por que, então, o Juiz e o suplente recusaram-se prontamente a atender do requerente? Em 1837, Martins Pena deixa implícito que o Juiz possui relações com o “homem de mau condução” e por isso, nem ele e nem o suplente podem se envolver no litígio. Se lembrarmos que o código do processo criminal de 1832, no seu artigo 12, inciso 2º, delega aos juizes de paz a função de obrigar a assinatura de um termo de bem viver “aos vadios, mendigos, bebados por habito, prostitutas, que perturbam o socego publico, aos turbulentos, que por palavras, ou acções offendem os bons costumes, a tranquillidade publica, e a paz das familias”, um juiz de paz comungado com um “homem de mau condução” é uma clara infração das suas funções.<sup>235</sup> Por isso as modificações na versão de 1843 alteram o requerimento e reforçam o absurdo da arbitrariedade do Juiz passar por cima da constituição.

Um juiz de paz que comunga com “homens de mau condução”; que derroga a constituição; que não sabe o básico para exercer o seu ofício; e aceita presentes e permite o caos entrar nos lares: temos aí a construção do caráter do Juiz, menos um indivíduo singular do que um arquétipo. Existe ainda mais um requerimento, onde dois roceiros disputam a posse de um porco e que solucionam dando-o de presente ao Juiz, que sugeriu mesmo essa forma de resolução. Esse é o único litígio que não envolve o exercício arbitrário de seu poder. Porém, é também a situação que possui um complemento que religa-o ao contexto dos anos finais de 1830:

SAMPAIO – Tenho ainda um requerimento que fazer  
 JUIZ – é? Diga.  
 SAMPAIO – Desejava que Vossa Senhoria mandasse citar a Assembléa Provincial  
 JUIZ – Ó homem! Citar a Assembléa Provincial? Então para quê?  
 SAMPAIO – Queria que V. S. mandasse citar para que ela mandasse fazer cercado de espinhos em tôdas as hortas.  
 JUIZ – Impossível, Sr. Sampaio! A Assembléa Provincial não se pode ocupar com cousas insignificantes.  
 TOMÁS – Insignificantes para o senhor, que não tem porcos, mas não para mim. Também ainda não sei para que serve.

<sup>234</sup> ARÊAS, V. S. op. cit., p. 115

<sup>235</sup> *Código do processo criminal*, 1832.

JUIZ – Queiram-se retirar, tenho mais que aviar. Estão conciliados.<sup>236</sup>

O texto de 1843 dá um tom mais suave a fala do Juiz, que diz apenas “veremos o que poderei fazer”, e complementa a fala de Tomás com um “Mas os votos que Vossa Senhoria pediu-me para aqueles sujeitos não era insignificância. Então me prometeu mundos e fundos”.<sup>237</sup> A adição de 1843 reforça a ligação entre o Juiz e a Assembléia Provincial e reforça a percepção dos roceiros da inutilidade de tal instituição. Ao negar o pedido dos roceiros, desqualificando os seus pedidos, o Juiz dá espaço para a afirmação sobre a inutilidade da Assembléia e com isso, o ridículo de afirmar a importância de algo que não possui importância aparente. Em 1843, Martins Pena amenizou a crítica a instituição, direcionando-a aos componentes da instituição.

Falamos basicamente de uma única grande cena da peça, a dos julgamentos do Juiz e, nela, Martins Pena constrói o caráter dessa personagem através de requerimentos que são resolvidos de forma arbitrária, sem nenhum embasamento na lei. Mas ao fazê-lo, o comediógrafo mobiliza todo um vocabulário próprio das disputas políticas da Regência. A diferença entre as versões de 1837 e 1843 mostram um Martins Pena modificando a peça de forma a torna a figura do Juiz mais atrapalhada do que arbitrária: por isso os acréscimos referentes ao presidente de província e a juizes de direito; por isso a aceitação, meio que a contragosto, da citação a assembléia provincial; por isso, também, a modificação que inseriu o “homem da raça de Judas”, que diminuiu o potencial da piada.

Apesar de não nomear explicitamente os alvos políticos, Martins Pena ridiculariza a pretensão da política liberal através do uso proposital das ideias e vocabulário próprios do projeto desse grupo político. Mesmo não indicando-os, Martins Pena os ridiculariza através da construção de uma personagem de destaque dentro da peça e que, nos momentos em que seus enunciados sofrem algum tipo de deslocamento, referem-se ao uso, para fins pessoais, das ideias liberais. Ou melhor, a percepção de que seria a política liberal, tal como Justiniano José da Rocha, descreveu: uma falta de autoridade que permitiria todo tipo de abuso e arbitrariedade. E tal como o periodista, Martins Pena aponta – e aí reside o efeito

---

<sup>236</sup> Ibid, p. 38 notas 64-70.

<sup>237</sup> Ibid.

pedagógico da peça – o resultado da ausência de autoridade e desconfiança do poder: arbitrariedade por aqueles que seriam a expressão do princípio democrático.

Martins Pena, não sem um toque de sutileza, indica ao início da peça, antes da cena tratada com detalhes aqui, que existem culpados pela situação. É o que deixa explícito na cena que o Escrivão obriga Manuel João a cumprir a ordem do Juiz:

ESCRIVÃO – Eu venho da parte do juiz de paz intimá-lo para levar um recuruta à cidade

MANUEL JOÃO – Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?

ESCRIVÃO – Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço deve-se fazer.

MANUEL JOÃO – Sim, os pobres que pagam.

ESCRIVÃO – Meu amigo, isto é pouco patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente para o Rio Grande; quando não, podemos perder esta província

MANUEL JOÃO – Que me importa eu cá com isto? Que me importa com Rio Grande?

ESCRIVÃO – Mas, meu amigo, os rebeldes têm feito por lá horrores e é preciso que sejam castigados.

MANUEL JOÃO – O que quer o senhor que se lhe faça? Ora essa é [boa!] Castigados precisam ser aqueles que foram causa de tudo isto. Ora não é má esta! Um pobre lavrador como eu ver-se obrigado a perder um dia de trabalho por causa do Rio Grande, ao mesmo tempo que aqueles que foram causa estão de perninhas a ganharem dinheiro. Não se dá maior patifaria! Ora esta!<sup>238</sup>

O comediógrafo modificou consideravelmente a fala de Manuel João em 1843, resumida a um “Quem as armou que as desarme”.<sup>239</sup> Tal enunciado no início da peça, com a caracterização posterior do Juiz, desenha os seus alvos com linhas pontilhadas, sem uma imagem nítida para o presente, mas contornada através da interação com o público, que apreendia o vocabulário usado pelo comediógrafo no seu dia a dia, no acompanhamento das questões políticas consideradas como importantes. Martins Pena os contorna assim e desloca suas ideias, criando uma representação ridícula dos seus projetos.

#### 4.2.

#### **O *Caixeiro da Taverna* e a ambição dos não iguais como vício**

Sairemos daquela que é considerada a fase inicial de Martins Pena e iremos para a parte de maturidade do autor, período onde escreveu a maior parte de suas comédias e, aparentemente, cessou de tentar escrever dramas. Estamos em 1845 e

<sup>238</sup> PENA. L. C. M. op. cit. p. 33, notas 30-36

<sup>239</sup> Ibid. p. 33

duas grandes revoltas, heranças do período regencial, Cabanagem e Farroupilha, seriam pacificadas no mesmo ano. Igualmente, as chamadas Revoltas Liberais de 1842, foram esmagadas no mesmo ano que se rebelaram, acabando com as pretensões liberais. É nesse contexto que Martins Pena escreve a obra *O Caixeiro da Taverna*, representada no mesmo ano e publicada em 1847. Existem dois manuscritos autógrafos, ambos com a data de 1845: o manuscrito A é assinado com o nome do autor e datado de 10 de agosto, enquanto o manuscrito B apenas possui a indicação “do mesmo autor de *O juiz de paz da roça*” e a data de 18 de agosto. Essas diferenças de datas revelam alterações finais que devem ser pensadas segundo os constrangimentos das formas de transmissão selecionadas. Indício disso é que as diferenças de B para a edição de 1847, são poucas.

As diferenças, por outro lado, entre essas versões A e B são janelas interessantes para pensarmos quais efeitos de ridículo Martins Pena gostaria de causar e assim ter uma leitura das intenções do seu riso pedagógico. A discrepância maior reside nas quatro primeiras cenas da peça: enquanto em B e em 1847 o personagem que realiza o monólogo inicial é Manuel, em A é Francisco. O desenvolvimento dessas personagens no restante da peça são os mesmos em todas as versões, mas essas primeiras cenas são fundamentais para a construção do personagem. Por isso a mudança entre as versões é importante, mesmo que altere pouquíssimo o conteúdo da fala de ambos. Nada indica que as alterações foram realizadas a pedido do Conservatório Dramático Brasileiro, o que nos permite afirmar que as modificações realizadas, dentro de uma semana, foram devido a novas considerações do autor.

Antes de analisarmos essas quatro primeiras cenas, uma síntese do enredo: a peça apresenta a história de Manuel, um caixeiro português que trabalha na taberna da viúva Angélica. Manuel possui um grande vício, sua ambição, que o faz criar um plano para seduzir a viúva e, assim, tornar-se dono da taberna. Mas Manuel já é casado, em segredo, com Deolinda que é irmã de Quintino, sargento dos fuzileiros. A ação da peça então decorre das peripécias que Manuel sofre para manter seu casamento em segredo e consumir sua ambição – com direito a Deolinda e Francisco simularem um casal, e de uma discussão entre aquela e Angélica – até que por fim Deolinda revela o seu segredo. É quando então Manuel parece enlouquecer e a peça resolve-se: Angélica aceita a sociedade com Manuel e este torna-se dono de parte da taverna.

A peça chega a um fim inesperado, não existindo punição ou queda irrevogável pelo vício; na verdade, após a revelação da ambição de Manuel, este consegue atingir seus objetivos. Apesar de gerar risos ao longo da peça, o defeito de Manuel atinge um clímax que é solucionado de uma forma que parece diminuir a lição moral da peça. Como vimos no primeiro capítulo, a lição reside apresentação do ridículo e que o riso, por si só, pode conter uma crítica. Os deslocamentos, em sua maioria, residem nas tentativas de Manuel manter seu segredo e atingir sua ambição; Martins Pena apresenta-o sempre as voltas com as outras personagens, recorrendo a mentiras suspeitas e outros expedientes que vão sendo descobertos no desenrolar da trama. Decorre disso que existem em número reduzido os deslocamentos ocasionados por referência ao contexto social do momento.

A não ser nos momentos iniciais da peça, fundamentais para a construção do caráter de Manuel. Começa a peça com um monólogo com a seguinte redação em A:

FRANCISCO, *como continuando uma soma* – ... E 4 são 10, e 9, 19, e 7, 26, soma tudo...duzentos e sessenta e oito mil trezentos e vinte réis... É o que deve o Sr. Laurindo da Costa à Viúva Pereira, por gêneros comprados em sua taverna durante o último semestre. Êste é bom pagador, dinheiro seguro (*Pegando em outro papel e lendo:*) O Major José Félix deve à Viúva Pereira, por gêneros comprados em sua taverna, a quantia de cento e vinte e nove mil e oitocentos réis... Contem com êste... já lhe rezei por alma... É isto, querem todos comer a boa manteiga, o queijo frescal, o cheiroso paio... É só mandar um bilhetinho: Sr. Francisco, mande-me isto; Sr. Francisco, mande-me aquilo; mas quando chega a ocasião das contas, é que são elas. êste não paga, aquêlê desculpa-se e pede espera, outro descompõe... É um inferno! Ora, dêste pobre major tenho eu pena. Coitado, mal lhe chega o sôldo para pagar a casa e educar quatro filhos que tem; mas, bem pensado, a venda de minha ama não é montepio militar... A nação que pague! (*Chamando:*) Ó José?... Sempre é bom ateimar... José?<sup>240</sup>

Como dissemos, em A é Francisco que abre a cena, mantendo-se o texto sem alterações em B, mas na voz de Manuel. José é um personagem de 12 anos mudo, que não participa em nenhuma outra cena da peça a não ser essa, onde Francisco/Manuel reforçam a necessidade da cobrança:

FRANCISCO – Toma estas contas, vai ver se as cobra. Os nomes estão aí. Se o Sr. Major José Félix não quiser pagar e pedir espera, dize-lhe que não estamos mais para isso, e que se não pagar, o mandarei pôr no *Jornal*. Aí também vai uma daquele moço que é guarda do Consulado e que tem a mãe cega e três irmãos que sustenta. Dize-lhe que eu tenho muita pena que o seu ordenado não chegue para tão numerosa família, mas que eu não tenho nada com isso. Ou que pague, ou então mando fazer

<sup>240</sup> Ibid. p. 365, notas 3-24.

penhora nos cacarêus que possui... Anda! (*José sai levando as contas. Francisco levanta-se.*) É o que se vê; tudo é uma lástima! É boa! Quem come, pague! E quem não pode pagar, não coma! Estou fatigado. [...] <sup>241</sup>

Em B, Martins Pena reduziu consideravelmente a fala de Manuel, que não faz nenhuma referência a condições específicas de determinados clientes. A mudança tira os traços de impiedade do personagem, apesar de manter a três últimas frases. Convém mantê-las. Já que na cena seguinte o comediógrafo apresenta o deslocamento: Francisco/Manuel manda um terceiro caixeiro – que em A é Manuel e em B é Antônio, personagem sem outro destaque na peça – adulterar os vinhos, já que “Os direitos cada vez estão mais subidos, e como não podemos encurtar as medidas, aumentemos o líquido” e mandando o terceiro caixeiro colocar uma placa onde se lê “ÚNICO DEPOSITÁRIO DA COMPANHIA DO ALTO-DOURO”. <sup>242</sup> E justifica-se por tais atitudes com um “O público é palpavo e deixa-se levar por estas imposturas”, modificando a qualidade em B para “deixa-se levar por essas imposturas”. <sup>243</sup>

Destaquemos que a peça, em A, começa com um personagem que é secundário em todas as versões da obra e Martins Pena parece mesmo reconsiderar essa introdução e modifica-a na versão B, agora na boca de Manuel. Pela considerável extensão das diferenças entre A e B, considero problemático interpretar isso como um erro, um deslize do comediógrafo, já que até o nome de personagens sem importância para história também são trocados. Começar com Francisco foi uma escolha e inserir Manuel ao longo da história parecia ser a primeira opção do comediógrafo.

A alteração é fundamental pois existe uma qualidade que diferencia claramente essas duas personagens: Manuel é português e Francisco é brasileiro. Ao mudar a primeira cena, Martins Pena altera a construção dessas personagens, identificando o caráter implacável e insensível do caixeiro brasileiro em A e transferindo, essas características em B para o elementos português. Se lembrarmos que os portugueses dominavam o mercado de trabalho no comércio da Corte e do intenso antilusitanismo, a caracterização de Manuel como português pode ser

---

<sup>241</sup> Ibid. p. 386.

<sup>242</sup> Ibid, p. 366.

<sup>243</sup> Ibid. p. 366 nota 13.

inserida nessa chave.<sup>244</sup> Martins Pena o constrói como ambicioso e não somente destaca sua nacionalidade, no momento em que ela era considerada contraponto ao brasileiro, como o faz dizer que “A nação que pague”; insere-o na corrente de representações antilusitanas que corriam na Corte. Para se ter exemplo, Alencastro e Renaux apontam para um jornal da Bahia que, em 1848, comparou o português ao africano, dizendo:

Se diferença se pode dar no seu físico, certo que na moralidade das ações, muitas vezes o africano excede ao português [...] o africano, bem que de mau grado, lavra os nossos campos [...] o português destrói a indústria, aniquila o comércio [...] o africano que para cá veio é muitas vezes filho de famílias de mais ou menos representação, porque ainda reina entre eles o bárbaro costume de serem escravos os prisioneiros de guerra. O português que para aqui vem é reu de polícia, ladrão de estrada, chefe de quadrilhas, passador de papel falso, galegos que correspondem ao que chamamos negro cangueiro.<sup>245</sup>

É aproveitando-se da circulação desse imaginário sobre o elemento português que Martins Pena gerará o riso de *O caixeiro da taverna*. Se o vício declarado de Manuel é a ambição, o querer enriquecer a qualquer custo, compô-lo como português é um traço no desenho do ridículo da personagem que se aproveita de uma circulação maior de enunciados e sentimentos em relação aos portugueses. Afirmar que o comediógrafo possui antilusitanismo – e há outras peças, onde portugueses são representados de forma pejorativa – parece-me precipitado, já que compôs dramas sobre Portugal.<sup>246</sup>

Mas podemos perguntar: por que em A, o comediógrafo dedicou parte considerável da peça para compor o caráter de Francisco? Na cena IV, quando os manuscritos A e B voltam a coincidir na ordenação dos personagens, Francisco e Manuel revelam a platéia e ao leitor, serem semelhantes seus vícios. Em A, antes da sincronização, Francisco expõe sua expectativa frustrada de tornar-se rico e liga sua sensação de atraso a sua idade e porte físico, dizendo que “Outro qualquer, menos ambicioso do que eu e possuindo os atrativos físicos que me ornem, dar-se-ia por muito feliz”.<sup>247</sup> Em B, Martins Pena modificou a fala de Manuel, para este revelar sua origem portuguesa:

<sup>244</sup> RIBEIRO, G. S. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. ALENCASTRO, L. F. & RENAUX, M. L. Caras e modos dos migrantes e imigrantes, in: *História da vida privada no Brasil*, vol 2, p. 307-310.

<sup>245</sup> Apud ALENCASTRO, L. F. & RENAUX, M. L. op. cit. , p. 310.

<sup>246</sup> Ver capítulo 2.

<sup>247</sup> Ibid. p. 366 nota 4

MANUEL – Estou fatigado! Muito custa dirigir-se uma venda bem afreguesada como esta. Mas, ah, se eu dela fôsse dono, outro galo cantaria... Há seis anos que cheguei do Pôrto e ainda sou caixeiro. Não pensei, quando vim para o Brasil, que fizesse fortuna tão devagar. É verdade que sou primeiro caixeiro da taverna da viúva de meu amo, mas o que é isto para mim? Para mim, que sou ambicioso? Sim, uma ambição roedora me estraga a alma, dorme e acorda comigo, não me deixa um só instante tranqüilo; traz-me em delírio, confunde-me as idéias. Ah, quantas vêzes tenho eu vendido aguardente de França por aguardente do Reino, lingüiças por paios e cebolas por alhos! Ambição, horrível martírio, quando te verei eu satisfeita? (*Entra Francisco*)<sup>248</sup>

Quando Francisco entra em cena, Martins Pena o faz rapidamente declarar-se também ambicioso. Pode-se mesmo dizer que o comediógrafo assim o faz para colocar as duas personagens em pé de igualdade. Contudo, tanto em A quanto em B, essa cena tem o seguinte desenvolvimento:

MANUEL – Chico, tu és bem feliz!

FRANCISCO – Eu? estás enganado, Manuel; sem dinheiro não há felicidade, e eu não o tenho.

MANUEL – Trabalha e terás.

FRANCISCO Trabalha! Sou, como bem sabes, oficial de latoeiro, e já te disseram o que ganha um oficial de latoeiro presentemente? Olha, Manuel, minha avó dizia que no tempo dos vice-reis e mesmo no tempo de el-rei, qualquer que tivesse ofício ganhava a vida e ainda ajuntava dinheiro. Mas agora temos Constituição, o caso é outro...

MANUEL – E por quê?

FRANCISCO – Porque a terra não é nossa, é dos estrangeiros.

MANUEL – Deixa-te disso

FRANCISCO – Sim? Ora, dize-me, o que pode fazer um pobre latoeiro do país, quando a Rua do Ouvidor está cheia de latoeiros e lampistas franceses, a quem todos se dirigem? Meu caro, se não fôsem as seringas que fazemos para os moleques brincarem o entrudo, não sei o que seria de nós.

MANUEL – Se vocês trabalhassem tão bem como êles...

FRANCISCO – É um engano, é uma mania; todos vão com ela; é estrangeiro, e basta! Não se vê senão por esta cidade alfaiates franceses, dentistas americanos, maquinistas inglêses, médicos alemães, relojoeiros suíços, cabeleireiros franceses, cantores italianos, velhacos estrangeiros e ladrões de tôdas as seis partes do mundo. E resistam os filhos do país, se são capazes, a essa torrente! Tu não tens que lutar. Entraste para o comércio; és feliz.<sup>249</sup>

Martins Pena parece indicar uma crítica social por parte de Francisco quanto ao consumo da boa sociedade, na linha daquilo que Paula Beiguelman chamou de uma nova ética do arrivismo:

<sup>248</sup> Ibid, p. 367

<sup>249</sup> Ibid, p. 366-367, notas 6-15

um padrão de conduta que estariam adotando as camadas mais influentes no destino da Nação, adquirindo, correlatamente, uma certa vulnerabilidade que facilitaria seus contactos – desastrosos, em última análise – com grupos arrivistas.<sup>250</sup>

Mas, como vimos, o mecanismo básico de criação do riso é através do deslocamento dos enunciados dos seus significados correntes.<sup>251</sup> Onde estaria então o deslocamento que destacasse o ridículo, que reprovasse, essa nova ética arrivista? Ainda um segundo detalhe: Martins Pena colocou Francisco no início, como um funcionário da taberna, mas posteriormente identifica-o como oficial de latoeiro, no mesmo manuscrito A.

No primeiro momento, era mais importante para Martins Pena o ridículo de Francisco do que de Manuel e, posteriormente, decidiu-se por modificar a obra para dar maior destaque para o segundo, mesmo incorrendo em certa incongruência, retificada posteriormente em B. Compor Francisco como ambicioso, brasileiro e que possui uma compreensão errada do que permitia a constituição, era fundamental para o humor pensado em A e que foi amenizado em B. Ao afirmar que constituição “dar a terra aos estrangeiros”, o público já assitiu, em A, o desenrolar da personalidade de Francisco, enquanto em B, ele entra no início da referida cena. Se, como vimos no segundo capítulo, é importante para a eficácia da comédia, a construção de defeitos desenvolver-se no enredo, ao dar mais atenção a Francisco do que a Manuel, o comediógrafo como intenção, que o enunciado fosse apresentado dentro das outras pequenas falhas que Francisco demonstra inicialmente em A.

Por isso é tão importante dar destaque para as pequenas alterações. Pequenas alterações são indicativos de um reformulações que possuem um significado maior; são reconstruções de cena e de falas que, em última instância, lidam com a construção da personalidade do personagem, segundo não só dados fornecidos pela encenação, mas pelas expectativas sociais e significados em torno dos arquétipos sociais ali representados. Lembremos que Martins Pena escrevia para o riso dos seus contemporâneos e não para nós; por isso que as alterações devem ser pensadas como propositais, a partir da agência do autor, e não como modificações fortuitas.

<sup>250</sup> BEIGUELMAN. P., op. cit, p.71

<sup>251</sup> Quanto aos mecanismos para criar o riso e seu funcionamento no texto, ver o capítulo 3.

Mas se em A, Martins Pena alterou o início e retirou parte da caracterização cômica de Francisco, em B o autor faz certos acréscimo como contraponto a isto. Nesse sentido, acrescenta uma continuação considerável, a partir da fala final de Francisco no trecho anterior, em B:

FRANCISCO – [...] E resistam os artistas do país, se são capazes, a essa torrente! Porém meu pai é que é o culpado de estar eu hoje como estou.

MANUEL – Como assim?

FRANCISCO – Em lugar de ensinar-me o seu ofício, como ensinou-me, podia ter-me mandado para S. Paulo estudar leis. Bem podia hoje estar deputado

MANUEL – Ah, ah, ah! Dêste modo podemos ser tudo...

FRANCISCO – Manuel, tu és filho de Portugal e não estás bem ao fato da nossa Constituição. Ela diz: *A lei é igual para todos*. Isto quer dizer que todos podem ser tudo.

MANUEL – Ah, entendes assim?

FRANCISCO – No talento é que está a diferença. O homem de talento pode ser tudo quanto quiser, e tu bem sabes que eu tenho talento... Ainda ninguém pode fazer, como eu, uma seringa de entrudo que esguiche água mais longe

MANUEL – Ora, Chico! (*Sorrindo-se*)

FRANCISCO – Olha, Manuel, não sei o que te diga; às vezes custa mais fazer-se uma seringa de esguicho do que certas leis.<sup>252</sup>

Francisco reclama da competição com estrangeiros e se considera igual a todos, já que possui talento. Ao falar sobre a constituição, a personagem remete as ideias que a população “de cor” e brancos pobres possuíam sobre a liberdade e serve como composição para o chiste. O riso de Manuel após a exposição da habilidade de Francisco, denuncia o próprio deslocamento para o público/leitor: sua pretensão a igualdade. Tão pretensioso que seu talento de construir um artefato usado em festas populares do Rio de Janeiro pode ser igualado ao ato de legislar.

O Entrudo, festa que antecede a Quaresma, começará a dar lugar ao Carnaval, considerado civilizado e europeu, uma separação que afasta a boa sociedade do espaço público e popular da rua, em direção a ambientes normatizados e controlados dos teatros e salões.<sup>253</sup> Martins Pena aproveita-se desse ambiente de transição, vivido pela platéia, para compor a personagem que tem ridículo na pretensão de querer um qualificativo (“homem de talento”) por compor algo que está sendo deixado para trás, que não faz de um mundo que caminha rumo a civilização.

<sup>252</sup> PENA, M. op. cit., p. 367, notas 17-20.

<sup>253</sup> ALENCASTRO, L. F. Vida privada e ordem privada no Império. In: *História da Vida Privada no Brasil*, p. 51-53

O ridículo de Francisco reside em sua dupla pretensão a igualdade. Como artífice, por tentar igualar sua capacidade de produzir artefatos para festas da plebe a capacidade de produzir artefatos de civilização – não à toa as referências são a máquina, relógios e cantores (de ópera), produtos considerados novidades e símbolos de progresso civilizacional.<sup>254</sup> Como brasileiro, por interpretar que a constituição garantiria a igualdade de todos, inclusive àqueles sem nenhum talento louvável, como o riso de Manuel entrega. Ao pretender-se igual pelos talentos que possui, Francisco demonstra-se ridículo e o faz através dos deslocamentos que sua pretensão realiza.

Martins Pena traça em Francisco o resultado daqueles que consideram a liberdade positiva (ou dos antigos) um ideal válido para guiar os rumos da sociedade. A liberdade positiva identifica liberdade com igualdade, com o livre exercício das capacidades do sujeito, enquanto a liberdade negativa pressupõe certos constrangimentos para ação do indivíduo, ou seja, ação dentro de certos limites.<sup>255</sup> Como Mattos aponta, os Liberais brasileiros são definidos por um impasse:

A sua concepção de Liberdade não deixava de implicar uma Igualdade, que se nem sempre ameaçava romper as fronteiras que separavam os mundos constitutivos da sociedade imperial, conduzia virtualmente ao aniquilamento das diferenças que também deveriam distinguir o interior do Mundo do Governo, segundo eles próprios reconheciam. A Igualdade que se insinuava não apenas conduzia à defecção de antigos aliados, com ainda ameaçava a todos com uma desordem. Praticamente imobilizados desde a renúncia do primeiro regente uno, incapazes de conter as sucessivas rebeliões e insurreições que ocorriam fora dos limites da Casa, eles acabariam por aderir ao discurso da ordem<sup>256</sup>.

Justiniano José da Rocha destaca que esse é o momento da reação monárquica, tempo onde prevalece o princípio da ordem contra as obras do período anterior, fundamentadas na liberdade; o período posterior, de transição, seria o de busca do equilíbrio entre esses dois princípios. O que quero destacar é que, mesmo em 1845, Martins Pena continua a realizar chistes que envolvam liberdade, Constituição e, no caso dessa peça, igualdade, mesmo depois do retrocesso dos liberais e ascensão dos conservadores. Fazê-lo em um momento de desprestígio desses ideias no campo político reforça o princípio pedagógico: disseminar pela

---

<sup>254</sup> Ibid.

<sup>255</sup> MATTOS. I. R. op. cit. p. 145-151

<sup>256</sup> Ibid, p. 154

sociedade o ridículo daquelas ideias que, até pouco tempo a colocaram em risco de desmembramento, e mostrar como elas são o contrário da civilização.

Mesmo que em si não possuam um significado, o conjunto das modificações deve ser pensado segundo as formas de apropriação. A luz disso, o significado do manuscrito *A* parece ser o de mostrar o ridículo de um ambicioso e atrasado brasileiro de índole duvidosa como mercador. Talvez por motivos cênicos, Martins Pena reconsiderou e modificou a peça, mas mantendo as fala sobre a Constituição e inserindo uma piada em relação a igualdade. Seja como for, o final da peça continua o mesmo: Manuel beira a loucura por ver o objeto da sua ambição (ser sócio da taverna) negado. Mas um final em que o vício não é punido, já que Angélica concorda em formar sociedade com Manuel.

Mesmo que seja anos depois e que apareça de forma indireta, o vocabulário político, tal como em *O juiz de paz na roça*, reaparece em *O caixeiro da taverna*. Se o comediógrafo não enunciou claramente em suas peças seus propósitos políticos a quem se referia ou punindo as personagens ridículas pelas suas falhas devido aos seus posicionamentos políticos, contudo ofereceu a platéia risos através da ridicularização de personagens que são construídos através de ideias ligadas ao projeto político dos Liberais.

É nesse ponto que Martins Pena exerce o poder pedagógico do riso, ao fornecer a platéia o ridículo das ideias Liberais. Mesmo que o desenvolvimento do enredo trate das soluções e complicações que a ambição de Manuel, o final possui pouco sentido pedagógico em si. No fim, vemos que o vício pode até recompensar, isso, claro, se se analisa apenas o enredo. As piadas que permeiam a peça, aqui e ali, vão mostrando o ridículo de certos enunciados, levados a sério por outros. É aí que reside seu riso pedagógico e seu caráter político.

E pelo sucesso dessa peça e de Martins Pena durante a década de 1840, talvez possamos afirmar que o público, leitor e espectador, divertiu-se um bocado com a ridicularização dos termos caros aos liberais. Atesta as duas edições impressas que teve, em 1847 e 1852, logo após sua primeira encenação em 1845.

#### **4.3.**

#### ***Quem casa, quer casa e ordenada***

Escrita também em outubro 1845 e publicada em 1847, *Quem casa, quer casa* é a única peça do repertório de Martins Pena classificada como provérbio, o

que indica o uso de adágios conhecidos do público para construção do seu humor. Deve-se destacar essa qualidade por causa dos deslocamentos que serão construídos segundo os significados desses adágios. As alterações dessa peça, diferente das outras trabalhadas aqui, são pontuais, alterando a descrição das entradas, pronúncia de palavras e descrição do figurino. Podemos dizer que essas modificações indicam uma aceitação incontestável, quanto ao seu conteúdo, no processo de passagem do manuscrito para o impresso.

A peça conta-nos as peripécias de Fabiana. Casada com Nicolau, mãe de Olaia e Sabino, Fabiana enfrenta problemas com os irmãos Eduardo e Paulina, respectivamente, seus genro e nora, que convivem em sua residência. Eduardo treina constantemente suas habilidades musicais com a rabeca, enquanto Paulina busca abertamente exercer o papel de autoridade na casa a revelia de Fabiana. Assim como *O caixeiro da taverna*, o final não decorre do desenvolvimento dos conflitos internos da peça, resolvendo-se com a chegada do pai de Eduardo e Paulina, que lhes dá chaves para cada um viver em sua casa, terminando a peça com um “Quem casa, quer casa”.<sup>257</sup> Isso deve nos deixar atentos para que o final da peça não comporte nenhum tipo de ensinamento; eles residem nos chistes criados ao longo da peça.

A peça inicia já demonstrando o conflito motor do enredo. Abre-se com o deslocamento referente ao título: Paulina e Fabiana discutem, pois quem casa, quer “sua” casa:

PAULINA, *batendo o pé* – Hei-de mandar!...

FABIANA, *no mesmo* – Não há-de mandar!...

PAULINA, *no mesmo* – hei-de e hei-de mandar!...

FABIANA – Não há-de e não há-de mandar!...

PAULINA – Eu lhe mostrarei. (*sai*)

FABIANA – Ai, que estalo! Isto assim não vai longe... Duas senhoras a mandarem em uma casa... é o inferno! Duas senhoras? A senhora aqui sou eu; esta casa é de meu marido, e ela deve obedecer-me, porque é minha nora. Quer também dar ordens; isso veremos...

PAULINA, *aparecendo à porta* – Hei-de mandar e hei-de mandar, tenho dito! (*Sai*)

FABIANA, *arrepelando-se de raiva* – Hum! Ora, eis aí está para que se casou meu filho, e trouxe a mulher para a minha casa. É isto constantemente. Não sabe o senhor meu filho que quem casa quer casa...<sup>258</sup>

<sup>257</sup>PENA, M. op. cit., p. 484

<sup>258</sup>Ibid, p. 469.

Na relação de Fabiana com seu genro e nora – os causadores de problemas da peça, responsáveis pelo desenvolvimento da ação – está presente a reclamação da perda de autoridade por causa de elementos externos a sua família. E Fabiana os categoriza segundo suas falhas: Paulina é “desavergonhada, que se não pode aturar” e Eduardo é “preguiçoso, um indolente, que para nada serve”.<sup>259</sup> Ou seja: está colocado no primeiro momento da peça, os vícios que serão utilizados como fundamento para as construções cômicas e sua riso pedagógico.

Mas, qual é o estado de coisas anterior a esse mostrado na peça? Eduardo o diz para Fabiana: “Antes de pilhar-me para marido da filha, eram tudo mimos e carinhos [...] Agora escouceia-me, e descompõe [...] Que lamúrias para empurrarem as filhas! Estas mães são mesmo uma ratoeiras... Ah, se eu te conhecesse!...”<sup>260</sup> Fabiana é também culpada pela desordem da casa. Dentro do mundo ficcional criado pela própria peça, não existe o uso de informações contextuais. Ou seja: a peça busca compor seus personagens, destacando os seus defeitos e ações reprováveis passadas para realizar humor com elas. Com isso, o uso do vocabulário político dá lugar a um enredo mais focado na elaboração dos personagens.

Entretanto, dois personagens são construídos exclusivamente pelas suas referências a eventos e práticas do contexto. Eduardo é uma das personagens de Martins Pena que simboliza uma perda pela música, tal como José Antônio em *O dileitante*. Tocando sua rabeca, Eduardo busca realizar um grande feito musical para conseguir reconhecimento; não por acaso, o comediógrafo coloca em sua boca frases que parecem usar de conceitos românticos, ligados a arte, como “quero que aplauda e goze um momento do que é bom e sublime” ou “que a inspiração me arrebatá”. Martins Pena dedica mesmo uma cena toda a ele e suas considerações sobre arte:

EDUARDO, só – Muito bem! Agora que o meu parlamentaríio vai assinar o tratado de paz, assentemo-nos e estudemos um pouco. (*Assenta-se*) O homem de verdadeiro talento não deve ser imitador; a imitação mata a originalidade e nessa é que está a transcendência e especialidade do indivíduo. Bériot, Paganini, Bassini e Charlatinini muito inventaram, foram homens especiais e únicos na sua individualidade. Eu também quis inventar, quis ser único, quis ser apontado a dedo... Uns tocam com o arco ... (N.B.: *Deve fazer os movimentos, segundo os vai mencionando.*) Isto veio dos primeiros inventores outros tocam com as costas do arco... ou com uma varinha [...] a arte não tem limites para o homem de talento criador... Ou eu havia de inventar um meio novo, novíssimo de tocar rabeca, ou

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Ibid, p. 470.

havia de morrer... Que dias passei sem comer e beber; que noites sem dormir! Depois de muito pensar e cismar, lembrei-me de tocar nas costas da rabeça... Tempo perdido, não se ouvia nada. Quase enlouqueci. Pus-me de novo a pensar... Pensei... cismei... parafusei... parafusei... pensei... pensei... Dias, semanas e meses... Mas enfim, ah, idéia luminosa penetrou êste cansado cérebro e então reputei-me inventor original, como o mais pintado! Que digo? Mais do que qualquer dêles... Até agora êsses aprendizes de rabeça desde Saëns até Paganini, coitados, têm inventado somente modificações do modo primitivo: arco para aqui ou para ali... Eu, não, inventei um modo novo, estupendo e desusado: êles tocam rabeça com o arco, e eu toco a rabeça no arco – eis a minha descoberta! (*Toma o arco na mão esquerda, pondo-o na posição da rabeça; pega nesta com a direita e a corre sôbre o arco.*) É esta a invenção que há-de cobrir-me de glória e nomeada e levar meu nome à imortalidade.... Ditoso Eduardo! Grande homem! Insigne Artista!<sup>261</sup>

Eduardo é apresentado como ridículo por seu delírio em inventar uma técnica mirabolante de tocar a rabeça e se comparar aos grandes nomes europeus, que também são utilizados como motivo de humor: o “ini” final característico dos nomes, transforma Charlatão em Charlatanini. Ao coloca-lo em um monólogo, Martins Pena construiu toda sua hilaridade a partir dessa pretensão a glória através de um talento que ganha grande parte do humor – e daí seu cunha pedagógico – na forma como é representado por parte do ator. Por isso as indicações sobre as ações que toma Eduardo na edição impressa.

O comediógrafo encarna na personagem certo tipo de platéia, que possui um gosto por “feitos” incríveis no palco. Segundo um mercenário alemão, participante do exército imperial entre 1824-1826, “Agradem somente aos seus sensuais habitantes as peças ligeiras e aparatosas, que deslumbram a vista [...] coisas ligeiras, todavia, simulacro de óperas, acompanhadas por artifícios teatras fazem furor”.<sup>262</sup> Eduardo é tão iludido que acredita mesmo que é na Europa onde encontrará reconhecimento:

EDUARDO – Verás, hei-de ser insigne! Viajarei por tôda a Europa, África e Ásia; tocarei diante de todos os soberanos e figurões da época, e quando de lá voltar trarei êste peito coberto de grã-cruzes, comendas, hábitos, etc., etc, Oh, por lá é que se recompensa o verdadeiro mérito... Aqui, julgam que fazem tudo pagando com dinheiro. Dinheiro! Quem faz caso de dinheiro?

PAULINA – Todos. E para ganhá-lo é que os artistas cá vêm.

EDUARDO – Paulina, o artista quando vem ao Brasil, digo, quando se digna vir ao Brasil, é por compaixão que tem do estado de embrutecimento em que vivemos, e não por um cálculo vil e interesseiro. Se lhe pagam, recebe, e faz muito bem; são princípios da arte...

<sup>261</sup> Ibid, p. 479.

<sup>262</sup> Apud SOUSA, J. G. *O teatro no Brasil*, vol 1. p. 148

PAULINA – E depois das algibeiras cheias, safa-se para as suas terras, e comendo o dinheiro que ganhara no Brasil, fala mal dêles e de seus filhos.  
 EDUARDO – Também isso são princípios de arte...<sup>263</sup>

A falha moral de Eduardo reside justamente em como consome arte e no seu desejo de glória. Como Vilma Arêas demonstrou, o comediógrafo demonstra profundo desacordo, nos folhetins, com o conflito entre diletantes das divas do teatro, nomeando um confronto violento em 3 de maio de 1847 de o “drama *Os Partidos Teatrais ou As Loucuras da Mocidade*”.<sup>264</sup> Sabemos que a progressiva pacificação interna e o incremento material, trouxeram uma série de novidades para o Império, dentre elas, pianos e uma série de partituras de clássicos da música européia. A música será também um sinônimo de civilização, cultivado pela boa sociedade; Martins Pena, ao fazer ridículo através de personagens que se envolvem com a música, demonstra o resultado do excesso, de certa apropriação indevida da civilização.<sup>265</sup>

Em comparação com sua irmã Paulina, Eduardo possui maior destaque na construção dos seus caracteres. Martins Pena quis zombar daqueles que consumiam arte como forma de destaque. Por isso o monólogo.

Se um dos motivos para desordem no lar é a busca incessante de destaque por parte de Eduardo, Paulina causa a desordem por sua vontade de usurpar o poder de sua sogra e o culpado desse estado de coisas é de seu marido Sabino, que se abstém de tomar uma atitude contrária a sua mulher. Martins Pena acrescenta um toque de humor a essa personagem com sua gagueira. É assim, por exemplo, que ele conversa com sua mãe:

FABIANA – Ai, que arreventa! Canta, canta, rapaz; fala cantando, que só assim te sairão as palavras.

SABINO, *cantando no tom de moquirão* – Se eu sou gago... se eu sou gago... foi Deus que assim me fêz... eu não tenho culpa disso... para assim me descompor...

FABIANA – Quem te descompõe? Estou falando de tua mulher, que traz esta casa em uma desordem...

SABINO, *no mesmo* – Todos, todos, nesta casa... têm culpa, têm culpa nisso... Minha mãe quer só mandar... e Paulina tem mau gênio... Se Paulina, se Paulina... fôsse fôsse mais poupada... tantas brigas não haviam... viveriam mais tranqüilas...

<sup>263</sup> Ibid, p. 478.

<sup>264</sup> ARÊAS, V. S. op. cit. 52-54.

<sup>265</sup> ALENCASTRO, L. F. op. cit. 45-50. Anos mais tarde, em *Um Homem Célebre*, Machado de Assis apresentaria Pestana, um compositor que esforça-se para compor, em vão, obras semelhantes a dos grandes nomes da música clássica, mas que compõe com extrema facilidade polcas, o que o decepciona. Ver ASSIS, M. *Várias Histórias*, p. 17-23.

FABIANA – Mas ela é uma desarveganhada, que vem muito de propósito contrariar-me no govêrno da casa.

SABINO, *no mesmo*– Que ela, que ela é desaver... desaverganhada... eu bem sei, sei muito bem... e cá sinto... mas em aten... em aten.. em atenção a mim... minha mãe... minha mãe devia ceder...<sup>266</sup>

Sabino prefere uma saída conciliativa a ser enérgico com sua mulher. O fato de ser gago auxilia na sua caracterização como um homem incapaz. Sua condição de gago não é uma falha moral, mas sua forma de falar quebra a expectativa de uma fala sem interrupções e insere uma condição, a de falar cantando. É um riso, causado um deslocamento repentino, que tem como base o rídículo da incapacidade “física”, pois não se refere a algum comportamento. Mas Fabiana deixa claro que o problema é o governo da casa que é disputado por Paulina e perturbado por Eduardo.

Mas antes dessa cena, de forma estranha, Martins Pena insere uma cena em que o deslocamento não está na fala do personagem, mas na relação entre elas. Nicolau entra em pânico ao ouvir as afirmativas de Fabiana, que em nenhum momento desloca o sentido dos significados que mobiliza. Parece mesmo ser um desabafo de Fabiana com seu marido Nicolau:

NICOLAU – O caso não vai de zangar... Ouvir-te-ei, já que gritas. Sr. Bernardo, tenha a bondade de esperar um momento. Vamos lá, o que queres? E em duas palavras, se fôr possível.

FABIANA – Em duas palavras? Aí vai: já não posso aturar meu genro e minha nora!

NICOLAU – Ora mulher, isso é cantiga velha.

FABIANA – Cantiga velha? Pois olhe: se não procura casa para êles nestes dous dias, ponho-os pela porta fora.

NICOLAU – Pois eu tenho lá tempo de procurar casa?<sup>267</sup>

Nicolau desconsidera a desordem em sua casa como um problema. Como autoridade da casa, *pater familias*, deveria ele ser o responsável por governar a casa. Em *O juiz de paz da roça* Manuel João é enganado por sua filha Aninha e em *A família e festa na roça*, na cena IX, Martins Pena apresenta uma estranha cena, onde o fazendeiro Domingos João é zombado por um moleque, uma criança escrava. No hall de peças de Martins Pena é uma constante a ausência ou a ludibriação do *pater familias* como um dos motivos de confusão da casa, o que é um dos temas clássicos da comédia e que o comediógrafo lançou mão na composição do seu repertório. Mas a reincidência desse tipo de modelo não deve ser julgada apenas por ser um

<sup>266</sup> Ibid, p. 473.

<sup>267</sup> Ibid, p. 471.

traço da tradição teatral; deve ser analisada também através da construção dessas personagens – e as citadas anteriormente são exemplares – em referência a informações contextuais de formas extremamente complexas. É assim que o comediógrafo constrói, com seu hall de personagens e, com eles, o riso pedagógico que visa ensinar e reformar os costumes da boa sociedade.

É por isso que, depois da recusa de Nicolau, Fabiana enfurece-se e dá uma resposta que não possui uma incompreensão ou confusão, mas uma afirmação tácita de um estado de coisas:

FABIANA – Oh, também o senhor não tem tempo para coisa alguma... Todos os seus negócios vão por água abaixo. Há quinze dias perdemos uma demanda por seu desleixo; sua casa é uma casa de Orates, filhos para uma banda, mulher para outra, tudo a brigar, tudo em confusão... e tudo em um inferno! E o que faz o senhor no meio de toda essa desordem? Só cuida na carolice...

NICOLAU – Faço muito bem, porque sirvo a Deus

FABIANA – Meu caro, a carolice, como tu a praticas, é um excesso de devoção, assim como a hipocrisia o é da religião. E todo o excesso é um vício...

NICOLAU – Mulher, não blasfemes!

FABIANA – Julgas tu que nos atos exteriores é que está a religião? E que um homem, só por andar de hábito há-de ser remido de seus pecados?

NICOLAU – Cala-te...

FABIANA – E que Deus agradece ao homem que não cura dos interesses de sua família e da educação de seus filhos, só para andar de tocha na mão?

NICOLAU – Nem mais uma palavra! Nem mais uma palavra!

FABIANA – É nossa obrigação, é nosso mais sagrado dever servir a Deus e contribuirmos para a pompa de seus mistérios, mas também é nosso dever, é nossa obrigação sermos bons pais de família, bons maridos, doutrinar os filhos no verdadeiro temor de Deus... É isto que tu fazes? Que cuidado tens da paz de tua família? Nenhum. Que educação dás a teus filhos? Leva-os à procissão feito anjinhos e contentas-te com isso. Sabem eles o que é uma procissão e que papel vão representar? Vão como crianças; o que querem é o cartucho de amêndoas...

NICOLAU – Oh, estás com o diabo na língua! Arreda!

FABIANA – O sentimento religioso está na alma, e esse transpira nas menores ações da vida. Eu, com este meu vestido, posso ser mais religiosa do que tu com este hábito.

NICOLAU, *querendo tapar-lhe a boca*– Cala-te, blasfema!... (*Seguindo-a*)

FABIANA – O hábito não faz o monge. (*Fugindo dêle.*) Ele é, muitas vezes, capa de espertalhões que querem iludir ao público; de hipócritas que se servem da religião como de um meio; de mandriões que querem fugir a uma ocupação e de velhacos que comem das irmandades.<sup>268</sup>

A contrariedade que surge em cena é da parte de Nicolau, pela revelação que Fabiana faz. Dentre elas, a personagem explicitamente aponta o vício de Nicolau: o excesso de devoção. Pode-se mesmo dizer que Fabiana acusa Nicolau de querer se destacar socialmente através da aparência de religião. É o que Martins

<sup>268</sup> Ibid, p. 472.

Pena dá a entender quando coloca Nicolau, ao longo da peça, preocupado com a decoração dos demais componentes da casa, preparando-se para a procissão religiosa que não é indicada. Nicolau chega mesmo a dizer, sobre seus filhos menores, que são apenas indicados na peça, que “quero que sejam os anjinhos mais rico... Que glória para mim! Que inveja terão!”.<sup>269</sup>

A peça resolve-se com a chegada de Anselmo, pai de Paulina e Eduardo, no momento em que os conflitos atingem seu clímax. Como dito, pouco importa o resultado final da peça, já que não existe nenhuma expiação do vício. Contudo, ao dedicar tempo considerável a certas personagens – em cenas, inclusive, que o deslocamento cômico não reside na fala das personagens mas na ação entre elas – Martins Pena já ridicularizou seus alvos: os “afetados” pelo excesso de civilização e zelo religioso.

Escrevendo em 1845 uma peça que busca sustentar grande parte do seu efeito no reconhecimento de adágios, o comediógrafo manteve sua vocação pedagógica. Mesmo que, no mesmo ano, Martins Pena tivesse feito troça da pretensão de igualdade em *O caixeiro da taverna*, em *Quem casa, quer casa*, Martins Pena parece voltar-se ao próprio campo constitutivo da boa sociedade, marcando as linhas pontilhadas que determinavam o limite de determinadas práticas, a partir das quais, quando exageradas, tornariam-se vícios.

Marco Morel, ao descrever os partidos regenciais e suas ideias chave, chama a atenção que moderação, para aqueles que enunciam sua adesão a determinado projeto político que assim se qualifica, parece indicar mais um comportamento do que um conjunto de ideais básicos.<sup>270</sup> Ao fim da análise dessas três peças, podemos afirmar que Martins Pena é um crítico da sociedade do seu tempo. Contudo, tentei apresentar, a partir das alterações entre as versões das peças e os deslocamentos criados, um Martins Pena que mobilizou o vocabulário político do seu tempo para criticar pretensões de igualdade e as instituições pilares do projeto liberal exaltado. Por fim, uma peça que não manipula, até onde a análise aqui permite supor, nenhum vocabulário político explícito, apresenta uma crítica ao excesso, simbolizado tanto pelo lado da progresso civilizacional, quanto pelo zelo religioso com intuito de destaque na sociedade.

---

<sup>269</sup> Ibid, p. 474.

<sup>270</sup> MARCO. M. op. cit. p. 119.

Acredito que Martins Pena identifica-se com essa posição moderada, fazendo uso dissimulado de um vocabulário caro ao campo político, deturpando-os, e agindo assim para retificar de certos costumes. Através do desprezo e ridículo provocados pelo excesso – sempre auxiliado por referências ao contexto – o comediógrafo ofereceu as suas platéias meios de identificar aqueles que se exaltam e excedem o permissível. Possivelmente, Martins Pena sabia que parte da platéia também possuía tais características e utilizou o seu riso para efeitos catárticos: rindo de si mesmo, os vícios observados seriam purificados e permitiriam o florescimento de costumes mais de acordo com a civilização. Purgaria aquelas “paixões tumultuárias” e “princípios subversivos”, citadas na abertura desse capítulo, por Justiniano José da Rocha.

## 5

## Conclusão

Quanto menos verossímil o gênero, mais fácil ser rápido e vivaz. Obtém-se vivacidade às custas da verdade e do decoro. Nada mais enfadonho que um drama burlesco e frio. No gênero sério, a escolha dos incidentes torna a vivacidade difícil de se conservar.

Entretanto, uma excelente farsa não é obra de um homem comum. Supõe uma graça original e nela os caracteres são como grotesco de Callot, que conserva os principais traços da figura humana. Estropiar desse modo não é dado a qualquer um. Engana-se quem acredita que haja muito homens capazes de fazer *Pourceaugnac* que *O misantropo*.

O que é Aristófanes? Um farsista original. Um autor desse tipo deve ser precioso para o governo capaz de empregá-lo. A ele se devem entregar todos os entusiastas que volta e meia perturbam a sociedade. Expostos na feira, não encherão as prisões.

Denis Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*.

A qualidade mais distinta dos nobres censores é um zelo contra o amor e os pecadinhos que êle faz cometer, é um fervor santo pela honestidade do casamento, é uma guerra sagrada contra certos chistes menos discretos; qualidades nimamente respeitáveis, que poderão em breve dar cabo de tôdas essas composições graciosas que abundam no teatro moderno, de tôdas essas composições que despertam o riso, ainda dos mais preocupados; mas que, em compensação, tomado ao pé da letra o extravagante axioma “o teatro é a escola dos costumes” dar-nos-ão em breve representações teatrais tão divertidas como aí uma aula de lógica em dia em que se defedem conclusões... Se com isso ganhasse a moralidade pública!... [...] Embalde porém tentem os censores puxar para trás o carro da civilização e do progresso; poderão, sim, contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra mas não nos hão de levar a êsses belos tempos de hipocrisia e de afetação de moralidade que tão longe estão da verdadeira moralidade.

Martins Pena, *Folhetins*

Em 2015, comemorou-se o bicentenário de nascimento de Luiz Carlos Martins Pena e diversas companhias teatrais brasileiras, adaptando-as segundo suas propostas, reencenaram as peças do autor. No Rio de Janeiro, a companhia Atores de Laura levou ao palco a peça *A Pena Carioca*, uma compilação e adaptação de três obras do autor, dirigida por Daniel Herz. Em matéria do *Globo* de 17 de setembro, o diretor comenta que as obras do autor “dão a chance de comentarmos o país de hoje. ‘O juiz de paz...’, por exemplo, fala da corrupção do Judiciário. A atualidade das questões é impressionante, e triste também, pois revela que pouco evoluímos”.<sup>271</sup> O trabalho que busquei desenvolver aqui partiu de uma suspeita quanto essa afirmação, que baseia-se na constatação de semelhanças interpretadas como continuidade sem modificações ou como a identificação de argutas

<sup>271</sup> *O Globo*, 17 de setembro de 2015.

afirmações sobre a realidade social brasileira do século XIX que são atestadas por análises históricas contemporâneas.

Para isso, procurei encontrar um caminho teórico-metodológico que permitisse compreender o comediógrafo dentro do seu contexto social imediato, analisando suas relações com as questões que circulavam na complexa dinâmica social da primeira metade do século XIX brasileiro e, especificamente, carioca. Compreendi que isso significava devolver certa agência ao comediógrafo, pensando suas ações como propositais, fruto de expectativas e experiências próprias, e não falhas ou incapacidade de atingir alguma categoria universal previamente construída segundo cânones europeus. Considerei que para atingir tal fim, o melhor caminho era analisar detidamente o vocabulário do autor, procurando os significados que tais palavras possuíam em outros usos.

No primeiro capítulo, procurei entender os sentidos por trás do sistema de categorização utilizado para definir o gênero das obras do comediógrafo. Recorri a uma obra onde o autor anunciava os fins que perseguia e os analisei a luz do enredo construído, entendendo que, por estar inserido em uma dinâmica social, Martins Pena compartilhava signos, sentidos e conceitos com outros sujeitos. Importava, para mim, entender o que significava categorizar – e, por ser algo compartilhado, identificar – uma obra como drama e mostrar, apesar dos julgamentos negativos por parte de seus contemporâneos, que isso envolvia um conjunto de escolhas por parte do autor. Se Martins Pena escolheu e apresentou seus motivos para utilização do drama, o ato de qualificar suas peças como comédias pareceu-me revelador, ainda mais por existir uma indeterminação acerca do gênero a que pertenceriam as suas obras cômicas, categorizadas em anúncios e críticas ora comédias, ora como farsas. Ao analisar definições formais do que significavam tais termos – e reconstruir o trajeto emocional do riso – concluí que a diferença residia na proposição pedagógica, presente na comédia e ausente na farsa. Conclui então que Martins Pena, ao nomear suas peças como comédias, estabelecia fins pedagógicos à sua obra, através da apresentação de tipos sociais desprezíveis, dignos de riso.

Escolhi não recorrer a definições contemporâneas, pois não dariam conta das expectativas e intenções que o autor considerava ao categorizar suas peças, e também evitei relacioná-las a definições construídas por autores considerados expoentes dos movimentos estéticos vigentes no século XIX, por não haver recursos disponíveis para, de forma satisfatória, justificar a adesão e os sentidos

dados por Martins Pena a tais ideias. Pesquisas futuras podem, através dos folhetins críticos, escritos entre 1846-47 para o *Jornal do Comércio*, compreender melhor o pensamento estético do autor, bem como as suas possíveis influências, desde de que relacionem com o acervo disponível e usos de tais ideias no momento em que escreveu. A pesquisa em resenhas de espetáculos, relatórios da censura teatral e anúncio de jornais, ampliara o conhecimento que temos sobre os significados em torno dos gêneros dramáticos e seus usos na primeira metade do século XIX.

Se a nível das intenções e expectativas o ato de classificar uma peça como comédia é significativo, ele diz muito pouco sobre as formas e conteúdos dos chistes que circulavam durante a vida do comediógrafo. Por isso, no segundo capítulo, dediquei-me analisar a obra *Episódio da Infernal Comédia ou minha Viagem ao inferno* e um trecho polêmico da peça *Os dous ou o inglês maquinista*, que em muitos detalhes é semelhante a uma peça que possuímos apenas a resenha, chamada *Um de muitos*. Foi a forma que encontrei para demonstrar como Martins Pena estava inserido em uma cultura do escárnio e da ironia dos anos da Regência. Aproximei-os visando demonstrar como o recurso ao riso era uma forma de demonstrar o ridículo e o desprezo por pessoas ou ideias.

A seleção de *Episódio da Infernal Comédia* deveu-se também por ela ser uma obra atribuída a Domingos José Gonçalves de Magalhães. A historiografia, de forma recorrente, colocou-o como antítese de Martins Pena; enquanto o comediógrafo teria realizado um projeto estético positivo e original, o poeta e dramaturgo teria tentado uma adesão ao romantismo, sem contudo romper definitivamente com o classicismo. Essa construção é a posterior a vida de ambos os autores e, de fato, nada indica, até onde minhas pesquisas permitem concluir, que mantinham relações. Certamente se conheciam, já que fizeram parte de importantes instituições letradas do Império e escreveram para o teatro. Isso nos permite inferir que compartilhavam de signos, significados e expectativas, enfim, representações e visões de mundo próximas – o que não impossibilita discordâncias. Com isso em mente é que analisei o *Episódio da Infernal Comédia*, destacando as formas que eram formulada as piadas e quais os seus conteúdos, que mostraram um visconde de Araguaia muito próximo do chiste indecoroso do comediógrafo.

Também visando entender o que Martins Pena achava motivo de riso, estudei um evento da cena VI de *Os dous ou o inglês maquinista*, onde um escravo

apanha, fora de cena, do seu senhor. Através de um resenha, foi-me possível identificar que a peça *Um de muitos* contém uma cena semelhante, representando um espancamento no palco, as vistas do público. Mais importante, para os objetivos perseguidos aqui era a análise do resenhista, que considerou positivamente a peça, apontando contudo que esse episódio era indecoroso aos olhos do público, sugerindo que se passasse fora de cena, exatamente como Martins Pena o construiu em *Os dous*. Além da conclusão da influência do autor anônimo de *Um de muitos* em Martins Pena, achei importante destacar que o escravo foi um elemento utilizado para apresentar o ridículo de outra pessoa, a mulher da alta sociedade que tem sua personalidade construída através da constante referência ao seu desejo de obter escravos, onde reside seu vício. Para Martins Pena e parte dos homens de seu tempo, era motivo de riso a sugestão de que um escravo estaria apanhando por motivos banais em frente a pessoas que não são da casa.

Concluí que os pressupostos que determinada historiografia delegava ao autor eram exagerados. Creio ser necessário pesquisas posteriores sobre os temas e como eram mobilizados para o riso, para complementar o que aqui foi apresentado de forma muito superficial. Mas é importante que não se caí na tentação de concluir que o autor “representou a realidade”, quando utiliza de percepções sociais próprias para a construção do chiste. Existe uma quantidade considerável de periódicos dos anos 1830-40 que utilizam do humor para realizar uma crítica política. Dentre eles, alguns são escritos em formato de peça como *O theatrinho do senhor Severo* e *A rusga da Carioca* o que diz muito sobre a importância da simulação do meio teatral para gerar o riso; há ainda um número considerável de jornais cujo nome baseia-se em graus de parentesco com o personagem *Simplício*, provavelmente um arquétipo comum. Martins Pena, suspeito, foi influenciado por esse ambiente, passando seu período de formação assistindo ataques políticos eram feitos por intermédio da comédia e ironia (quem sabe não os fez anonimamente?).

No terceiro e último capítulo, dediquei-me a analisar detidamente três peças do autor. Procurei apresentar como Martins Pena promovia do ridículo risível através de uma operação de deslocamento dos enunciados, para criticar noções como liberdade e de igualdade e a uma adesão exacerbada a valores civilizados. Para isso, dediquei-me a observar as mudanças entre as versões existentes das obras, tomadas não como simples variantes, mas sim como expressões de uma relação complexa entre as percepções e expectativas sociais, principalmente sobre

o que é permitido ridicularizar, controladas pelas instituições censoras do período e escolhas de composição por parte do autor.

Assim, em *O juiz de paz na roça*, a figura principal e as piadas que a envolvem, usam e distorcem um vocabulário que remete à Lei do ato adicional de 1834 e das suas consequências. Em o *Caixeiro da taverna*, vemos a ambição corromper um português e um brasileiro, este último apresentando uma interpretação errônea da Constituição, em especial quanto aos direitos dos estrangeiros e o significado de igualdade. E por fim *Quem casa, quer casa*, onde o comediógrafo zomba da fruição dos frutos da civilização, simbolizada por uma concepção afetada sobre a música, e a uma religiosidade, por parte do Patriarca, que o faz ausentar-se de suas tarefas em casa, principalmente o exercício da autoridade que mantenha a casa em ordem.

Busquei mostrar como Martins Pena utilizou a comédia para povoar o imaginário social com as figuras exageradas. Como indicado pela epígrafe no início dessa conclusão, assim expostos, os efeitos negativos da sua conduta moral seriam neutralizados antes de qualquer mal – tarefa que provavelmente devia ser vista com mais urgência, devido as lembranças do período regencial. Mas o fará estando subordinado a relações sociais que o influenciam e o limitam; por isso a irritação do comediógrafo com a censura. Ou seja, um homem do inserido no seu tempo.

Não deixa de ser engraçado que, o exemplo que Martins Pena utiliza para criticar os censores, seja uma aula de lógica, uma disciplina que preza pela concordância entre os componentes das suas teses e preposições. Esse chiste nos indica que devemos ter cuidado ao analisa-lo, já que ele reconhece não ser da comédia a preocupação com a veracidade e sim com o riso.

## 6 Referências bibliográficas

### 1. Obras de Martins Pena e Gonçalves de Magalhães

ARÊAS, V. (Ed.) **Comédias**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 3v.

DAMASCENO, D. (Ed.) **Teatro de Martins Pena**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956. 2 v.

\_\_\_\_\_. **Folhetins: A semana lírica**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

MAGALHÃES, D. J. G. **Episodio da Infernal Comedia ou minha Viagem ao Inferno**. Paris : Imprimerie de Beaulé et Jubin, 1836.

\_\_\_\_\_. **Tragedias : Antonio José, Olgiato, e Othelo**. Rio de Janeiro : Livraria de Garnier, 1865.

\_\_\_\_\_. **Poesias avulsas**. Rio de Janeiro : Livraria de Garnier, 1864.

### 2. Periódicos

*Diário do Rio de Janeiro*

*Simplício da Roça*

*O Chronista*

*Correio Mercantil*

*Gabinete de Leitura*

*O Globo*

### 3. Obras de Referência

SILVA, A. M. **Diccionario da lingua portugueza**. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2v.

PINTO, L. M. S. **Diccionario da lingua brasileira**. Ouro Preto : Typographia de Silva, 1832.

BLAKE, A. V. A. S. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro : Conselho Federal de Cultura, 1970

## 4. Outras obras consultadas

ABREU, M. **O Império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ALBERTI, V. **O Riso e o Risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ALIGHIERI, D. **Comedia (inferno)**. 2. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982.

ALMEIDA, R. L. **Martins Pena: narrativas e arquétipos do teatro romântico brasileiro**. 2012. 248 p. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

ALENCASTRO, L. F. (org.) **História da vida privada no Brasil - Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAUJO, V. L. **A Experiência do Tempo: Conceitos e Narrativas na Formação Nacional Brasileira (1813-1845)**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008

ARAUJO, V. L.; OLIVEIRA, M. G. (Org.) **Disputas pelo Passado: História e historiadores no Império do Brasil**. Minas Gerais: Ed. UFOP, 2013. Versão kindle.

AREAS, V.. **Na Tapera de Santa Cruz: Uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. A comédia no romantismo brasileiro - Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 76, pg 197-217, novembro 2006.

ARISTÓTELES, **Poética**. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

ASSIS, M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UNB, 1987

BASILE, M. Revolta e cidadania na Corte regencial. In: **Tempo**. Ano 3, vol. 11, n. 22, p. 22-57, 2007.

BEIGUELMAN, P. **Viagem sentimental a Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Ed. Centro Universitário, 1966.

BETHEL, L. Britain, Portugal and the Supression of the Brazilian Slave Trade: The Origins of Lord Palmerston's Act of 1839. In: **The English Historical Review**. Vol.80, n.317, Outubro 1965.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2007.

BREMMER, J.; ROODENURG, H.(org.). **Uma História cultural do humor**. Rio de Janeiro: ed. Record, 2000.

CARVALHO, A. F. A Farsália, de Lucano: importância na evolução do epos. In: **Acta Scientiarum**. vol. 23, Maringá, 2001.

CARVALHO, J. M. D. **A Construção da Ordem: a elite política imperial; Teatro de Sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

CARVALHO, M. J. M. O desembarque nas praias: o funcionamento do tráfico de escravos depois de 1831. In: **Revista de História**, São Paulo, n. 167, p. 223-260, Julho /Dezembro, 2012.

CHARTIER, R. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na Época Moderna - Séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

\_\_\_\_\_. **A História cultural: entre práticas e representações**. 2ª ed. Lisboa: Difel, 1990.

DUTRA, E. F., MOLLIER, J. Y. (org.) **Política, Nação e Edição: o lugar dos impressos na construção da vida política**. São Paulo: Ed. Annablume, 2006.

DIDEROT, D.. **Discurso sobre a poesia dramática**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- FREYRE, G. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004
- GUIMARÃES, M. L. S. **Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- GUINSBURG, J. (org.) **O Romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- HELIODORA, B. **Martins Pena: uma introdução**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.
- HUIZINGA, J.. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 6º ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- JATOBÁ, T. **Martins Pena: construção e prospecção**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.
- JUNIOR, R. M. **Martins Pena e sua Época**. 2ª ed. São Paulo: Lisa, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Três Panfletários do Império**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- LINEBAUGH, P.; REDIKER, M. **A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do atlântico revolucionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LOPES, A. H.. Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista. In: **Fênix**. vol.4, ano IV, nº.4, Outubro/Novembro/Dezembro de 2007.
- MATTOS, I. R. **O tempo Saquarema**. 5ª ed. São paulo: HUCITEC, 2004
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 2ª ed. Serviço Nacional de Teatro/DAC/Funarte/MEC, s/d.
- MINOIS, G. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- MOREL, M. **As transformações do espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840)**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2005.
- NEEDLE, J. D. Formação dos partidos políticos no Brasil da Regência à Conciliação 1831-1857, in: **Alamanack**. vol. 10, novembro, 2009
- NEVES, L. M. B. P.; MACHADO, H. F. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NETO, L. C. L. O universo sonoro das comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1844). In: **Anais do II SIMPOM**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1218-1229, 2012.

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

PRADO, D. A. **História do concisa teatro brasileiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Drama romântico brasileiro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **João Caetano**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

RABETTI, B. (Org.) **Teatro e Comichidades 3: facécias, faceirices e divertimento**. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

REIS, J. J.; GOMES, F. S.; CARVALHO, M. J. M. **O alufá Rufino: tráfico, escravidão e liberdade no atlântico negro (1822-1853)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RIBEIRO, G. S. **A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado**. Tese (doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1997.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. 5<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RODRIGUES, J. **O Infame Comércio: propostas e experiências no final do tráfico de africanos para o Brasil (1800-1850)**. Dissertação (Mestrado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1994.

ROUBINE, J.J. **Introdução às grandes teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. Versão Kindle.

SILVA, B. G. Representações das comédias de Martins Pena nos teatros do Rio de Janeiro (1838-1845). In: **Língua, Literatura e Ensino**. São Paulo, vol.3, p.515-524, Maio, 2008.

SKINNER, Q. **Vision of Politics 3: Hobbes and Civil Science**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SOARES, L. C. Os escravos de ganho do Rio de Janeiro do século XIX, in: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.8, n. 16, p. 107-142, Maio/Agosto, 1988.

SOUSA, J. G. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 v.

SOUZA, S. C. M. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2002.

\_\_\_\_\_. Cultura e política no Rio de Janeiro: os caixeiros e o teatro de São Januário na segunda metade do século XIX. In: **LPH - Revista de História**, Ano 18, n.18. Mariana, 2008.

\_\_\_\_\_. Cada noite, cada lei: políticas públicas e teatro no Rio de Janeiro do século XIX. In: **Dimensões**. Espírito Santo, vol.17, p. 33-46, 2005.

SOUZA, R. A., **O Império da Eloquência**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1999.

SÜSSEKIND, F. Palavras Loucas, Orelhas moucas: Os relatos de viagem dos românticos brasileiros. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 30, p. 94-107, Junho/ Agosto, 1996.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Editora 34, 2008.

VEIGA, L. F. Luiz Carlos Martins Penna, o Creador da Comedia Nacional. In: Revista Trimensal do Instituto Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil. Tomo 40. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1877

VERÍSSIMO, J. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, s.d.

WILLIAMS, R. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.