

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Martins Pena e a crítica à sociedade brasileira de meados do século XIX



FREDERICO JOSÉ MACHADO DA SILVA

RECIFE/2009

FREDERICO JOSÉ MACHADO DA SILVA

Martins Pena e a crítica à sociedade brasileira de meados do século XIX

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
UFPE para obtenção do grau de Mestre em
Teoria da Literatura.

ORIENTADORA: Professora Dr^a MARIA DA PIEDADE MOREIRA DE SÁ

RECIFE/2009

Silva, Frederico José Machado da
Martins Pena e a crítica à sociedade brasileira de
meados do século XIX / Frederico José Machado da
Silva. – Recife: O Autor, 2009.

129 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Pena, Martins, 1815-1848 - Crítica e
interpretação. 2. Literatura brasileira - Séc. XIX. 3.
Comédia. 4. Romantismo. I. Título.

82.09 CDU (2.ed.)

UFPE

809 CDD (22.ed.)


CAC2009-27

FREDERICO JOSÉ MACHADO DA SILVA

Martins Pena e a Crítica à Sociedade Brasileira de Meados do Século XIX


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Presidente – LETRAS - UFPE

*em substituição
à orientadora por
falecimento, segundo ata
anexo.*


Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira
LETRAS - UPE/PETROLINA

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: "*MARTINS PENA E A CRÍTICA À SOCIEDADE BRASILEIRA DE MEADOS DO SÉCULO XIX*", DE AUTORIA DE: **FREDERICO JOSÉ MACHADO DA SILVA**, ALUNO DESTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 14h do dia 17 de fevereiro de 2009, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: *Martins Pena e a Crítica à Sociedade Brasileira de Meados do Século XIX*, de autoria de Frederico José Machado da Silva, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: **Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira**, substituiu a Prof.^a Dr.^a Maria da Piedade Moreira de Sá (In Memoriam) – orientadora – que por motivo de força superior a nossa não pode estar presente), **Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola**, **Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira**. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira: **Aprovado**, Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola: **Aprovado**, Prof. Dr. Elton Bruno Soares de Siqueira: **Aprovado**. Em seguida, o Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira comunicou ao candidato Frederico José Machado da Silva, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaias Ferreira dos Santos, Secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras, lavrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 17 de fevereiro de 2009.

- *Jozaias Ferreira dos Santos*
- *Anco Márcio Tenório Vieira*
- *Elton Bruno Soares de Siqueira*
- *[Assinatura]*

À Maristela, estrela do meu caminho

O dramático visa o futuro: expõe a problemática dolorosa de uma situação existencial com o fim de estimular a mudança do status quo. Toda boa peça provoca no espectador a reflexão sobre a bondade e a eficácia dos valores ideológicos impostos pela sociedade. Demonstrando que tais valores são falsos e hipócritas, pois não conseguem proporcionar felicidade ao homem, o drama sugere a mudança de costumes e comportamentos. (Salvatore D'Onofrio)

O Rio possui hoje um teatro lírico [...] suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta [...] que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas (Charles Expilly)

Assim como os portugueses que esperam por D. Sebastião, ingleses por Artur, crentes pelo Messias, renegados pelo Anti-Cristo, nós também esperamos pelo reformador do nosso teatro. São crenças, e com elas morreremos, legando-as a nossos filhos. (Martins Pena)

AGRADECIMENTOS

Para realizar nosso trabalho contamos com pessoas que nos ajudaram das mais variadas maneiras. Em primeiro lugar, agradeço à professora Dr^a. Maria da Piedade Moreira de Sá (In memoriam), pelo acolhimento no Programa de Pós-Graduação em Letras, pela dedicação, pelas orientações teóricas, e pelas lições de humanidade que recebi dela em cada encontro. Sem a presença dela o caminho seria bem mais difícil de percorrer.

Agradeço a meu orientador de iniciação científica da Faculdade Frassinetti do Recife, Professor Dr. Alexandre Furtado. Também registro meu agradecimento à Professora Dr^a. Cristina Botelho, pelas oportunidades oferecidas durante a graduação e ao término dela. Obrigado pelo incentivo.

Agradeço ao Professor Dr. Ricardo Bigi de Aquino, pelas conversas, leituras, indicações bibliográficas e, sobretudo, gentileza em atender, sem obrigação alguma, a meus pedidos.

Sem meus amigos, eu não teria uma “visão cômica do mundo” e esse trabalho não teria sido sequer pensado. Com eles aprendi que em algumas situações mais vale rir. Também não poderia deixar de registrar o incentivo e a força que sempre me deram: Eudes Naziazeno, João Tavares, João Paulo, Glauber Nascimento, Rodrigo Barradas, Robert Nogueira, Hugo Guimarães, Luana Pinheiro e Tainá Valle. Amigos sempre presentes em tudo que faço.

Durante a graduação conheci amigos para a vida inteira. Pessoas que fazem parte de minha vida e que, direta ou indiretamente, contribuíram para meu desenvolvimento intelectual. Cito Eraldo Batista, com quem tive várias conversas sobre o futuro acadêmico, e quem me incentivou a tentar a seleção para o mestrado em 2006. Lucicleidy Pires, grande amiga e companheira, com quem tive o privilégio de conviver diariamente por quatro anos. Oseas Gomes, primeiro poeta que conheci pessoalmente e leitor de primeira hora dos meus textos.

Nestes dois anos que estudei no PPGL, conheci pessoas que mudaram minha maneira de enxergar os estudos e a vida acadêmica. Pessoas com quem certamente manterei contato e amizade. Joelma Santos, João Batista, Kleyton Pereira, Bruno Piffardini, Ariane da Mota, Rebeca Amorim, Rose Mary Fraga e Clederson Montenegro.

Agradeço ao poeta e amigo Everardo Norões pela troca de conhecimentos, companheirismo e leitura crítica de meus ensaios durante o período das disciplinas. Sua ajuda foi muito valiosa.

Gostaria de registrar meu agradecimento a todos que fazem o programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, principalmente à Professora Dra. Ângela Dionísio, coordenadora do PPGL.

Ao CNPq, que deu o apoio material para a conclusão do mestrado.

Agradeço com toda a minha alma à Maristela Tavares, minha estrela, que torna tudo possível com sua candura e bom senso. Sem você para me apoiar, minhas escolhas seriam mais penosas.

A meus pais, Cecília e Aldjair que, desde sempre, apoiaram-me e deram-me liberdade e suporte para meus estudos e para minha vida. Agradeço a meus irmãos, Anderson e Priscília, pelo amor e importância que sempre deram a mim. Agradeço ao meu avô, Jadiael Silva, por ter me passado o gosto pela leitura e pela escrita. Agradeço à minha tia, Maria José, por todo o incentivo. À Izabel Machado (In memoriam) por ter me acompanhado desde o início e por ter sido tão especial

RESUMO

Partindo do pressuposto de que o riso pode ser um meio eficaz de denunciar costumes considerados pouco aceitáveis pelas convenções sociais, pela moral e pela ética, o presente trabalho analisou três comédias de Luís Carlos Martins Pena – *Os dois ou inglês maquinista*, *O noviço* e *O diletante* – com o objetivo de demonstrar os recursos lingüísticos e cênicos utilizados pelo comediógrafo para construir sua crítica à sociedade oitocentista retratada nas três peças. Para tanto, fizemos uma breve retomada histórica do gênero comédia de costumes, apresentamos considerações sobre o riso e sua relação com a sociedade e retomamos aspectos da situação sócio-econômica do Rio de Janeiro. O resultado da pesquisa mostrou que o autor, por intermédio do riso, critica a falência das relações institucionais, legislativas e familiares da sociedade brasileira daquele período.

Palavras-chave: Comédia Brasileira; Romantismo Brasileiro; Cômico; Martins Pena

ABSTRACT

Thinking about the presupposition that the act of laugh can be an effective way to denounce behaviors considered unacceptable by social conventions, by moral and by ethics, this paper analyzed three plays by Luís Carlos Martins Pena – *Os dois ou O inglês maquinista*, *O noviço* e *O dileitante* – trying to see the linguistics and stages' features used by that dramatist to criticize the 1800s society presented in those plays. To accomplish that, we made a historic review to talk about the 'comédia de costumes', we presented considerations about laugh and his relation with the society and we discussed about the economic and social situation of Rio de Janeiro in that time. The results of this research shows that author, by laugh, criticizes the failure of the institutional, legal and familiar relations of the Brazilian society of that period.

Keywords: Brazilian comedy; Brazilian romanticism; Comic; Martins Pena

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 COMÉDIA DE COSTUMES: BREVE HISTÓRICO	16
1.1 A comédia de Plauto e Terêncio	17
1.2 A comédia inglesa: Shakespeare e seu tempo	24
1.3 A comédia francesa: <i>O doente imaginário</i> de Molière	34
1.4 Conclusão: a comédia de costumes	41
2 RISO, TEATRO E CRÍTICA: PERCURSO TEÓRICO	45
2.1 O riso	46
3 AS COMÉDIAS DE MARTINS PENA E A CRÍTICA POLÍTICO-SOCIAL	69
3.1. Rio de Janeiro: valores e amores da capital do Império	69
3.1.1. A situação comercial: jugo inglês e falências das leis	69
3.1.2 A corte: medidas de uma sociedade ‘fingida’	73
3.2 <i>Os dois ou o inglês maquinista</i> : a família, o Estado e o dinheiro	76
3.3 <i>O noviço</i> : família e patronato	98
3.4 <i>O dileitante</i> : os modismos no Brasil	109
3.5 Conclusão: contra a família, as leis, os modismos	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

INTRODUÇÃO

Rer as bases de nossa literatura dramática é fundamental para que compreendamos as perspectivas teóricas e criativas da contemporaneidade. As pedras fundamentais da mais antiga tradição teatral brasileira, a comédia, indubitavelmente foram lançadas durante o século XIX. Desse século de intensas transformações no modo de pensar o teatro no Brasil, é costume se destacar, como pioneiros nas mudanças teatrais, as figuras de José de Alencar, Artur Azevedo, ou, ainda, as teorizações e elucubrações críticas de Machado de Assis. Dentro do panorama dos comediógrafos, no entanto, a estrela de Martins Pena é ‘viciosamente’ esquecida, a despeito da popularidade de suas peças, as quais até hoje encontram público receptivo, e de ser ele o patrono da cadeira de número 29 da Academia Brasileira de Letras. Aliado a esses dois pontos, Martins Pena figura como objeto de amplo estudo elaborado por um dos mais importantes críticos da Escola do Recife: Sílvio Romero. Inspirados nesses dados, apresentamos nesse estudo uma leitura de Martins Pena, numa tentativa de dar mais relevo à obra de quem consideramos o criador da comédia nacional e, por isso, um dos mais fecundos e influenciadores escritores de comédia.

Sem nos deixar levar pelo fascínio pessoal, poderíamos apontar algumas razões que nos impelem a dar tal importância a Martins Pena. Entre outras, a quantidade de sua produção, quase trinta peças¹, o tipo de peças com as quais ele foi aplaudido – já que à época dele ‘a moda’ eram os melodramas importados e óperas representadas pela Companhia Teatral de João Caetano e pelas Companhias européias –, como também o seu trabalho junto ao Conservatório Dramático Brasileiro, instituição da qual foi atuante membro até 1846. Além disso, poderíamos apontar a singularidade e o pioneirismo do artista, uma vez que antes de Martins Pena, não havia no teatro brasileiro uma grande figura, na comédia, na qual fosse possível se espelhar, ou seja, o comediógrafo teve que aprender praticamente sozinho, numa tentativa de erros e acertos, a arte de fazer comédias.

Das dificuldades que citamos, a de maior relevo para o que propomos é o aparente isolamento de Martins Pena nas letras teatrais do período em que viveu. Esse isolamento, a nosso ver, deveu-se principalmente ao fato de suas peças visarem à sociedade brasileira, notadamente a burguesia carioca e seus arrabaldes, num tempo de romantismos exagerados. Seu modo de enxergar esses estratos sociais chama nossa atenção pela graça com que pinta suas personagens, mas, sobretudo, pela crítica social que parece saltar aos olhos até mesmo

¹ Esse número impressiona mais se nos lembrarmos da idade com a qual o comediógrafo faleceu: 33 anos de idade.

quando empreendemos uma rápida leitura. Essa veia crítica, ponto importante da comédia ocidental, configura-se como motor central das comédias de Martins Pena.

É ponto pacífico que a literatura não cria do nada, como salientou Cortázar (1976, p. 62), ao afirmar que a literatura não põe objetos novos no mundo; “[...] [ela] vai apoderando-se paulatinamente das coisas [...] rouba-as do mundo”, ou seja, a literatura serve-se do mundo para ‘criar-se’ enquanto objeto estético. O teatro, por precisar, principalmente até finais do século XIX, antes da incursão épica inaugurada por Brecht, de uma ilusão teatral, apresenta maior relação com a realidade, seja por intermédio de suas personagens, que são retiradas do mundo social, seja pelos diálogos. A comédia, ao que parece, insinua-se como mais próxima da realidade por, ao contrário da tragédia, apresentar, desde os tempos clássicos, personagens comuns e assemelhadas com o homem do dia-a-dia. Tendo em vista o acima exposto, analisaremos a relação entre a comédia e a sociedade brasileira.

Devemos acrescentar, também, que o teatro brasileiro, em meados do século XIX, representava uma espécie de púlpito no qual deveria ser enfeixada a sociedade que lhe era contemporânea, bem aos moldes de Mercier e Diderot, e era consenso crítico que os autores dramáticos deveriam discutir os costumes da sociedade². É o que defende fervorosamente Machado de Assis (*apud* FARIA, 2001, p.492) num texto de 1859:

Diante da imprensa e da tribuna as idéias abalroam-se, ferem-se, e lutam para acordar-se; em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado [nas manifestações citadas ao início] a narração falada ou cifrada, de outra a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática [...]
Não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante.

É essa também a opinião de um dos contemporâneos do autor de *Dom Casmurro*, Joaquim Manuel de Macedo (*apud* FARIA, 2001, p. 528), que numa postura bem diferente da professada em sua produção romanesca, declarava:

O teatro não deve nem pode ser simplesmente um passatempo é preciso que seja além do mais que todos sabem, uma escola de moral e de costumes. Amesquinhar-se-iam muito [...] os dramaturgos se se reduzissem a representar o papel de alegres e complacentes lisonjeadores dos poderosos

² Para se obter uma visão clara de como os intelectuais e produtores de teatro daquela época enxergavam o gênero, é salutar a leitura da segunda parte do livro *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*; que reúne, cronologicamente, uma série de ensaios integrais produzidos pelos autores de teatro e seus principais críticos, como Machado de Assis e José de Alencar.

de todos os gêneros. [...] os poetas, os romancistas e os dramaturgos têm de cumprir uma missão grandiosa; devem ser os pregadores de princípios sãos e de todas as verdades em proveito dos homens, em proveito da sociedade [...]

Nas obras dramáticas de cada época deve aparecer a mesma época com as suas feições características, com os seus encantos e os senões, com as suas virtudes e os seus vícios [...]

É com esse olhar, do teatro do século XIX como forte instrumento crítico, que iremos nos debruçar sobre o texto teatral de Martins Pena.

Para chegarmos a essas conclusões, em primeiro lugar, poderíamos apresentar, facilmente, a definição clássica de comédia, propugnada por Aristóteles e repetida desde então. No entanto, entendemos que, por Martins Pena estar inserido no gênero comédia, não é possível nos furtarmos de fazer uma relação entre os prógonos da comédia e o comediógrafo que estudamos, para entendermos melhor as influências do gênero cômico na produção teatral de Martins Pena. Por isso, transcreveremos alguns comentários sobre importantes nomes da comédia ocidental que influenciaram, direta ou indiretamente, as obras de Martins Pena. Apresentaremos a leitura de quatro autores: Plauto, Terêncio, Shakespeare e Molière. Os dois primeiros nos darão um panorama elucidativo sobre algumas mudanças ocorridas na tradição cômica legada por Aristófanes, como a modificação de técnicas cênicas, o diálogo mais terra-a-terra, e a construção das personagens. De Shakespeare, do qual analisamos duas comédias *O mercador de Veneza* e *A tempestade*, a tradição cômica que chegou a Martins Pena parece ter herdado o gosto pela crítica à corrupção das instituições, das leis e, principalmente, do Estado. É por intermédio do tipo de comédia que escreveu Shakespeare que a crítica contida neste gênero teatral torna-se mais coerente, por recair mais sobre as pessoas que ocupam cargos e legislam que sobre as instituições. Do último, Molière, parece-nos que Martins Pena foi um discípulo espiritual, dada a influência da literatura francesa na brasileira. Observamos que Martins Pena retoma Molière, na sua crítica aos modismos, às futilidades da classe burguesa e, sobretudo, no uso de defeitos cômicos para caracterizar os vícios das personagens. Passados em revista esses modelos, procuramos explicar a definição clássica de comédia legada por Aristóteles, para que possamos entender, ao final dessa exposição, o gênero no qual Martins Pena se insere: a comédia de costumes.

Depois de esclarecida a expressão ‘comédia de costumes’, examinaremos que relação existe entre a comédia e a crítica social. Para elucidar esse ponto, iremos nos debruçar sobre a base da comédia, o riso. Então, apresentaremos algumas respostas para a questão: o que há, no riso, que sugere a crítica? Para responder a esse questionamento, preferimos diminuir o

alcance da resposta para evitar lacunas, optando por, após discorrer sobre o ‘ridículo’, apontar a possibilidade de pensarmos o riso sob o viés político-social. Isso leva-nos a perceber que o riso surge quando percebemos molduras e imobilidade no lugar de flexibilidade, ou, em outras palavras, quando ações que deveriam ser ágeis, passam a ser estáticas e automáticas, resultando em ações contrárias ao funcionamento comum da vida. Levando esse pensamento a outras ações humanas, deparamo-nos com o ridículo do defeito de caráter, da moldura nas interpretações e das molduras existentes nas instituições sociais criadas pelo homem. Essas ações humanas quando flagradas no que possuem de inerte e emoldurado provocam o riso, como mostraremos no desenvolvimento desse trabalho. Isso sugere, conforme entendemos, uma inadaptação à vida, ou seja, o indivíduo, ou a instituição criada pelos indivíduos que provocam o riso é alguém ou algo que difere do que é usual. Esse ‘ser’ passa a se comportar como um objeto, visto que não interpreta devidamente as ‘surpresas’ apresentadas pelo mundo. Apresentaremos uma série de exemplos literários que corroboram nossas afirmações; por ora, podemos citar o caso de D. Quixote que, por sua moldura interpretativa, confunde o mundo social com o universo dos romances de cavalaria. Esse ser que não consegue perceber o mundo à sua volta lembra-nos uma criança. Isso se dá pelo fato de a criança, que ainda não conseguiu assimilar as sanções do mundo, agir como bem entende e se comportar no mundo arbitrariamente. A alienação infantil que, claro está, é um tipo de inadaptação à vida social, ou, melhor dizendo, ao mundo adulto, só pode ser corrigida por intermédio do castigo e da sanção. O riso será entendido por nós como uma sanção, como uma das formas possíveis de corrigir essa inadaptação. Isso não é tudo, podemos perceber esse ridículo do inadaptado, do infantilizado, em relação às instituições e pessoas que regulam a vida humana: como o Estado, as leis, os juizes, a família, etc. Quando ‘eles’ ‘esquecem’ o papel social que deveriam exercer e passam a agir a seu bel-prazer, em benefício próprio ou de terceiros, essas instituições ou indivíduos reguladores se tornam inadaptados e, por isso, passíveis de serem ridicularizados.

O riso, então, surgirá como um alerta para que essa inadaptação à vida social seja corrigida. Rimos para trazer de volta ao mundo social o ente que está perdido ‘num torvelinho de alienação’. A inadaptação, ou infantilização, é um tipo de prática que pode ser percebido em variados campos da ação humana, por isso daremos prioridade, aqui, ao riso político-social, base para a crítica engendrada por Martins Pena, a crítica à sociedade.

Partindo do funcionamento do riso político-social, que é uma forma de repreender as deturpações cometidas nas instituições, propomos analisar três comédias de Martins Pena, objetivando perceber como se dá, nelas, esse tipo de riso e como essas comédias, ao

ridicularizar alguns aspectos da sociedade brasileira, apresentam uma tentativa de correção dos desvios de conduta das instituições ligadas à vida social daquele período. A escolha das peças justifica-se por serem, do universo da obra de Martins Pena, as que mais bem mostraram a posição do dramaturgo em relação aos problemas sociais e, não menos importante, por apresentarem como foco de sua crítica alguns aspectos que até hoje perduram no pensamento social brasileiro, questões concernentes à família, à lei, à justiça, aos modismos, etc. Outro motivo, de ordem mais prática, é o pioneirismo das três peças. Na primeira delas, *Os dois ou o inglês maquinista*, são apresentados, explicitamente, os meandros da corrupção brasileira no Império, no qual comerciantes, estrangeiros, juízes, matriarcas, funcionários públicos, entre outros, serviam-se da máquina governamental para obter lucros e realizar operações ilícitas. Esse assunto, que será repetido, em menor grau, nas peças subsequentes a essa (escrita em 1842), foi de tal maneira abordado que a peça foi censurada por quase três anos. A segunda peça que analisaremos, *O noviço*, além de estar à frente das outras ao pôr em primeiro plano o problema do patronato e do favoritismo que envenenava a situação econômica e social no Brasil, é importante para a composição do ‘universo’ de Martins Pena por mostrar uma faceta mais cômica do autor, uma vez que, nesta peça, uma das mais populares à época, o autor optou por abandonar a crítica direta para escrever um texto com crítica velada. Na última, mas não menos importante, *O diletante*, Martins Pena pôs em primeiro plano um assunto que já vinha na periferia de seus textos desde *O juiz de paz na roça* (sua primeira produção), a questão do modismo e o gosto pelo que é estrangeiro que, por assim dizer, era quase unanimidade na burguesia nova do Rio de Janeiro do século XIX.

Para entender o riso, buscamos em três autores, de orientação diferenciada, respostas para três questões básicas sobre o riso: por que rimos, de que rimos e para que rimos? O primeiro é Bergson (2007), que concebe o riso como algo pertencente quase que exclusivamente ao movimento e suas relações. É dele que retiramos a já citada relação entre moldura e ridículo. Após apresentarmos as elucubrações do filósofo francês, passaremos a investigar o fenômeno sob o viés do ridículo como algo infantilizado e inadaptado, que é uma teorização que parte dos postulados teóricos de Guido Paduano e Concetta D’Angeli (2007).

O trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, apresentaremos um breve histórico sobre a comédia de costumes. Neste ponto, salientaremos a relação, mesmo que indireta, entre a comédia de costumes que foi introduzida no Brasil por Martins Pena e a tradição cômica ocidental de Plauto, Terêncio, Shakespeare e Molière. Este capítulo dará norte à basilar definição clássica da comédia, legada por Aristóteles, e terá como intuito oferecer modelos práticos (excertos de comédias) para o entendimento da definição clássica.

Neste capítulo basicamente histórico, faremos uma espécie de compilação que terá como suporte as obras de Pereira (2003) e Paratore (1983), as quais apresentam uma leitura bastante ampla sobre a História da Literatura Latina; Heliodora (2004) e Berthold (2004), que abordam o contexto e a produção de Shakespeare; e, por fim, Pavis (2005) cuja obra de cunho mais geral serviu para a elucidação de algumas dúvidas sobre os autores analisados nesse primeiro capítulo.

O segundo capítulo trata do ridículo e sua relação com a sociedade. Aborda a maneira como a crítica social está inserida no riso. Nesse ponto, faremos incursão, como já citamos, nas teorias de Bergson (2007) e de Angeli e Paduano (2007). Respalando-nos nos argumentos dos três teóricos, mostraremos, como exemplo, algumas comédias de Martins Pena, como *O noviço*, *O diletante*, *O irmão das almas*, *O juiz de paz na roça* e *Os Meirinhos*. Também apontaremos algumas relações entre as elucubrações dos teóricos e a comédia *O doente imaginário*, de Molière.

O terceiro capítulo é o da análise das peças *Os dois ou O inglês maquinista* (1842), *O noviço* (1845) e *O diletante* (1844). Antes de adentrarmos nas comédias, optamos por fazer uma rápida contextualização da sociedade carioca de meados do século XIX, para que seja possível vislumbrar mais facilmente a matéria tratada por Pena. Na análise dessas três peças, teremos como foco a maneira como as instituições sociais se relacionam com os seus membros, a deturpação da família burguesa e a falência das leis pelas classes dominantes da sociedade do século XIX. Buscamos mostrar como Martins Pena, nas três peças mencionadas, ao apresentar os problemas das instituições sociais de maneira ridícula, soube dar margem, ora com ambigüidade pessimista, ora com otimismo maniqueísta, à reflexão que, como é objetivo da comédia, possui claras intenções corretivas.

Pretendemos, por fim, com nossa intervenção ensejar questionamentos para que o debate sobre a relação entre o teatro de Martins Pena e a formação do pensamento e da criação do teatro contemporâneo um dia possa vir a ocorrer.

1 COMÉDIA DE COSTUMES: BREVE HISTÓRICO

Em 1838, ano da representação de *Juiz de paz na roça*, primeira comédia de Martins Pena, não havia no Brasil algo que se pudesse chamar de ambiente teatral. Sabemos que muitos autores importantes do teatro mundial valeram-se da ancestralidade do teatro dos seus países, produzindo suas peças iniciais baseadas em modelos pré-estabelecidos. O caso de Martins Pena é uma peculiaridade nas letras teatrais, pois, antes dele, pouca, ou nenhuma, tradição havia para inspirá-lo (cf. HELIODORA, 2001, p. 27-8).

É possível, no entanto, estabelecer uma relação entre a produção do teatro de Martins Pena e a tradição teatral dos outros países. As semelhanças entre a comédia de costumes brasileira, gênero cultivado por Pena, e as comédias européias, como as de Molière³, são evidentes. Há clara influência da comédia de costumes francesa, principalmente porque o autor brasileiro também se centrava “[...] na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo” (FARIAS, GUINSBURG; LIMA, p. 88), uma das características mais recorrentes do gênero. Essa identificação também pode ser percebida pelo esforço de Martins Pena em, através da criação de tipos e situações típicas (cf. BOSI, 2003, p. 170), apresentar uma visão crítica dos costumes enfocados.

A comédia de costumes não é criação dos franceses, evidentemente. A utilização dessa urdidura cômica para a montagem de um entrecho se aproxima da comédia romana, criada por Livio Andronico e continuada por Plauto e Terêncio, com suas traduções das obras do grego Menandro. Seja por sua trama pautada nos costumes da época, pela simplicidade das personagens, pelos tipos sociais retratados, seja pela aparente simplicidade dos conflitos, o formato da comédia de costumes brasileira é um exemplo dessa tradição. Acreditamos que a passagem pela Escola de Belas Artes, bem como sua conhecida fama de leitor voraz e autodidata, foram fatores que contribuíram para que Martins Pena travasse conhecimento com as tradições teatrais que alimentaram a comédia.

Em vista disso, parece relevante que tentemos identificar quais pontos da comédia romana foram continuados pela tradição teatral inglesa e francesa, para, dessa maneira, entendermos, por meio da trajetória da comédia de costumes, a herança dos autores clássicos e europeus nas peças de Martins Pena, visando caracterizar este gênero que é tido como o “[...] chão e a raiz do teatro brasileiro” (FARIAS, GUINSBURG; LIMA, 2006, p. 88).

³ O epíteto de Molière brasileiro é dado a Martins Pena por muitos de seus comentadores. O primeiro a dar ao teatrólogo fluminense esse ‘apelido’ foi o célebre João Caetano. (cf. BERRETINI, 1980, p. 47).

1.1 A comédia de Plauto e Terêncio

A influência grega na cultura romana data das origens de Roma, com a adaptação romana do alfabeto grego (cf. PEREIRA, 2002, p. 47-48). O contato regular com os helenos, no entanto, só se dá quando as duas cidades gregas, Nápoles e Cápuia, são anexadas por Roma em torno de 340 a.C.. A relação entre esse novo território e o restante do povo romano era bastante amigável. Afirmar Pereira (200, p. 50) que: “Até os trajes se mantinham [...] havia nobres adolescentes e até senadores de alta estirpe, entre eles o próprio Sila, que, ao chegar a Nápoles, deixavam a toga romana, para envergar a clâmide grega”. A influência da literatura grega na romana atingirá uma forma direta e expressiva quando da tomada da cidade de Tarento, em 272 a. C., com a vinda à Roma, como prisioneiro de guerra, daquele considerado o primeiro poeta romano, Lívio Andronico, tradutor da *Odisséia* e mestre-escola romano.

Andronico deu orientação ao teatro de comédia romano, ao rejeitar as singelas farsas itálicas, representadas em Roma desde o século IV a.C. sob influência dos etruscos, para moldar seu fazer teatral em traduções de peças gregas. No campo da comédia, as traduções de Lívio Andronico derivavam de Menandro e de Filémon. Essa atividade de tradução, que era considerada a criação mais elevada possível, visto a importância dada ao aprendizado e utilização da cultura grega pelos abastados patrícios romanos, deu origem à tradição tradutora dos poetas cômicos que se seguiram, como Plauto e Terêncio. Era elegante que no prólogo, que era lido ao público quando da representação das comédias, constassem os dramaturgos gregos de cujas peças a apresentada se originava. Façamos um pouco dos dois autores e suas influências.

Titus Maccius Plautus, que viveu entre 250 a.C. e 190 a.C., foi uma espécie de divisor de águas do Teatro Romano. De Lívio Andronico, aprendeu a traduzir do grego para compor suas comédias, mas optou por dar a elas um cariz popular que pudesse ser amplamente entendido pelo público, que era seu grande norteador. Plauto também enxertou nas peças traduzidas fatos de sua experiência pessoal. As primeiras comédias de Plauto confirmam-nos essa última inclinação. Segundo a tradição, o autor da Úmbria teria trabalhado numa companhia teatral de comediantes. Após conseguir amealhar, neste ofício, dinheiro suficiente, Plauto investiu todo o apurado num negócio de mercador viajante que deu errado. Endividado, tornou-se serviçal num moinho. Nos intervalos desse cansativo ofício, Plauto compôs três peças. Duas dessas são intituladas *Saturio* (O comilão) e *Addictus* (o escravo por dívidas), cujos títulos, segundo Ettore Paratore (1983, p. 40), remetem à condição quase escrava de Plauto:

[...] Plauto, se tinha verdadeiramente fome e foi obrigado, por dívidas, a um trabalho de escravo, devia mesmo ter escrito a primeira comédia [*Saturio*] para desabafo de sua pobreza e a segunda [*Addictus*] como comentário de sua situação miserável.

A condição modesta de Plauto nos tempos do moinho, seu passado como *mimo* da companhia teatral e sua empreitada como mercador viajante têm forte relação com o conteúdo de suas comédias. Para os filólogos, os diálogos arquitetados pelo poeta romano só são possíveis em decorrência da confluência dessas suas experiências. Apegado à tradição de Lívio Andronico, como já dissemos, Plauto produziu suas comédias traduzindo originais gregos, sobretudo de Filémon e Menandro, retirando desses originais mote e personagens, mas modificando-os em vários pontos para obter um efeito diferente. O primeiro ponto a ser assinalado é a variação métrica de Plauto. Enquanto boa parte dos seus antecessores optava por seguir um metro grego, mais tradicional, Plauto seguiu uma tendência mais popular, oriunda do teatro etrusco (tendência teatral que talvez ele tenha tido conhecimento no tempo em que era *mimo*), para compor seus entrecchos. Ettore Paratore (1983, p. 18), afirma ainda que ao fazer uso dessa tendência popular, Plauto visava adicionar vivacidade à trama. Nas palavras do teórico:

Foi da veemência farsesca da *atellana*⁴ e da fecundidade do teatro popular etrusco, mais do que nos metros da poesia helenística [...] que Plauto hauriu alimento para imprimir fogo e jocosidade à sua reelaboração da comédia ática nova

A essa característica do teatro plautino podemos somar a especulação biográfica feita por Gélio (filólogo romano que escreve uma espécie de biografia do comediógrafo) segundo a qual Plauto teria “[...] sido educado num ambiente de taberneiros, de escravos e de prostitutas, em contato com a ralé do povo, dada a eficácia incomparável com que reproduz a linguagem desses ambientes” (*apud* PARATORE, 1983, p. 41). Essa convivência fez com que Plauto lograsse construir em suas comédias diálogos vivos e situações que reproduziam fielmente os ambientes representados, ambientes nos quais desonestos, interesseiros e velhacos sobejavam. Vejamos dois trechos da peça *O persa* como exemplo, primeiro da linguagem e segundo da desonestidade:

⁴ Espécie de comédia pautada em máscaras pré-estabelecidas. Vem de Atela, na Campânia – Sul da Itália. Eram sempre as mesmas quatro máscaras que participavam da encenação. A uma delas, chamada *Maccus*, os estudiosos atribuem a origem do segundo nome de Plauto Maccus (= o comilão). Essa homonímia gerou a especulação de que Plauto provinha de uma família teatral.

Ó seu cloaca de lupanar, latrina pública, porcalhão, badalhoco, desonesto, ambicioso, cobiçador, invejoso, ladrão, gatuno (...) [na nossa fonte não constava quem proferiu os impropérios]

[Em outro momento]

Balião: E tu não tens vergonha de estares enamorado e teres a bolsa vazia como uma casca de noz? Mas, apesar de muitas injúrias que proferiste contra mim, se hoje aquele soldado não me trouxer as cinco minas que ainda me deve – este é o último dia do prazo – acho que poderei cumprir o meu dever.

Calidoro: Que queres dizer?

Balião: Se trouxeres o dinheiro, violarei o pacto com ele. É este o meu dever. Se tivesse tempo, conversaria mais contigo; mas, se não tens dinheiro, é inútil pedires-me que tenha piedade de ti. É esta a minha decisão; portanto, a partir de agora, pensa bem no que vai fazer! (PLAUTO *apud* PARATORE, 1983, p. 54).

O dever do qual fala Balião, no segundo momento, é a promessa feita a Calidoro de vender a escrava Fenício por quem Calidoro estava apaixonado. A promessa não se cumpre graças à iniciativa de pagamento de um terceiro, um soldado. Vale ressaltar a ausência de honra em Balião que estava disposto a quebrar mais uma vez (pois já quebrara o acordo anterior com Calidoro) um acordo pré-estabelecido, se Calidoro dispusesse de dinheiro. A maneira em que é construída a fala de Balião também é interessante, pois reflete a maneira de falar de um grande patife. No primeiro trecho é peculiar o vocabulário de impropérios de que Plauto tinha conhecimento, provavelmente pelo ambiente em que cresceu.

Esse trato, aparentemente simples, com a linguagem das personagens encerra uma das mais valiosas lições à comédia da posteridade. Alguns analistas das comédias de Plauto, ao discutirem sobre as suas peças, atribuem-lhes, de maneira não crítica, o uso da linguagem, como se Plauto a utilizasse com o único propósito de fazer rir. É com a fala das personagens, conforme entendemos, que Plauto apresenta o caráter daqueles indivíduos de maneira bastante eficaz. Como exemplo, citemos a fala da personagem Balião pela qual podemos entender o que é importante para a personagem e qual a natureza de suas ambições: “Se trouxeres o dinheiro, violarei o pacto com ele. É este o meu dever. Se tivesse tempo, conversaria mais contigo; mas, se não tens dinheiro, é inútil pedires-me que tenha piedade de ti”. Balião visa exclusivamente o dinheiro, mesmo que para isso não cumpra as promessas. Daí a genialidade de Plauto. Ele não precisa pausar a ação do entrecho, para fazer o público entender o caráter de seus personagens. Essa ‘lição’ será uma das mais imitadas pelos comediógrafos posteriores, notadamente Martins Pena (mormente nas comédias de ato único). É dessa lição

plautina que Martins Pena retira uma das tônicas da comédia *O noviço*. O solilóquio de Ambrósio, na primeira cena, dispensa qualquer explicação sobre o caráter corrupto dessa personagem:

No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! [...] Todo o homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. [...] Qual o homem que, resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, era eu pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh que temo eu? Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. **As leis criminais fizeram-se para os pobres...** (grifo nosso) (PENA, 2007b, p. 75-6)

O antagonista é apresentado sem nenhuma reserva, a despeito de ele não se caracterizar exclusivamente por suas palavras. Ambrósio é corrupto e faz qualquer coisa por dinheiro (coincidentemente, ou não, são características de Balião). Esse manejo das palavras que Martins Pena herda de Plauto será mais bem discutido nos capítulos vindouros. Voltemos a Plauto.

A relação com o popular das comédias plautinas não se evidencia apenas pelo vocabulário. O conhecimento do teatro etrusco possibilitou a Plauto acrescentar cantorias nas falas das personagens, sempre misturando o discurso prosaico com o cantado. Esse tipo de variação influenciou muitos dos entrecos cômicos posteriores (cf. PARATORE, 1983, p. 46).

No plano do conteúdo as peças de Plauto se singularizaram pela evidente identificação entre o exposto e o público. Mesmo ligando-se às traduções de peças gregas, Plauto optou por ambientar suas tramas em Roma (assim como fizera seu antecessor, Névio) e por salientar costumes romanos, subvertendo a tradução literal em detrimento de uma adaptação mais fiel aos caracteres romanos. Com isso buscava fazer com que o público interpretasse mais facilmente o que estava sendo narrado no palco para gerar comicidade. Citemos as referências a costumes e locais romanos que faz Maria Helena da Rocha Pereira (2002, p. 87-8), para que possamos entender como se dava essa adaptação:

[...] [Quando Plauto alude] ao modo de libertação dos escravos (*O soldado fanfarrão*), ao Capitólio (*O rústico*, *O Gorgulho*) ou ao Senado (*Comédia da caixinha*) ou ainda à planta da casa romana (*O soldado fanfarrão*, *Comédia do Fantasma*), não pode deixar de ter havido adaptação [...] O caso mais nítido é o de uma parte de *O gorgulho*, no começo do quarto acto,

onde se encontra uma longa tirada dita pelo *Choragus* que, se formalmente não é uma parábase⁵, à moda da Comédia Antiga Grega, não deixa de o ser pelo conteúdo. Efectivamente, a ilusão dramática é quebrada, e uma figura estranha ao entrecho, o Guarda-Roupa, fala da actualidade cidadina, descrevendo os frequentadores do Forum Romanum isto numa peça que decorria em Epidauro⁶.

Essas referências, feitas por Plauto, a costumes e localidades romanas interessam-nos porque essa atitude será incorporada pela comédia de costumes posterior.

Outro ponto que devemos frisar é a maneira em que eram organizados os discursos das personagens. Além da mistura entre discurso falado e cantado, já por nós citada, as peças de Plauto já traziam as indicações cênicas que geram confusão na trama e interesse no público e são marcas inconfundíveis do teatro cômico. Esse dado encontra-se na mudança intencional entre falas dirigidas por uma personagem ao público e falas dirigidas por essa personagem ao seu interlocutor cênico⁷, por intermédio do conhecido ‘à parte’ – apresentado no roteiro geralmente entre parênteses. Esse recurso é as mais das vezes utilizado pelas personagens para adiantar ao público informações ignoradas pelo interlocutor do discurso. Este conhecimento prévio gera no público uma espécie de cumplicidade com a personagem que faz uso do recurso. Façamo-nos mais claro utilizando um exemplo extraído de Plauto. Na comédia *Amphitruo* (Anfitrião) o uso desse artifício é bastante importante para a ação cênica. O trecho que se segue relata o momento em que Mercúrio, ao tomar a aparência de um criado da casa de Anfitrião, o Sósia, protege o namoro noturno do seu pai, Júpiter, que, disfarçado por sua vez de Anfitrião, seduzia a esposa deste último:

Sósia (à parte): As provas são convincentes: tenho mas [sic] é de arranjar outro nome. Não sei de onde é que ele pôde ver tudo isto. Mas eu vou-lhe já passar uma boa rasteira: aquilo que eu mesmo fiz sozinho – pois na tenda não havia ninguém – isso é que ele agora será incapaz de dizer. (A Mercúrio) Se tu és Sósia, que estiveste a fazer na tenda, enquanto as tropas lutavam com denodo? Rendo-me, se o disseres.
 Mercúrio: Havia lá uma pipa de vinho e eu enchi a picheira.
 (apud PARATORE, 1983, p. 58-9)

É a certeza de Sósia, antecipada ao público, ao propor o desafio a Mercúrio e ter perdido que gera a graça da passagem.

⁵ Ocorre a parábase quando é feita uma pausa na ilusão cênica e o ator, ou o coro, dirige-se ao público e fala de assuntos exteriores à comédia. Aristófanes usava esse recurso para expor os verdadeiros objetivos de suas comédias.

⁶ Cidade grega.

⁷ Entendemos as personagens como interlocutores cênicos.

Por fim, os argumentos de grande parte das comédias de Plauto sugerem que ele utilizava modelos de trama semelhantes aos que alguns comediógrafos posteriores empregam para compor suas intrigas. Eram enredos simples que, segundo Rômulo Augusto de Souza (s/d, p. 96), repetiam-se em suas peças com apenas algumas variantes. Resume o autor: “Um jovem filho de família, apaixonado por uma donzela de origem geralmente desconhecida e quiçá escrava utiliza-se da habilidade de um escravo intrigante para descobrir se a moça é ou não livre”. A trama gerada pelo impedimento da união dos dois jovens, acima descritos como o eventual vínculo com um senhor, não é de todo estranho ao teatro de comédia posterior a Plauto. Se tomarmos como base as comédias de Martins Pena, teremos intrigas semelhantes. Se substituirmos a escravidão da moça por um encaminhamento de ambos à vida eclesiástica graças a um pérfido vilão, teremos o entrecho de *O noviço*, ou se o impedimento da união for a pobreza do jovem rapaz, vislumbramos o mote da peça *O juiz de paz na roça*. Outras combinações são possíveis, porém, o que não muda é o fato de serem geralmente dois jovens apaixonados, impedidos de serem felizes por algum empecilho que, pelas astúcias do ‘mocinho’ ou com a ajuda de algum comparsa, será removido ao final da peça. Suspendamos por ora a discussão sobre a aparente simplicidade do mote das peças desse tipo de comédia, assunto que trataremos posteriormente.

Diante do acima exposto podemos dizer que alguns dos recursos cênicos utilizados por Plauto atravessaram o século e alimentaram a comédia de costumes: a tentativa de fazer o gosto do público, traduzida em uso de métrica mais popular, na construção de diálogos característicos do tipo de pessoas que as personagens representam e que são familiares ao público; a caracterização da comédia com caracteres e costumes do cotidiano do público; a mescla entre cantoria e discurso falado e a utilização à larga dos ‘à parte’ para provocar mais confusões ao entrecho, além da trama de argumento simples.

Ao contrário de Plauto, a herança deixada por Publius Terentius Afer (190 – 159 a.C.) não foi tão vasta. No que concerne à adaptação/tradução das obras gregas, com enxerto de personagens e cenas, Terêncio seguiu a tradição plautina e talvez essa seja a única semelhança entre a composição dos dois dramaturgos.

A linguagem empregada por Plauto era adaptada ao caráter da personagem. Os velhos mandriões, escravos e os proxenetas exprimiam-se como pessoas de sua classe. Em Terêncio a linguagem sempre se apresentava depurada e aristocrática, não importando a classe social das personagens. Talvez seja possível aludir, como fizemos na nossa caracterização das comédias de Plauto, às especificidades biográficas terencianas para justificar as escolhas do cartaginês. Se a verve dos personagens de Plauto originava-se da sua convivência com

pessoas de todos os tipos e níveis sociais, proporcionando-lhe material para compor personagens dos mais variados caracteres, a convivência de Terêncio com pessoas do Círculo dos Cipiões⁸ turvou-lhe a vista e adicionou aristocracia onde esta não poderia existir. Como afirma Ettore Paratore (1983, p. 125): “[...] em Terêncio, que não conhece proxenetas, até os escravos e parasitas falam a língua vigiada e composta das pessoas de bem”. A busca terenciana por uma linguagem depurada e composta atinge também as cantorias das personagens. Ao contrário de Plauto, Terêncio utiliza o mínimo possível esse recurso.

Em decorrência do peso conferido ao caráter das personagens (inclinação muitas vezes escrita pelo próprio Terêncio em alguns dos seus prólogos), seria mais profícuo, ao menos é o que parece, relacionar a obra terenciana ao tipo de comédia de caráter ‘elaborado’ por La Bruyère (cf. PAVIS, 2005, p. 55) no século XVII e seguido por alguns autores do século XVIII. Contudo, há alguns detalhes das comédias do cartaginês que foram exportados para a comédia mundial. Pelo afastamento da ação em suas peças em detrimento da primazia do caráter (cf. PARATORE, 1983, p. 128), Terêncio, para chegar à conclusão de seus textos dramáticos, forçosamente, tinha que utilizar recursos que não remetiam à ação cênica. Nos desfechos de suas tramas, então, havia freqüentemente personagens escondidas que ouviam conversas importantes, para que depois, com a revelação do conteúdo das conversas, pudessem resolver o conflito. Esse foi um dos maiores legados deixados por Terêncio, como confirma Berthold (2004, p. 148): “As comédias de Terêncio, entretanto, vivem no teatro do mundo. Suas finezas dramatúrgicas, cena de escuta bisbilhoteira, apartes, táticas de ocultação e revelação de personagens e motivos tornaram-se exemplares”. É, por exemplo, por intermédio dessas técnicas que muitos dos conflitos dos entrecos de Martins Pena são resolvidos. O armário e o esconderijo embaixo da cama, em *O noviço*, a vestimenta de Judas em *Judas em sábado de aleluia*, a escuta bisbilhoteira de *Os dois ou o inglês maquinista* são exemplos do emprego das técnicas terencianas.

De posse desses pressupostos da comédia de costumes extraídos das comédias romanas dos dois mais importantes comediógrafos desse tempo, Plauto e Terêncio, podemos nos debruçar sobre a comédia inglesa e francesa para observar as características que estas vertentes adotaram, para, só então, saber o que Martins Pena soube utilizar da tradição para compor suas peças.

⁸ Grupo de líderes militares, políticos, intelectuais e poetas com interesses afins, que se reuniam à casa de Cipião Menor e os mais importantes representantes da união sistemática entre a tradição romana e o pensamento helenístico que caracterizou os patrícios romanos no período das Guerras Púnicas.

1.2. A comédia inglesa: Shakespeare e seu tempo

A exemplo do melhor teatro produzido na comédia romana e, arriscamos, na comédia nova grega, o teatro inglês, de modo geral, além da influência de autores consagrados, também sofreu influências populares. À vertente popular, uma das matrizes do teatro inglês, amplamente influenciada pelo teatro semilitúrgico⁹, Barbara Heliodora (2004, p. 222) atribui a capacidade de “[...] observar comportamentos humanos rotineiros”. Essa característica, se não de todo haurida em Plauto, pelo menos pode ser entendida como uma tentativa de dar à representação teatral caracteres conhecidos por toda a gente (e que não ferissem a proibição eclesiástica de utilizar textos bíblicos como mote). Esse teatro popular aliado às “[...] descobertas, nas universidades, do mundo dramático de Plauto, Terêncio e Sêneca, é exatamente aquilo que costumamos chamar de teatro elisabetano” (HELIODORA, 2004 p. 222). Essa sutura, no entanto, só se tornou satisfatória com o surgimento de autores que, devido a sua origem popular pudessem conhecer a tradição medieval das peças populares, e que fossem suficientemente instruídos para conhecer as portentosas obras da Renascença (cf. HELIODORA, 2004, p. 222) e da tradição greco-latina.

Num teatro que produziu dramaturgos como Marlowe, Ben Johnson e William Shakespeare, torna-se difícil escolher um nome para respaldar nossa discussão. Elegemos Shakespeare para tratar da comédia elisabetana seguindo o consenso da crítica, que, em meio à plethora de grandes autores surgidos posteriormente, considera o autor de Stratford-Upon-Avon como um dos melhores de todos os tempos, tendo influenciado a comédia mundial. Nosso intuito, com o que poderia ser chamado de digressão ao tema, é apontar, superficialmente, salientamos, indícios ou ecos da comédia de Shakespeare na tradição cômica que Martins Pena herda, a comédia de costumes.

De modo geral, diríamos que as comédias shakespearianas evocam de maneira um pouco frouxa as comédias plautinas. Se de Plauto retirou motes (como o motivo da peça *A comédia dos erros*, que segundo Barbara Heliodora (cf. 2004, p. 19) foi inspirado no *Anfitrião* e em *Os gêmeos*, de Plauto) soube ligar esses motivos ao refino da linguagem e da expressão, provavelmente herdados de Terêncio, que agradavam aos ouvidos ingleses da Renascença. Com Shakespeare, diríamos no período elisabetano, a comédia passou por modificações relevantes para os nossos propósitos. Com as inovações do bardo, a comédia adquiriu autonomia temática, visto que com suas peças “[...] Shakespeare mergulhou na história da

⁹ Denominação dada devido à inspiração bíblica do seu entrecho.

própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder [...]” (BERTHOLD, 2004, p. 312). Se Plauto afastara-se dos problemas da contemporaneidade ou se se debruçara apoliticamente sobre os problemas da Roma do período da Comédia Nova¹⁰, a liberdade concedida a Shakespeare e aos outros autores do período possibilitou aos dramaturgos discutir os problemas da sociedade contemporânea. É decisivo, para isto, o apoio dos poderosos, eventualmente da nobreza, uma vez que o teatro inglês tinha como “inimigo” o clero puritano e a censura. O apoio se manifestava de várias formas, consoante Berthold (2004, p. 313):

Na corte [...] sempre foram bem vindos. Ricardo, duque de Gloucester, tinha atores a seu serviço [...] O rei Henrique VIII mantinha uma companhia [...] A rainha Elizabeth mostrou bem menos propensão para a bela arte da representação. Apesar disso, Lorde Leicester conseguiu obter dela, em 1574, para sua própria companhia de teatro, uma licença autorizando seus próprios homens (...) a usar, exercer e ocupar-se da arte e da faculdade de encenar comédias, tragédias, interlúdios [...].

Por intermédio do mecenato dos poderosos, o teatro pôde se concentrar mais nas características do seu tempo e aprofundar-se na discussão política. Iremos mostrar como essa relação com os problemas contemporâneos a Shakespeare é exposta em duas de suas comédias, *A tempestade* e *O mercador de Veneza*, e como isso pode ser relacionado a Martins Pena.

Na primeira delas, *A tempestade*, é-nos apresentada uma discussão sobre a qualidade de homens que ocupam cargos de destaque na nobreza. Um dos temas da peça é a usurpação de poder. A trama gira em torno da traição impetrada pelo duque Antônio, que usurpou o título do seu irmão, o feiticeiro Próspero, com a ajuda do rei de Nápoles, Alonso. Próspero se vinga aprisionando o seu irmão e seus companheiros (Alonso, Sebastião, Gonzalo, e outros nobres que compunham o séquito de Alonso), numa ilha, usando de suas faculdades mágicas. Nesta ilha os dois traidores, Alonso e Antônio, padecem agruras semelhantes às sofridas pelo ex-duque de Milão. Importa, para nós, a maneira em que Shakespeare faz uma inversão e aponta as falhas da nobreza comandada pelo Rei Alonso. Após a tempestade que dá título à

¹⁰ A repressão dos poderosos às alusões políticas dos poetas romanos é bastante conhecida. A prisão de Névio deu-se provavelmente em decorrência de sua clara oposição aos políticos romanos. Sobre isso Ettore Paratore, citando o filólogo Gélio, afirma: “[...] Pela sua má vontade contra os poderosos, de que havia dado provas também nas suas comédias, seguindo nisto o exemplo da comédia de Aristófanes, Névio teria sido aprisionado” (1983, p. 35). Na mesma página, Paratore, ainda baseando-se em Gélio, afirma também que no cárcere Névio escrevera duas comédias de retratação das acusações por ele proferidas e, assim, foi libertado.

peça os nobres são ridicularizados por um dos espíritos controlados por Próspero. O trecho relata a conversa de Ariel (causador da tempestade) e o seu mestre Próspero:

Próspero – Executaste,/ espírito, direito a tempestade,/ conforme te ordenei?
[...] Próspero – Meu bravo espírito!/ Quem terá sido tão constante e firme/
que a razão não perdesse em tal revolta?

Ariel – Não houve alma que a febre da loucura / não revelasse e não mostrasse certos/ sinais de desespero. Com exceção/ dos marinheiros, todos mergulharam / na espumosa voragem, desertando / o navio, que em chamas eu deixara. / O herdeiro da coroa, Ferdinando, / com os cabelos em pé – mais parecia / junco do que cabelo – **deu o exemplo**, / e, ao saltar, exclamou: “Ficou vazio / todo o inferno; os demônios estão soltos!” (SHAKESPEARE, 1982, p. 38-39) (grifo nosso)

Passo a passo, podemos perceber como se configura a inversão proposta por Shakespeare. Na passagem os mais bravos e nobres, visto que não sucumbiram à febre da loucura, são os marinheiros, que, além de não serem nobres de nascimento, são tratados no início da peça com desprezo pelos que detêm o status de nobres. Aliado a isso, é evidenciado que o príncipe herdeiro, aquele que deveria ser um dos mais corajosos e encerrar, também, os valores que a nobreza reclama, é o mais medroso: é o primeiro a sucumbir ao temor. A zombaria feita por Ariel na passagem citada remete a uma reflexão que está presente em boa parte das comédias do dramaturgo inglês. Dessa maneira, a brincadeira de Ariel torna-se um julgamento sobre o ‘nível’ de nobreza das personagens.

Essa crítica sutil encontra ponto de referência na nobreza da época. Durante o áureo período elisabetano, os nobres pululavam, e, provavelmente, apresentavam características nem tão nobres assim. Como aponta Barbara Heliodora, Shakespeare mostrava preocupação “[...] com a vida individual e do grupo, o respeito pelo semelhante, a responsabilidade, a generosidade do amor [...] [estavam] sempre junto do coração do poeta” (2004, p. 20). Essa inclinação para ocupar-se da vida coletiva será demonstrada por Shakespeare nos castigos impostos àqueles que não respeitam seus semelhantes e na crítica àqueles que denigrem as instituições de que fazem parte. Isso é operado de maneira muito sutil na peça *A tempestade*. Na comédia há um grupo de nobres, entre velhos e jovens, que urdiram, há tempos, uma traição contra um duque honrado. O revide engendrado por Shakespeare para tal procedimento por parte dos nobres é provar do seu próprio veneno, numa trama arquitetada por Próspero. O que é mais importante é a composição da nobreza. Em meio aos fúteis nobres que compõem o séquito napolitano, existe um conselheiro que, logo nas indicações cênicas e também em suas ações no correr da peça, é classificado como honesto conselheiro. A figura de Gonzalo e sua dubiedade são importantes para a construção da crítica de Shakespeare. De

um lado temos o Gonzalo que executa a ordem real de exilar, num pequeno barco, Próspero e sua filha Miranda, o que o invalidaria como homem de bem. Mas temos, na própria execução da ordem de Alonso por Gonzalo, exemplos de honradez bastante interessantes. Primeiramente, cabe menção à execução da ordem, nas palavras de Próspero:

[...] Conosco tínhamos / alimentos alguns e um pouco de água / potável que Gonzalo, da nobreza / napolitana, e que incumbido fora / da execução de **todo esse projeto**, / por piedade, tão-só, nos concedera,/ além de ricas vestes, linho, panos/ e muitas outras coisas, que têm sido / de grande utilidade. Assim, por pura/ gentileza, sabendo quanto apego/ eu tinha nos livros, trouxe-me de minha/ biblioteca volumes que eu prezava/ mais do que meu ducado. (1982, p. 37-38) (grifo nosso).

A honradez de Gonzalo, em conceder a um ‘inimigo’ de seu superior (já que o Rei estava de conluio com o irmão de Próspero para depor este último) o mínimo para viver satisfatoriamente é a mesma honradez que o faz cumprir uma ordem vinda de seus superiores. Em outras palavras, no mesmo plano – nobreza –, como esperamos ter demonstrado, temos um nobre ‘bom’ (Gonzalo) e nobres maus. Com essa caracterização, Shakespeare evitou criticar a nobreza de modo geral, optando por fazer uma crítica aos homens dessa classe social, que agiam de maneira indigna, fazendo uma avaliação que, em decorrência da situação boa da Inglaterra de inícios do século XVII, servia como uma reflexão sobre os assuntos contemporâneos. Ao final feliz, como é de se esperar de uma comédia, Shakespeare aponta para a bondade de Próspero (que fora abordada durante todo o trecho, já que, mesmo com capacidade para tal, ele não mata os seus opositores) e a grandeza do seu coração, que foi capaz de perdoar o irmão traidor. O autor inglês também aponta para a redenção das personagens ‘más’, como o Rei Alonso, que, depois da aflição pelo desaparecimento do seu filho, se redime. É como se o mais famoso bardo inglês, por meio da reprimenda aos maus costumes, como a traição, afirmasse a possibilidade de redenção e possibilidade de pureza em meio às ambições da nobreza.

As comédias de Martins Pena, quando tratam de assuntos institucionais, operam a crítica de maneira semelhante à de Shakespeare. Se não podemos caracterizar isso como influência direta de Shakespeare na comédia brasileira, pelo menos podemos afirmar que será um dos caminhos da comédia de costumes, caminho escolhido por Martins Pena ao fazer algumas de suas críticas na peça *O noviço*.

Na sua trama mais famosa, Martins Pena não só faz críticas severas, mas também opta por uma dose de indulgência no seu fazer crítico. A exemplo de Shakespeare, ao tratar da

relação entre instituição e homem (nobreza escarnecida na peça *A tempestade*), a crítica atinge mais os ocupantes de cargos institucionais que as instituições. É assim em sua discussão sobre a igreja. Primeiramente, a concepção madura de Carlos que, mesmo tendo fugido do convento, admite a eventual bondade da ‘vida de frade’:

Carlos: Seis meses de martírio! Não que a vida de frade seja má; boa é ela para quem a sabe gozar e que para ela nasceu; mas eu, priminha, eu que tenho para a tal vidinha negação completa, não posso! (PENA, 2007b, 91)

Carlos, que era homem de espírito ardente e tinha a aspiração de seguir carreira militar, apesar de admitir não ser apto para seguir à carreira eclesiástica, não acusa a Igreja. Isso será um dos panos de fundo da crítica da peça. Martins Pena aborda as instituições, mostrando o cinismo e a falta de compromisso dos que ocupam os cargos a que são destinados. É mais uma vez com Carlos que percebemos o respeito que Martins Pena demonstra à igreja:

Carlos: [...] Em vez desta vida de agitação e glória, hei de ser frade, revestir-me de paciência e humildade, encomendar defuntos [...] O que seguirá disto? O ser eu péssimo frade, descrédito do convento e vergonha do hábito que visto [...] (PENA, 2007b, p. 94)

A angústia do noviço Carlos, além do amor a sua priminha, que o afasta da vida eclesiástica, é não cumprir as exigências impostas a um frade. Noutra fala de Carlos podemos perceber a concepção de Martins Pena sobre o não-cumprimento das obrigações eclesiásticas. As características de Carlos o desabilitam para o noviciado e, sabendo disso, não lhe resta outra saída senão fugir. Vejamos:

Carlos: E que culpa tenho eu, se tenho a cabeça esquentada? Para que querem violentar minhas inclinações? Não nasci para frade [...] Não posso jejuar: tenho, pelo menos três vezes ao dia, uma fome de todos os diabos [...] Gosto de teatro, e de lá ninguém vai ao teatro, à exceção de Frei Maurício, que frequenta a platéia de casaca e cabeleireira para esconder a coroa. (PENA, 2007b, p. 90-1)

A censura de Martins Pena refere-se, não aos costumes da igreja de jejuar e de não participar de atividades culturais, mas sim àqueles que, aceitando a batina, optam por viver secretamente paixões mundanas. Daí que a mais ardorosa crítica feita aos costumes, engendrada por Martins Pena nesta peça, refere-se ao costume do patronato e como o hábito de delegar cargos

afeta as instituições, fere a ética e faz com que o papel atribuído a uma repartição pública, por exemplo, seja obstruído em decorrência de vontades particulares:

Carlos: O tempo acostumar! Eis aí por que vemos entre nós tantos absurdos e disparates. Este tem jeito para sapateiro: pois vá estudar medicina... Excelente médico! [...] Aqueloutro chama-lhe toda a propensão para a ladroeira; manda o bom senso que se corrija o sujeitinho, mas isso não se faz: seja tesoureiro de repartição, fiscal, e lá se vão os cofres da nação à garra... Essoutro tem uma grande carga de preguiça e indolência e só serviria para leiro de convento, no entanto vemos o bom do mandrião empregado público, comendo com as mãos encruzadas sobre a pança o pingue ordenado da nação [...]

Emília – Mas que queres tu que se faça?

Carlos – Que não se constranja ninguém, que se estudem os homens e que haja uma bem entendida e esclarecida proteção, e que, sobretudo, se despreze o patronato, que assenta o jumento nas bancas das academias e amarra o homem de talento à manjedoura (...) (PENA, 2007b, p. 91-3).

A crítica, conforme esperamos ter demonstrado com esses excertos, centra-se mais nas pessoas que ocupam os cargos do que nos próprios cargos, a exemplo de Shakespeare, ao criticar a futilidade e a vilania da nobreza em *A tempestade*. Voltemos mais uma vez a Shakespeare para perceber como o dramaturgo tratou as questões do seu tempo, dessa feita na obra *O mercador de Veneza*.

Escrita alguns anos antes de *A tempestade*, a comédia *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, encerra várias discussões sobre a natureza de sua época. A trama possui dois núcleos que se complementam. O primeiro diz respeito à falência de Antônio, um comerciante (o mercador de Veneza, para ser mais exato), que tinha por hábito emprestar dinheiro sem juros para ajudar os amigos. Essa sua ajuda era financiada por seu comércio de produtos importados (provavelmente das Américas e da Ásia). Certa vez um de seus melhores amigos, Bassânio, precisou de dinheiro para viajar ao palácio de uma pretendente, Pórcia, com o intuito de causar uma boa impressão à moça e a pedir em casamento. Antônio não possuía o montante solicitado pelo amigo, já que tinha investido tudo em importação. Num impulso, Antônio decide tomar emprestado a Shylock, um judeu rico, e que, segundo as personagens, é mau caráter, por emprestar dinheiro a crédito. Cansado das injúrias dirigidas por Antônio e seus pares, Shylock aceita fazer o empréstimo, porém, ao invés dos costumeiros juros, propõe a Antônio que o empréstimo, se não saldado no prazo, deveria ter como pagamento uma libra de carne do fiador (Antônio). Em nome da amizade, a condição de Shylock é prontamente aceita por Antônio.

Shylock sofre várias humilhações no decorrer do entrecho e, como se não bastasse, tem sua filha roubada (com o consentimento desta) por um cristão, também amigo de

Antônio. Com a ajuda de um informante, descobre que ela está gastando em futilidades o dinheiro e as jóias que furtou, ao fugir. Após um tempo, Antônio recebe a notícia de que nenhum de seus barcos voltará e, falido, deve se submeter à pena imposta por Shylock. Numa peripécia do destino, após o noivado de Bassânio, sua noiva Pórcia, sabendo da infelicidade daquele que proporcionara a Bassânio a viagem, dirige-se a Veneza disfarçada e consegue, astutamente, livrar Antônio de pagar com sua carne pelo empréstimo expirado. A promessa de Antônio não é cumprida e Shylock é obrigado a ceder parte de seus bens e, ainda, converter-se ao cristianismo. A discussão desta peça parece se aproximar bastante das intenções de Martins Pena quase três séculos depois. Analisemos alguns pontos.

A figura de Shylock interessa-nos por ensejar uma discussão sobre as relações entre cristãos e judeus. Tradicionalmente, o preconceito contra os judeus tem sua origem no mito segundo o qual eles seriam os responsáveis pela perseguição de Jesus Cristo. Durante a Idade Média, esse preconceito se alastrou e tomou formas de genocídio e tortura, como sabemos. Passado o período de ‘mortandade’ da Idade Medieval, o preconceito persistiu e, na peça, ocorre uma representação dessa idéia pré-concebida, para mostrar os problemas que ela suscita na relação entre os homens. Vejamos.

Shylock é um usurário e, ao que parece, enriquecera com essa atividade. Contudo, apesar da obscura profissão, goza de boas relações com os outros negociantes de Veneza. É ele quem empresta o dinheiro a Bassânio, que tem como fiador o seu amigo Antônio. A todo o instante, desde as primeiras cenas, a animosidade em relação ao judeu Shylock é constante. Antônio e Bassânio, apesar de usufruírem os préstimos do judeu, ferem Shylock com palavras duras. O judeu, no início da peça, não reclama da dureza das palavras de Antônio e Bassânio. Shakespeare, conforme nos parece, questiona dois hábitos da época, invertendo as posições: questiona a atribuída maldade dos judeus confrontando-a a atribuída bondade dos cristãos. As reações violentas de Shylock ao ter sua dívida sonogada têm fundamento (ao contrário das posturas das personagens cristãs da peça em relação ao judeu), uma vez que são oriundas da complicação da trama e da apresentação de situações que tornam as reações “[...] plausíveis, válidas, mesmo que as possamos considerar condenáveis” (HELIODORA, 2004, p. 228). Shylock torna-se vítima de suas paixões e, suas atitudes são justificadas pelas situações apresentadas na comédia. Vejamos como Shakespeare dá “direito de voz” ao judeu e, ainda, demonstra quão injustificáveis são as atitudes cristãs em relação ao semita, numa passagem bastante famosa e reutilizada por autores posteriores a Shakespeare:

Salarino: Ora, tenho certeza de que se ele não a resgatar no prazo certo, não haverás de tirar-lhe a carne, pois não? Para que te serviria ela?

Shylock: Para isca de peixe. Se não servir para alimentar coisa alguma, servirá para alimentar minha vingança. **Ele [Antônio] me humilhou, impediu-me de ganhar meio milhão, riu de meus prejuízos, zombou de meus lucros, escarneceu de minha nação, atravessou-se-me nos negócios, fez que meus amigos arrefecessem, encorajou meus inimigos. E tudo, por quê? Por eu ser judeu.** Os judeus não têm olhos? Os judeus não têm mãos, órgãos, dimensões, sentidos, inclinações, paixões? Não ingerem os mesmos alimentos, não se ferem com as armas, não estão sujeitos às mesmas doenças, não se curam com os mesmos remédios, não se aquecem e se refrescam com o mesmo verão e o mesmo inverno que os cristãos? Se nos espetardes, não sangramos? Se nos fizerdes cócegas, não rimos? Se nos derdes veneno, não morremos? Se em tudo o mais somos iguais a vós, teremos de ser iguais também a esse respeito. Se um judeu ofende a um cristão, qual é a humildade deste? Vingança. Se um cristão ofender a um judeu, qual deve ser a paciência deste, de acordo com o exemplo do cristão? Ora, vingança. Hei de pôr em prática a maldade que me ensinastes, sendo de censurar se eu não fizer melhor do que a encomenda. (SHAKESPEARE, 1982, p. 231) (grifo nosso)

É de notar que a resposta dada por Shylock ao questionamento de Salarino não encontrou tréplica neste último. A justificativa das críticas sofridas pelos judeus mostra-se, nas palavras de Shylock, injustificadas e despidas da atribuída bondade dos cristãos. Se os judeus são iguais em tudo, em questões fisionômicas e psíquicas, porque merecem sofrer padecimentos como se fossem diferentes dos cristãos? É de fundamental importância para o que defendemos sobre *O mercador de Veneza*, que observemos as últimas linhas do discurso de Shylock. Nesta última parte, a maneira em que Shylock relaciona os cristãos e os judeus leva-nos a entender que o tratamento dado pelos judeus aos cristãos, de frieza, crueldade e vingança, não passa de consequência do modo com que os cristãos tratam os judeus, ou seja, os judeus aprenderam a maldade com os cristãos.

As críticas à hipocrisia cristã não param por aí. Shakespeare, noutra fala de Shylock, questiona indiretamente o seguimento dos ensinamentos de Cristo pelas personagens cristãs, ao abordar o problema da escravidão, como se dissesse, se bons são os cristãos porque possuem escravos e porque os tratam de maneira cruel? A fala de Shylock, que citaremos nas linhas a seguir, é uma crítica direta ao tratamento dado aos ‘dessemelhantes’ pelas personagens cristãs da peça. São bons entre si (a relação de amor fraternal entre Antônio e Bassânio, pode figurar como exemplo), mas cruéis com aqueles que não são considerados seus iguais como os judeus e os escravos:

Doge: Se piedade não mostrar, como podes/ esperar encontrá-la?

Shylock: Que castigo tenho a temer, se mal algum eu faço?/Possuís muitos escravos, que como asnos,/ cães e mulos tratais, e quem em serviços/ empregais vis e abjetos, sob a escusa/ de os haverdes comprado. Já vos disse/ que os pusésseis, acaso em liberdade?/ que com vossas herdeiras os casásseis?/ por que suam sob fardos? Que lhe désseis/ leitões iguais aos vossos? E iguarias/ em como ao vosso paladar soubessem? Em resposta, decerto, me diríeis:/ “Os escravos são nossos”. De igual modo/ vos direi, em resposta, que essa libra/ de carne, que ora exijo, foi comprada/ muito caro; pertence-me; hei de tê-la./ Se esse direito me negardes, fora/ com vossas leis! São fracos os decretos/ de Veneza. E ora aguardo o julgamento./Respondei-me: dar-me-eis o meu direito? (SHAKESPEARE, 1982, p. 254-5)

Mais uma vez a resposta dada por Shylock não encontra tréplica. O apelo às leis feito pelo semita é mais um exemplo disso. Nas palavras dele, encontramos forte crítica: se a justiça não for feita, suas leis de nada valem. Shylock não quer que ocorra ‘dois pesos e duas medidas’ no julgamento de sua causa. O final da peça registra mais uma injustiça, pois, a despeito do final ser feliz para os protagonistas, não o é para Shylock: ele é humilhado, perde boa parte de sua fortuna e é forçado a abdicar de sua crença. Com isso, Shakespeare demonstra como era injusta e cruel a vida dos judeus daquele tempo, e como se favorecem da lei os ‘bondosos’ cristãos para usurpar o direito dos outros.

Nos dois exemplos que retiramos do texto de Shakespeare, a crítica é construída de maneira semelhante. O que queremos ressaltar é o modo em que preconceitos da sociedade inglesa do período em que viveu o bardo inglês são desconstruídos. É partindo da assunção de que todos os homens são iguais, que Shakespeare desconstrói a injusta represália à qual os judeus desse período eram submetidos. Com isso, é operado um duplo movimento de crítica: de um lado é demonstrado que os judeus não podem ser considerados ruins apenas por serem judeus e que, por sua vez, os cristãos não podem ser considerados bons apenas por serem cristãos (basta que vislumbremos o que fala Shylock sobre a relação escravo-senhor por nós citada linhas atrás).

A curta análise que empreendemos de trechos da peça *O mercador de Veneza* não nos impede de perceber a relação estabelecida entre essa peça e os costumes da época. Ao contrário da comédia *A tempestade*, na qual o mais famoso dramaturgo inglês transcende, num certo sentido, a crítica terra-a-terra a seus contemporâneos, em *O mercador de Veneza*, Shakespeare envereda pela discussão do que era, por assim dizer, assunto na época elisabetana, reparando, ao menos na ficção, a injustiça cometida nas represálias aos semitas. A discussão suscitada por preconceitos irracionais é um dos motes da peça *O irmão das almas*, de Martins Pena.

Na peça de um ato, além do núcleo central, que fala de um marido submetido pela mulher e pela sogra a humilhações constantes, temos a história de uma jovem (a irmã do ‘humilhado marido’, que fora morar com ele após a morte da mãe) que sonhava em se casar com Tibúrcio. Esse desejo é abandonado quando ela descobre que Tibúrcio é um ‘pedreiro-livre’. O que entendemos como possível de relacionar entre a peça *O mercador de Veneza* e a peça *O irmão das almas* é a discussão sobre preconceito, ou, em outras palavras, a discussão sobre problemas contemporâneos ao dramaturgo. Shakespeare trata a questão do preconceito contra os judeus com mais propriedade colocando numa balança a pressuposta bondade dos cristãos e a pressuposta maldade dos judeus, como vimos, discorrendo sobre idéias preconceituosas geralmente aceitas e invalidando-as com as ações das personagens. Evidentemente, o objeto do preconceito é diferente na peça de Martins Pena, bem como a maneira em que é polarizada a relação entre o objeto do preconceito e aqueles que o praticam, contudo entendemos como possível tal comparação por Martins Pena apontar também quão infundado pode ser o preconceito. Até hoje, ainda há muitas restrições em relação à centenária ordem maçônica, devido a seus segredos e origem obscura, o que ainda gera uma série de superstições a respeito do caráter de seus membros e de suas reuniões secretas. Na época em que a peça foi escrita, essas ‘superstições’ eram mais fortes. As duas passagens a seguir evidenciam o preconceito em relação aos pedreiros-livres:

Luísa: Se fosse só falar com o diabo! Tua mãe diz que todos os que para eles [os maçons] se chegam ficam excomungados, e que antes quisera ver a peste em sua casa do que um pedreiro-livre. (*benze-se; o mesmo faz Eufrásia*) Não, não! Antes quero viver toda a minha vida de favores e acabrunhada, do que casar-me com um pedreiro-livre. (*benze-se*). (PENA, 2007a, p. 289).

Luísa: Eu bem sei o que é. Falas com o diabo à meia-noite: matas as crianças para lhes beber o sangue; entregaste tua alma ao diabo; freqüentas as... (PENA, 2007a, p. 321).

Esse medo irrefreável de Luísa, que é menos motivo de reflexão profunda que de riso, é notório exemplo da relação que pretendemos estabelecer entre a crítica ao anti-semitismo de Shakespeare e a peça de Martins Pena. É evidente que não podemos comparar a reflexão engendrada pela comédia em cinco atos de Shakespeare, com a peça em um ato de Martins Pena. Contudo, as duas peças se valem das características de alguns costumes, ou seja, do que é feito costumeiramente, quase sem refletir, para demonstrar quão tolos e desprovidos de razão, de motivação real, são. Martins Pena, ao contrário do longo discurso apaixonado de Shyloch, brinda-nos apenas com a revelação da natureza da secular ordem dos pedreiros que

desde o final do período colonial aportou em terras brasileiras. Nas palavras de Tibúrcio: “Um pedreiro-livre, minha Luísa, é um homem como outro qualquer; nunca comeu crianças nem falou com o diabo à meia noite” (PENA, 2007a, p. 321). Entretanto, a fala de Shyloch e a de Tibúrcio se equivalem, na medida em que revelam a fragilidade dos argumentos por trás de preconceitos.

O caminho enveredado por nossos comentários das duas comédias de Shakespeare mostrou-nos algumas características pertinentes ao gênero que ora tentamos ‘definir’. De modo geral, vários elementos das comédias do bardo fazem-se presentes na comédia ‘criada’ por Martins Pena no Brasil. Queremos ressaltar, como acreditamos ser possível de depreender com o percurso traçado nesta seção, um dos elementos mais significativos: a relação entre a comédia e seu entorno. Na época da comédia romana, de Plauto e Terêncio, os assuntos de dramas que por ventura fêrissem a política romana eram severamente rechaçados e reprimidos. No tempo de Shakespeare, a situação de mecenato por parte dos poderosos possibilitou que os dramaturgos se aprofundassem nos assuntos outrora proibidos. Shakespeare faz várias reflexões sobre os valores da nobreza e, como apontamos com Berthold (2004), aprofundou-se na história da Inglaterra e na arbitrária ocupação de cargos de prestígio, operando uma crítica inteligente à raiz dos problemas, que, segundo o que depreendemos, seriam os homens e não as instituições as quais eles servem. Durante a análise de *O mercador de Veneza*, uma das maiores preocupações do que posteriormente será chamada comédia de costumes foi percebida: a desconstrução dos costumes hipócritas. Essa preocupação, que foi ponto de relação entre Martins Pena e Shakespeare, é fruto de uma tomada de consciência que, se por um lado mostra uma faceta da hipocrisia da sociedade inglesa de finais de século XVI, revela-se, por outro lado, como motivação para a reflexão e mudança. Podemos perceber essa inclinação da comédia, de maneira mais sutil, nas peças escritas por Molière. Parece-nos que o dramaturgo francês opta por buscar menos a observação arguta das profundezas da alma humana, para se embrenhar nos tortuosos conflitos da sociedade, fazendo crítica a seus modismos. Mostraremos, no último subitem de nosso breve histórico, como esse comediógrafo deu esse cariz à comédia e ‘criou’, factualmente, o que chamamos hoje de comédia de costumes.

1.3. A comédia francesa: *O doente imaginário* de Molière

Com razão, muitos críticos consideram Molière o responsável por devolver o riso à comédia. Além disso, seu estudo dos caracteres sociais, que podemos encontrar em grande

maioria de suas peças, é arraigado ao cotidiano, e ele foi responsável por modificar a comédia a tal ponto que suas peças foram consideradas espécies de documentários de sua época (cf. BERRETINI, 1977, p. 37). O vigor cômico que impede que o autor francês seja esquecido é devedor das falas curtas e essencialmente cômicas de Plauto, porém soube o dramaturgo do século XVII dar um caráter eminentemente crítico às investidas cômicas de suas personagens, ao “[...] [colocar] no palco figuras que eram mais que meros pretextos para situações engraçadas.” (BERTHOLD, 2004, p. 349). A razão de ser das personagens engraçadas de Molière traduzia um rigor crítico e uma observação do que lhe era mais próximo e cotidiano, diferentemente dos nobres de Shakespeare, por exemplo. Molière, ao se afastar das paixões e reflexões, aproximou-se das relações burguesas e da preocupação dos habitantes comuns preocupados em viver o dia a dia, como afirma Berretini (2004, p. 48-49):

O universo de Molière é povoado: por *nobres*, os freqüentadores do salão de Celimène, os marqueses vaidosos (de *O misantropo*), os grandes senhores cínicos e desenvoltos, como *D. Juan* ou os inescrupulosos, como Dorante (de *O burguês Fidalgo*) ou ainda os simpáticos misantropos, como Alceste, da peça cujo título já identifica seu protagonista; por *burgueses* com uma certa fortuna, como Chrysale (de *As sabichonas*), Orgon (de *O tartufô*) ou Argan (de *O doente imaginário*), burgueses ricos como Harpagon e, ainda, comerciantes como o Sr. Guillaume (de *O amor médico*), professores (de *O casamento forçado*), notários (de *O doente imaginário*), médicos e boticários (de *O Sr. De Pourceaugnac* e de tantas outras peças), usurários (de *O avaro*), etc.; [...] é a fauna social molieresca.

Sai de cena a humanidade e a discussão sobre a bondade e as altas paixões humanas, que Shakespeare tão bem teatralizou, e entram no palco os tipos comuns que facilmente podem ser encontrados caminhando na rua. Mesmo os nobres, quando os há, apresentam-se desprendidos dos valores que seus títulos demandariam, como os marqueses vaidosos citados por Berretini. Os tipos comuns, tão caros a Molière e, posteriormente, a Martins Pena, pululam em suas peças em decorrência de seu intuito de pintar os homens tal qual são, para mostrar a fragilidade de seus sentimentos e pôr à prova a falsidade que circunda as relações sociais. Esse intuito é defendido pelo próprio Molière, numa fala de uma das personagens de suas comédias, quando esta avalia qual deveria ser a preocupação do escritor de comédia:

Dorante: [...] Porque enfim, eu acho que é muito mais fácil elevar-se seguro dos grandes sentimentos, desafiar em verso a Fortuna, acusar os Destinos, e injuriar os Deuses, do que entrar como deve ser no ridículo dos homens, e reproduzir agradavelmente no teatro os defeitos de toda a gente. Quando pintaís heróis, fazeis o que quiserdes. São retratos ao vosso gosto, onde não se buscam parecenças; e não tendes mais que seguir os traços de uma

imaginação que voa por si, e que muitas vezes abandona o verdadeiro para agarrar o maravilhoso. Mas quando pintais os homens, é preciso pintar ao natural. Querem que estes retratos sejam parecidos, e nada fizestes, se não fazeis reconhecer aí as pessoas do vosso tempo [...] (MOLIÈRE *apud* BORIE; ROUGEMONT; SCHERER, 2004, p. 119)

Com efeito, irão nortear Molière os defeitos, a parecença, a naturalidade das situações e o gosto pelas miudezas do povo e seus pequenos vícios.

Escolhemos para análise a peça *O doente imaginário*. Nossa escolha deve-se ao fato da peça encerrar um dos motes mais recorrentes na obra de Molière, a crítica à medicina e, também, pela sua trama simples ilustrada pela observação do caráter das personagens por intermédio de pequenos gestos, como é característico do autor francês.

A trama de *O doente imaginário* assemelha-se a quase todos os entrecchos de Molière ou, ainda, ao que já dissemos sobre as comédias de Plauto. Jovens são impedidos de firmar matrimônio por sanções paternas. Ao final, com a ajuda de comparsas que ludibriam os antagonistas de sua união, os enamorados podem se unir, e a felicidade é geral. Essa intriga, que facilmente pode ser relacionada a um sem-número de comédias anteriores e posteriores à peça ora em evidência, tem uma interessante peculiaridade. Durante o entreccho, há um adiamento e ou mesmo um quase esquecimento de um dos pilares da intriga: a sanção. Molière, ao compor a peça, prefere, em vez de focar nas personagens que estão impedidas de namorar, focalizar a narrativa na relação entre Argan e seus ‘curandeiros’ (sejam estes o seu médico pessoal, o boticário, os dois Diafoirius, a Toinette travestida de médico, etc.) para ressaltar a total ineficácia da medicina da época em tratar os doentes. Evidenciando as características dos médicos, faz uma crítica à medicina tradicional da França daquele tempo. Focaliza, principalmente, a absurda relação paciente-médico e o endeusamento desses, o que, por exemplo, leva Argan a achar que as palavras do médico teriam poderes de vida e morte. Ao colocar em evidencia o ridículo dessas situações, acaba por enfraquecer a instituição médica.

No longo solilóquio da primeira cena da comédia, entrevemos o mote da peça, que é o alto custo dos tratamentos e, também a ineficácia, da medicina. Argan está fazendo contas minuciosas dos preços dos remédios e das consultas do seu médico pessoal, num resultado mensal que equivale a uma pequena fortuna. Ressaltemos do monólogo um ponto que parece digno de nota e que acompanhará toda a trama, a relação entre a cura e o número de medicamentos. Argan entende que em decorrência do menor número de remédios tomados no mês corrente (para uma misteriosa doença no fígado, como diz seu médico) ele não se sente tão bem quanto no mês anterior:

[...] Sessenta e três francos, quatro reis, seis tostões. De modo que este mês tomei um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete e oito medicamentos e um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze e doze purgantes; e o mês passado havia doze remédios e vinte purgantes. Não é de estranhar se não ando tão bem este mês quanto no outro. Direi ao senhor Purgon para que ele acerte isso. (MOLIÈRE, 2005, p. 49-50)

O ridículo da ansiedade de Argan em consumir mais e mais remédios e obter mais e mais diagnósticos e, também, sua plena confiança nos médicos leva-o a creditar poderes divinos aos médicos e, como se sua obsessão fosse pouca, tenciona casar a filha com um médico para que, assim, possa ter assistência médica durante o maior tempo possível. Na fala do pai do pretendente da filha de Argan, Molière põe em cheque a eficácia da medicina tradicional e ridiculariza a maneira em que a tradição médica francesa repudiava as novas descobertas científicas:

Senhor Diafoirius: [...] Ele é firme na disputa, forte como um Turco nos princípios, nunca volta atrás em suas opiniões e prossegue num raciocínio até os últimos recantos da lógica. Mas, acima de tudo, o que aprecio nele [no filho], e nisso ele segue o meu exemplo, é que acata cegamente a opinião dos antigos, e que nunca quis entender nem ouvir as razões e as experiências das pretensas descobertas de nosso século, como a circulação do sangue e outras opiniões de mesmo gabarito (MOLIÈRE, 2005, p. 95)

O absurdo das opiniões do Senhor Diafoirius não encontra par quando da sua opinião sobre a relação entre os médicos e os nobres que ‘ousam’ querer a cura quando contratam os serviços médicos:

Senhor Diaforius: Para falar francamente, a nossa profissão junto aos nobres nunca me pareceu agradável, e sempre achei que era melhor para nós ficarmos junto ao público. O público é mais cômodo. O senhor não tem de responder por seus atos e, contanto que se siga a regra da arte, não somos culpados pelo que acontece. Mas o que há de chato com os nobres é que quando ficam doentes, querem a todo custo que os seus médicos os curem. (MOLIÈRE, 2005, p. 97)

A relação médico-paciente será mais contundentemente focalizada quando da visita do Senhor Purgon, o médico pessoal de Argan. Essa visita foi ocasionada por um descumprimento na prescrição receitada por Purgon. O médico Purgon, tomado de fúria, rompe relações com Argan, por este não lhe dar mostras de total submissão. Após o rompimento, o Senhor Purgon ainda amaldiçoa com a morte o seu antigo paciente, o qual,

temeroso, acredita estar à beira do fim. Vejamos a conversa entre Argan e seu irmão, após a saída do médico, para que compreendamos melhor tal situação:

Argan: Ah! Meu Deus, estou morto. Meu irmão, me mataste.

Béralde: O quê? O que há?

Argan: Não agüento mais. Sinto que a medicina já se vinga.

Béralde: Ora, meu irmão, estais louco, e eu não gostaria, por nada, que lhe vissem fazer o que faz. Comporte-se um pouco, por favor, volte a si e não se deixe dominar pela imaginação.

Argan: Ouviste, meu irmão, as terríveis doenças com as quais ele me ameaçou.

Béralde: Homem simplório que sois!

Argan: Ele disse que ficarei incurável antes de quatro dias.

Béralde: E o que ele disse, o que faz à realidade? É um oráculo que falou? Parece, ao ouvi-lo, que o senhor Purgon tem em suas mãos o fio de vossa vida, e que, com autoridade suprema, pode alongá-la ou encurtá-la como quiser. Pense que os princípios da vossa vida estão em vós mesmo, e que a raiva do senhor Purgon é tão incapaz de fazê-lo morrer como os seus tratamentos de fazê-lo viver. Eis um caso, se quiser, para aliviá-lo dos médicos; ou, se nascestes para não passar sem eles, é fácil arranjar outro com o qual, meu irmão, poderá correr menos risco. (MOLIÈRE, 2005, p. 131)

A história de Argan e sua mania por doenças, ou melhor, por médicos, talvez possa ser considerada como a busca, pela burguesia (em ascensão político-econômica durante o governo do Rei Sol), em ter os mesmos gostos da nobreza, que tinha seu séquito de médicos permanentes. No entanto, o que de mais importante ocorre nessa peça é a crítica aos pequenos vícios, à futilidade e à pieguice de Argan em achar interessante estar doente, desde que se possa pagar pelos médicos (“Ah, senhor Fleurant, devagar, por favor. Se o senhor continuar assim, ninguém mais vai querer ser doente”. MOLIÈRE, 2005, p. 49). Essa inclinação, bastante bizarra, mas própria de uma parcela da população e perfeitamente reconhecível pelo público, encontra paralelo numa peça de Martins Pena cuja trama é até bem parecida, *O diletante*.

Na peça brasileira de um ato, saem de cena os médicos da moda francesa, e entram em cena os amantes de ópera, os ‘estudiosos’ da música italiana – o diletante. A trama gira em torno de Antônio José e sua mania de diletante que dá nome à peça, com seu gosto duvidoso e paixão pelo que é estrangeiro. Dessa maneira, acaba, assim como Argan, por querer até um genro que lhe seja útil, dessa feita um músico. Do mesmo modo em que a construção de Argan e sua relação com pequenezas burguesas, o diletante José Antônio teria características que o tornam comparável a alguns tipos sociais de meados do século XIX e, também, que o aproximam do gosto dessas pessoas pela matéria importada. Logo nos primeiros diálogos, a

filha do diletante, Josefina, evidencia que a mania paterna é um retrato da população de modo geral (cf. HELIODORA, 2000, p. 61):

José Antônio: Vem cá, loucazinha. Que fizeste da *Casta Diva*?
 Josefina: Está sobre o piano.
 José Antônio: vai procurá-la.
 Josefina: quer cantá-la?
 José Antônio: Divirta-se a menina comigo.
 Josefina: Se é para eu cantar, não procuro. Já não posso aturá-la. É maçada!
 José Antônio: Que dizes, bárbara? A *Casta Diva* maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?
 Josefina: Será sublimíssima, mas como **há algum tempo para cá eu a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a *Casta Diva* – é epidímia** [sic]! (PENA, 2007a, p. 350-351) (grifo nosso)

A paixão do diletante pela música italiana beira o absurdo. Numa conversa com um dos pretendentes de sua filha, José Antônio, mostra a natureza de sua paixão, ao ser perguntado sobre a graça da música:

José Antônio: Que graça? Uma graça divina e sentimental! Quando eu vou ao teatro e ouço esses sublimes acordes, essas harmonias arrebatadoras, sinto-me outro... [...]
 Marcelo: Não lho entendo....
 José Antônio: Quando a música toca no fundo da minha alma, dá-me vontade de fazer um despropósito; de fazer nem sei o quê... Saltar, pular, esfregar-me, espojar-me pelo chão... Ah, meu amigo, que sensação deliciosa! (PENAA, 2007, p. 357)

A paixão do diletante pela música seria bonita e interessante, caso fosse verdadeira. Nem mesmo um estudioso da música de muitos anos teria tal atitude quando escuta uma bela música. O ‘amor’ irrefletido de José Antônio é, antes, fruto do modismo da época de cultuar o estrangeiro e, no campo das artes, as peças cantadas italianas que faziam lotar as Casas de Ópera e enchiam as casas das pessoas abastadas de toda a sorte de quinquilharias. Numa pequena intervenção de sua esposa, percebemos a raiz do ‘amor’ à música apresentado pelo diletante:

Merenciana: E então? Ora, senhor, que demo se lhe meteu nos miolos? O senhor, que há um ano tinha tanto juízo e que nem sabia se existia Norma no mundo, e que só às vezes tocava a brincar e especialmente a sua valsinha? (PENA, 2007a, p. 372)

A revelação de Merenciana é um dos indícios que apontam a falsidade da relação de José Antônio com a música italiana. O exagero de José Antônio ainda leva a mais absurdas consequências. Ele passa a julgar as pessoas em relação à sua paixão por música. Em outras palavras, só podem ser pessoas boas aquelas que gostarem de música, principalmente, italiana. É o que permite Gaudêncio, outro pretendente à mão de sua filha, engabelá-lo.

Gaudêncio: [...] O homem pode ser ladrão e assassino sem que tenha má índole. Essas péssimas inclinações provêm quase sempre de uma educação mal dirigida; os bons exemplos e a Casa da Correção o podem emendar; mas aquele que não gosta de música?... Nasceu com alma mal conformada! É um perverso!

José Antônio: Perverso, diz o senhor? É um monstro! O que não se extasia com os suaves encantos da harmonia não tem alma e....

Gaudêncio: É incorrigível!

José Antônio: Capaz dos maiores crimes!

Gaudêncio: Feroz!

José Antônio: Antropófago! Meu caro amigo, eu estou bem persuadido que Robespierre, Pedro Espanhol, os ladrões da Caqueirada e Remecheda e todos aqueles de que nos fala *Os mistérios de Paris* não gostavam de música (PENA, 2007a, p. 381-382)

O gosto falso e exagerado por música italiana liga José Antônio ao Argan hipocondríaco de Molière, mas a herança deixada pelo dramaturgo francês pode ainda ser mais bem explorada. Há uma relação forte entre os dois dramaturgos em relação ao trecho das comédias. Grande parte das peças cômicas de Martins Pena também envolve um caso amoroso impedido de se concretizar por sanções paternas, assim como as de Molière. A exemplo do francês, Martins Pena também pinta os hábitos enquanto soluciona o problema amoroso do casal, seja com a ajuda de comparsas, ou pela esperteza de algum dos ‘mocinhos’ da peça. Na comédia *O diletante* é o gosto pelas coisas importadas; em *O noviço*, a corrupção e o patronato que infesta as relações profissionais; em *O irmão das almas*, são-nos mostrados pedidores de esmolas para os santos que roubam ao povo; em *Os dois ou o inglês maquinista*, é a exploração dos brasileiros pelos estrangeiros, ou ainda, a denúncia da ineficácia das leis que proibiam o tráfico de escravos. A lista poderia abranger quase que a totalidade das mais de vinte comédias deixadas por Martins Pena.

Um último traço de Molière que queremos relacionar a Martins Pena é a fala das personagens. Com Molière, a fala das personagens cômicas retorna às lições plautinas, com os pequenos diálogos, a esperteza das repostas, predominando a ação em detrimento da reflexão shakespeareana (que compunha mais próximo de Terêncio). Isso será ponto crucial para o objetivo que Molière perseguia quando tratava da pintura natural dos homens, como no trecho

que citamos linhas atrás. Como admitir que alguém, numa conversa cotidiana, fizesse amplas reflexões sobre a natureza humana, falando sem parar por vários minutos, como acontecia nas comédias de Shakespeare? O diálogo é curto, excetuando-se alguns casos, para dar a vivacidade e cor natural aos diálogos das personagens, como fez Martins Pena dois séculos depois.

1.4. Conclusão: a comédia de costumes

Talvez por tempo demais as elucubrações sobre a comédia pairaram na definição clássica, senão simplista, que via este conceito como apenas uma espécie de oposição ao trágico. É muito conhecida a aproximação feita, geralmente justificada pela ausência de conceituação mais justa, entre tragédia e comédia para se chegar ao entendimento desta última, como salientam Farias, Guinsburg e Lima (2006, p. 85-6):

Em princípio e em termos gerais, ela [a comédia] poderia ser situada como o gênero oposto à tragédia, identificando um tipo de peça teatral em que os personagens pertencem a uma humanidade menor e cujas peripécias conduzem a trama a um desfecho feliz [...]

Apesar do didatismo evidente na definição herdada dos gregos, é notório que ela peca pela ausência de profundidade e de objetividade. Não se aproxima, efetivamente, nessa definição o que pretende a comédia ao abordar uma ‘humanidade menor’ e, muito menos, explana sobre a maneira em que esse gênero opera mudanças ao apresentar ‘um desfecho feliz’. Com base em nossos comentários sobre Plauto, Terêncio, Shakespeare e Molière, e a relação feita tanto com a comédia de costumes de uma maneira geral quanto com as comédias de Martins Pena, acreditamos ser possível dar um caráter mais interessante à definição clássica de comédia, apresentando relações entre os elementos da definição clássica e o que aprendemos sobre a comédia ao fazer o breve histórico de sua trajetória.

Sabemos que a comédia deve priorizar uma humanidade menor. A humanidade ‘menor’ de que trata a comédia, poderia ser traduzida como sociedade¹¹, ou, em termos mais específicos, poderia ser entendida como as relações sociais possíveis de acontecer ‘em nosso mundo social’. Não cabe ao comediógrafo criar personagens que aludam às grandes e eloqüentes paixões dos deuses, ou mesmo ao infortúnio do Destino que recai sobre um herói, como defende Palottinni (1989, p. 32):

¹¹ Esperamos conseguir, ao longo da última parte deste primeiro capítulo, definir porque consideramos que essa humanidade menor deveria ser entendida como sociedade.

[...] o personagem cômico é e tem, em substância, elementos de construção semelhantes aos do personagem trágico. Mas seus fins e os meios de que lança mão para a obtenção desses fins [...] têm outro caráter. Não se fala, aqui, na destruição de um ser humano, vitimado pela fatalidade e por suas próprias ações, mas sim de alguém que se empenha em obter algo que, não obtido, apenas lhe causará frustração, ela mesma risível

A comédia se aproxima do popularesco, do pequeno burguês, das relações cotidianas, esquecendo-se das grandes paixões e da destruição do ser humano. Com as peças de Plauto, acreditamos ter sido possível verificar essa relação. O autor romano, com suas traduções e adaptações de comédias de Menandro, soube afastar-se das pretensões trágicas, para que, com o seu aprofundamento na fala e nas características do povo romano (vimos que, mesmo em peças ambientadas na Grécia, Plauto dava um caráter romano às relações sociais e às pessoas), pudesse gerar no seu público um reconhecimento que facilitaria o riso solto. Com a ascensão do teatro no reinado de Elizabeth, na Inglaterra, e a suspensão das sanções sofridas pelos teatrólogos desde a Antiguidade romana (ressalteemos que não entendemos que a Inglaterra tenha sido pioneira nesse aspecto), a comédia pôde voltar seus olhos para os assuntos políticos e, principalmente, denunciar os preconceitos da população européia. Se Shakespeare se afastou um pouco das relações humanas mais prosaicas em suas comédias, perpetrando algumas reflexões sobre as paixões humanas, soube também dar vazão à crítica à hipocrisia no seu entorno. A humanidade menor, no entanto, parece ser mais figurativa no exemplo que demos de Molière. É com o dramaturgo francês, ao que nos parece, que a ligadura entre o falar popular de Plauto e as reflexões sobre os assuntos contemporâneos, de Shakespeare, foi sedimentada. Fecha-se o pano para as amarguras trágicas de reis e abre-se o palco aos homens comuns. São burgueses, pequenos políticos, usurários, integrantes corrompidos da nobreza, etc., que são representados nas comédias de Molière. A humanidade menor, então, perseguida por todos os comediantes, atinge sua plenitude, ao serem tratados os assuntos das discussões mezinhas, os modismos, etc.

O último ponto que é preciso aclarar refere-se ao final feliz da comédia. Entendemos que esse desfecho feliz, usualmente com a punição dos “maus” e o enaltecimento dos “bons”, aponta para uma mudança e para exaltação dos valores dignos da sociedade. Podemos utilizar as comédias de Shakespeare como exemplo. Ao contrário de suas tragédias, nas quais as paixões e as desgraças são tão intensas que geralmente levam as personagens à morte, suas comédias notabilizam-se pelo final feliz, que é o condutor de toda a tradição cômica. Se dissemos que a comédia trata de uma humanidade menor, a sociedade, esse tratamento não é neutro. Ao mostrar nas suas comédias as relações sociais mais comuns, punindo os

personagens maus e enaltecendo os bons, Shakespeare preocupa-se em corrigir as imperfeições e injustiças da sociedade, com o bom exemplo. Vejamos o final de *A tempestade*:

Próspero – Senhor, convido Vossa Alteza e os vossos/ a entrar em minha pobre cela, para/ descansar esta noite, pretendendo/ parte dela empregar com **narrativas/ de tão grande atração** que – não o duvido – depressa passará: a história toda / de minha vida e, assim, os **acidentes**/ por que passei até chegar a esta ilha./ Logo pela manhã hei de levar-vos / ao vosso barco e, logo após, a Nápoles / onde espero assistir ao matrimônio / destes dois entes que nos são tão caros./ Daí me acolherei ao meu Milão,/ onde cada terceiro pensamento/ será dedicado à minha sepultura.

Alonso – Estou ansioso por ouvir a história / de vossa vida, que há de estranhamente / prender-me a atenção.

(SHAKESPEARE, 1982, p. 104-5) (grifo nosso)

Ao final da comédia, temos o triunfo da nobreza, por assim dizer, ideal. Próspero perdoa seus detratores, mostra o seu coração nobre apesar, do crime hediondo cometido contra ele. Grifamos em três pontos a citação para demonstrar essa característica de Próspero evidenciada por Shakespeare. Sua história, de uma tragédia sem par, já que foi abandonado numa ilha deserta junto com sua filha de pouca idade, transmuta-se em narrativas de grande atração, como se o esquecimento do Duque de Milão fosse tão categórico e enfático que ele passasse a encarar seu passado como “passatempo”. Isso pode ser visto também na espécie de modalização dos acontecimentos que o levaram à ilha: deixam de ser ações criminosas cometidas intencionalmente pelo Rei e o usurpador do ducado de Milão, para se tornarem acidentes, infortúnios sem autor identificado. Sua vingança, que só seria ‘plena’ se pudessem causar os mesmos problemas nos seus detratores, é rejeitada e em vez dela é concedido o perdão. Por essa bondade, ele tem sua recompensa e consegue recuperar sua antiga vida. Do lado de Alonso também temos uma mudança significativa. O rei outrora tão mesquinho a ponto de mandar abandonar à própria sorte Próspero, para obter mais poder, ao final incorpora valores nobres, por meio do castigo de suas faltas.

Em parte isso não ocorre com *O mercador de Veneza*, que tem seu desfecho feliz apenas para algumas personagens, visto que Shylock, mesmo não sendo vilão, paga com sua fortuna e crença pela falência das leis e pela corrupção dos direitos. Apesar da injustiça do desfecho, ele encerra uma lição sobre a maneira em que são tratados os judeus daquela época. Shylock estava coberto de razão, mas mesmo assim é castigado. Esse castigo injusto leva a uma reflexão sobre a eficácia das leis e como os preconceitos podem ser prejudiciais. O que

talvez não acontecesse tão contundentemente se o desfecho fosse feliz para todos os envolvidos como foi o caso de *A tempestade*.

Por último, temos a comédia de Molière *O doente imaginário*. O final feliz da peça é a eventual punição dos ‘vilões’ e falsos e a recompensa dos bons é a maneira em que Molière trata da punição dos vícios. Mesmo Argan, um hipocondríaco irremediável, por amor de sua filha pôde ter seu final feliz. Esse final feliz que também é exemplificado na maioria das peças de Martins Pena, representa recompensa para uns e punição para outros.

À guisa de conclusão, poderíamos dizer que o gênero comédia se aproxima de uma humanidade menor, já que não se ocupa com os problemas de homens melhor que os comuns ou semi-deuses e deuses, como vimos em Plauto, Shakespeare, Molière; e seu desfecho é feliz por apontar para uma solução corretiva dos problemas enfrentados quando das relações dessa humanidade menor.

No entanto, com a relação feita linhas atrás, só conseguimos vislumbrar algumas características que formam a expressão ‘comédia de costumes’. Estas características podem ser ligadas com facilidade ao segundo elemento “costumes”. Ao fazer comédia de costumes, os dramaturgos intencionam criticar os costumes de uma dada sociedade para torná-la melhor, porém centrando sua crítica numa espécie de reprodução cômica dos hábitos, operando, assim, a reflexão sobre esses hábitos perniciosos à bondade e à justiça. Em decorrência disso, as comédias de costumes tratam do grupo de pessoas no qual tais costumes criticados se fazem presentes. De maneira mais sistemática, Faria, Guinsburg e Lima (2006, p. 88) afirmam que a comédia de costumes é:

[...] centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica.

Em outras palavras, a “comédia de costumes” usa os artifícios cômicos para ridicularizar os hábitos prejudiciais à sociedade, para melhorá-la, criticando um microcosmos social semelhante ao que pode ser encontrado cotidianamente. Examinaremos, a partir de agora, como o riso proporcionado pelas comédias pode se tornar instrumento de crítica social, ou seja, como o ‘fazer rir’ é criticar. Assunto da discussão do próximo capítulo.

2. RISO, TEATRO E CRÍTICA: PERCURSO TEÓRICO

No capítulo anterior, mostramos, em breves análises, as características da comédia para chegarmos a alguns denominadores comuns que identificassem esse gênero. A definição de comédia de costumes que oferecemos, embora pouco consistente e lacunar como toda definição, serviu de ponte entre a teorização clássica da comédia, deixada por Aristóteles, e a comédia de costumes iniciada na Europa por Molière e engendrada no Brasil por Martins Pena. No capítulo que ora apresentamos, proporemos uma abordagem teórica para tentarmos entender o *leitmotiv* da comédia: o riso. Gostaríamos de apresentar algumas considerações teóricas que nos habilitem a responder a questões do tipo: do que rimos? Por que o riso? Por que os escritores de comédia, em vez de escreverem peças cômicas sobre os problemas da moral, não escreveram um tratado sobre a moral? etc.

No entanto, é preciso que façamos alguns esclarecimentos sobre o aporte teórico que escolhemos para tratar o riso. De modo geral, ao se falar de riso, opta-se pelas reflexões feitas por Bakhtin sobre o conceito de carnavalização presentes majoritariamente em seu livro *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Contudo, mesmo apresentando superficialmente o conceito, detectamos que Bakhtin, ao tratar da apropriação feita por Rabelais da cultura carnavalesca da Idade Média, apresenta um tipo de utilização do cômico que diverge de nossos propósitos. A única ‘função’ do riso carnavalesco que se assemelha ao que iremos apresentar nesse capítulo, segundo João Ferreira Duarte (2005), é a utilização dessa forma de riso para apresentar uma:

[...] relativização da verdade e do poder dominantes [é o que] constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas múltiplas manifestações; ao ridicularizar tudo o que se arroga de uma condição imutável, transcendente, definitiva, o Carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo.

Entretanto, não seria possível, se entendermos a utilização da Carnavalização como recurso estilístico, afirmarmos, ou até mesmo tentar aproximar, o uso do riso no teatro de Martins Pena (visto a total ausência de elementos carnavalescos, como o *realismo grotesco*) com o riso carnavalesco e transgressor de um Rabelais, uma vez que, como veremos, o uso do riso em Martins Pena serve a outros propósitos.

2.1. O riso

O que faz rir, ou seja, qual é o motivo que nos leva, como que transportados do nosso estado habitual de seriedade, para uma esfera de alegria e regozijo que pode ser representada por uma gargalhada à larga ou, quando menos, um sorriso sutil? Do que rimos talvez seja um dos problemas teóricos mais recorrentes. Esta expressão da alegria que, a depender dos direcionamentos teóricos de quem a tenta definir, muda de motivação e significado quase como quem passa da seriedade para a gargalhada, é um intrincado problema. Encontrar uma definição para o que é engraçado em si mesmo é uma tarefa quase impossível. Avulta, ainda, a busca por uma resposta que nos parece difícil dar: por que alguns riem de algo e outros não? Em face disso, nossas intenções ao ‘definir’ o riso devem ser limitadas e postas mais terra-a-terra. O que propomos para esta seção é apresentar alguns procedimentos, um tanto didáticos, para que possamos cumprir nossos objetivos, fazendo um recorte no assunto com a intenção de minimizar as lacunas que certamente aparecerão. Algumas considerações básicas são necessárias para entendermos o riso como uma proposta de sanção dos problemas sociais, ou, como mais tarde denominaremos, o riso político-social. Entretanto, não podemos nos furtar de apresentar alguns pontos sobre o que provoca o riso.

Henri Bergson (2007) dedicou um livro inteiro ao assunto. A sua teoria parte do ponto de que só quem ri é o ser humano. Posto isso, Bergson, ainda na introdução do seu livro estipula aquilo que parece ser o ponto fulcral do seu argumento: a insensibilidade que deve acompanhar o riso para que ele produza seu efeito. Nas palavras do autor:

[...] Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranqüila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. [...] por alguns instantes, será preciso [...] calar [...] [a] piedade (2007, p. 5)

Por outras palavras, para Bergson, existiriam condições ideais de se produzir a derrisão, que será sempre acompanhada da indiferença. Parece-nos que isso encerra alguns problemas que discutiremos mais adiante. Bergson, após falar das condições do riso, dá um passo maior em direção ao problema, ao relacionar o riso à vida humana e seu aspecto “vivo”, criando uma teoria que relaciona essa vivacidade a seu oposto, a rigidez. Afirma Bergson que o riso é gerado quando percebemos que há rigidez num movimento que deveria ser flexível. O filósofo francês afirma que o ridículo é algo que se opõe ao movimento natural, sendo mecânico e rígido. A rigidez é oposta ao movimento natural da vida, flexível e adaptável. Isso

pode ser aplicado a um sem número de situações. A mais corriqueira pode ser exemplificada com uma situação comum: um homem dirigindo uma bicicleta não consegue fazer uma curva e cai. Esse homem não conseguiu responder de maneira satisfatória ao movimento natural das coisas, não se adaptou à curva que surgia no seu caminho. De maneira mais precisa, Bergson (2007, p. 7) explica:

[...] por falta de flexibilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por efeito de rigidez ou de velocidade adquirida*, os músculos continuaram realizando o mesmo movimento quando as circunstâncias exigiam outra coisa. (itálico do autor).

Essa espécie de rigidez nas situações que exigem flexibilidade daria o aspecto cômico, ou ridículo. Semelhante maneira de encarar o cômico, do ponto de vista da rigidez, pode ser aplicada a outras situações. É essencial, no entanto, que tenhamos em mente que no caso da rigidez, o ridículo ocorre quando ‘esquecemos’ a naturalidade das situações e passamos a nos comportar de maneira ‘automática’ em relação a elas, portando-nos artificialmente. De modo geral, a teorização sobre o riso de Bergson aponta para a oposição entre o homem e um ser artificial: “*Rimos sempre de uma pessoa que nos dá a impressão de coisa*” (2007, p. 43) (itálico do autor). A mesma suposição pode ser feita em relação a vícios e maus costumes, ou mesmo quanto à rigidez de caráter. Parece-nos que nas assertivas de Bergson sobre a rigidez dos vícios que geram comicidade podemos encontrar algo de interesse para o nosso trabalho. O que é cômico, segundo Bergson, não é o vício por ele mesmo, e sim o vício do qual nos apropriamos e fazemos uso de maneira ‘automática’, interpretando nosso entorno a partir dessa rigidez automática. Isso pode ser percebido, conforme nosso entendimento, em relações interpessoais e instituições. Assim o autor afirma sobre essa espécie de vício:

[...] O vício que nos tornará cômicos é [...] aquele que nos é trazido de fora como uma moldura pronta na qual nos inseriremos. Ele nos impõe sua rigidez, em vez de tomar-nos a maleabilidade. Não o complicamos: é ele, ao contrário, que nos simplifica. (2007, p. 11).

Miudamente, e unindo as proposições de Bergson, teríamos o seguinte: o vício é cômico quando ele nos transporta da naturalidade da vida e das situações a uma rigidez, que pode ser de caráter, de atitudes, de ações, etc. Ou seja, os sentimentos e a interpretação humana que deveriam ser vivos, tornam-se impulsos automáticos ante situações distintas, tolhendo a flexibilidade natural do ser humano. Contudo, podemos encontrar problemas quando levamos às últimas consequências o até agora exposto por Bergson. Dissemos até

agora que o cômico se dá quando algo que deveria ser vivo e natural é percebido como superficial e mecânico e, para que o efeito cômico ocorra, deveríamos estar com o espírito sereno e calmo, indiferentes, ou, pelo menos, esquecidos das emoções. Essa ‘mecânica’ pode ser percebida, segundo Bergson, em qualquer aspecto do homem, desde aspectos externos, como um homem que cai, quando deveria ser flexível e não cair, até aspectos do caráter humano.

Há alguns pontos confusos na teoria de Bergson, como já dissemos. Citemos dois trechos bastante problemáticos, por se contradizerem entre si e, também, por irem contra a própria teoria bergsoniana:

Em primeiro lugar, essa visão de mecânica e vida inseridas uma na outra nos faz tomar um caminho oblíquo rumo à imagem mais vaga de uma **rigidez qualquer** aplicada sobre a **mobilidade da vida**, tentando desajeitadamente seguir suas linha e imitar sua flexibilidade (2007, p. 28) (grifo nosso)

Por que rimos de uma cabeleira que passou do castanho ao loiro? De onde provém a comicidade de um nariz rubicundo? E por que se ri de um negro? Pergunta difícil [...] Não sei, porém, se ela não foi respondida certo dia diante de mim, na rua, por um simples cocheiro, que tachava de “mal lavado” o cliente negro sentado em sua carruagem. Mal lavado! Um rosto negro seria portanto, **para nossa imaginação**, um rosto lambuzado de tinta ou fuligem [...] Agora, a coloração negra ou vermelha não consegue ser inerente à pele: **nós a consideramos sobreposta** artificialmente, porque nos surpreende. (2007, p. 30) (grifo nosso)

No primeiro trecho, salientamos as palavras que indicam a lei ‘geral’ que explica a comicidade segundo Bergson, e que representa o direcionamento teórico do filósofo. Antes de falarmos do segundo trecho, devemos lembrar que linhas atrás citamos uma passagem do livro de Bergson que afirmava que o vício cômico era aquele trazido de fora simplificando/emoldurando nosso entendimento. No segundo trecho, acima citado, vislumbramos uma interpretação da cor da pele de alguém como sendo uma espécie de rigidez superficial que, para a imaginação de Bergson, como reforçamos na citação, é um aspecto que podemos enxergar como cômico, em decorrência da assunção de que as pessoas negras têm a aparência de uma pessoa branca pintada de negro, ou melhor, de “um rosto lambuzado de tinta ou fuligem”, para nos utilizarmos das palavras do teórico. O que ocorre aqui, em verdade, é uma espécie de deturpação da faculdade interpretativa que nada mais é do que um claro exemplo do vício cômico defendido por Bergson. Não podemos fazer uma acusação direta da interpretação do filósofo com o que sua teoria alude, em decorrência da época em que esta “explicação” sobre a comicidade da cor negra foi escrita. Mas, por outro lado, não

podemos nos furtar de tecer alguns comentários. Há na interpretação do teórico francês um ressaibo da moldura interpretativa que restringe o pensamento e que tolhe a flexibilidade e variabilidade, variabilidade esta que o faria entender o que é esse ser ‘negro’ que a vida apresenta. Interpretando este ser humano naturalmente. A rigidez a que essa classificação alude não deixa de “parecer cômica”, já que impossibilita o teórico francês de enxergar que o ser que ele julga cômico, um negro, não possui nada de máscara ou comicidade. Bergson, se formos mais a fundo, é quem pareceria interpretar o mundo de maneira unilateral, o que geraria comicidade. Entretanto, a ressalva que fazemos não invalida de todo a concepção de vício cômico como sendo uma espécie de moldura que restringe o pensamento e torna o objeto desse vício mote de riso. A “teoria do vício cômico” será um dos pontos fundamentais da argumentação de nossa análise das obras de Martins Pena no capítulo seguinte.

Afirmamos também que a noção de cômico de Bergson alicerça-se na indiferença para ser risível. Acreditamos que isso diminui o alcance do cômico, pois torna seu surgimento limitado, visto que só em ocasiões especiais e, diríamos, quase inimagináveis o cômico se apresentaria. Na verdade, como esperamos que fique claro na discussão que faremos no final deste capítulo, o cômico se realiza, também, na reflexão. Basta que apresentemos um exemplo para que nosso ponto de vista torne-se claro. Se pensarmos como o filósofo, que afirma que o ‘fato’ só é cômico se deixarmos em suspenso nossas emoções, cai por terra qualquer espécie de cura social, tornando o riso, riso por ele mesmo, sem apontar para uma melhoria na relação entre os homens. Vejamos como o filósofo francês refere-se a essa ‘condição’ do cômico:

Porventura o corcunda não dará a impressão de portar-se mal? De alguém cujas costas tivessem um mau costume? Por obstinação material, por *rigidez*, ele persistiria no hábito contraído. Que o leitor tente apenas ver com os olhos. **Que não reflita e, sobretudo, não raciocine.** Que, apagando o que é apreendido, saia em busca de uma impressão primária [...] (BERGSON, 2007, p. 17) (itálico do autor).

A citação, que já inicia com discriminação e preconceito em relação ao problema físico do ‘corcunda’, poderia ser entendida como apenas uma recorrência do já citado problema da teoria do filósofo, contudo aqui ocorre outro erro: a apelação a uma espécie de ‘alienação’ por parte do público, para que o riso produza efeito. É com esse ‘apagamento do que é apreendido’ e com a busca de ‘uma impressão primária’ que o público seria transportado ao local ideal onde a comicidade residiria, abstendo-se, portanto, de refletir sobre as relações sociais implicadas no cômico. Se as coisas funcionassem dessa maneira a comicidade não poderia se relacionar com o mundo e as relações sociais, uma vez que os

‘ridentes’ estariam numa torpe zona irreflexiva para que pudessem achar alguma graça no ridículo. Quando o que acontece, conforme nosso entendimento, é justamente o oposto, enxergamos o ridículo como resultado de uma reflexão, ou seja, as relações com o mundo engendradas por nossa cognição nos faz entender algo como ridículo. Com a indiferença proposta pelo filósofo, o cômico não teria condições de se relacionar com o público e vice-versa.

Feita essas acomodações e descartando concepções que nos parecem errôneas, que resta desses argumentos iniciais? Extirpado o que nos incomoda da teoria bergsoniana, interessa-nos a relação feita entre o vício e a comicidade. Ou seja, o tipo de vício que é cômico. Daqui em diante, teremos em mente que os vícios cristalizados, como hábitos e costumes que inviabilizam a interpretação viva é uma das facetas do cômico. Devemos deslindar outras facetas para que possamos atingir com mais propriedade o problema, partindo para a análise de alguns casos.

Discutiremos agora o que possibilita o cômico em algo ou alguém. Para que nos façamos mais claros e para que não nos percamos no caminho, iremos dividir este foco em dois pontos. O primeiro se referirá ao riso provocado por indivíduos e o segundo será o riso provocado pela sociedade.

O entendimento de Bergson, que resumimos no parágrafo anterior, poderia ser aplicado a um sem-número de situações cômicas, como já frisamos. Passemos a análise da comicidade individual. Para isso podemos tomar alguns trechos de uma peça de Martins Pena já citada na seção anterior, *O diletante*. O primeiro trecho revela a paixão do protagonista, José Antônio, cuja característica principal dá nome à peça: “Hoje havemos de cantar alguns pedaços da *Norma*. (*Lendo uma música*) *Qual cor tradiste...* Há de ser este dueto. Que música! [...] O pior é que não temos um tenor... Arremediarei [...]” (PENA, 2007a, p. 349). E noutro ponto vejamos como se dá a relação de José Antônio com o mundo, numa conversa com o mal-intencionado Dr. Gaudêncio, que em parte já reproduzimos no primeiro capítulo:

José Antônio: Tudo fosse isso! Puxar uma faca não vale nada; o diabo é ele não gostar da Italiana.
 Gaudêncio: Pois acha não gostar de música pior?
 José Antônio: Mil vezes!
 Gaudêncio: (*à parte*) Ah, bom! Isto me servirá...
 José Antônio: Hei de lhe dar algumas lições, e ele tomará gosto.
 Gaudêncio: [...] Acho que tem muita razão em dizer que pior não gostar de música, do que dar facadas. O homem pode ser ladrão e assassino sem que tenha má índole. Essas péssimas inclinações provêm quase sempre de uma educação mal dirigida; os bons exemplos e a Casa da Correção o podem

emendar; mas aquele que não gosta de música?... Nasceu com alma mal conformada! É um perverso!

José Antônio: Perverso, diz o senhor? É um monstro! O que não se extasia com os suaves encantos da harmonia não tem alma e...

Gaudêncio: É incorrigível!

José Antônio: Capaz dos maiores crimes!

[...]

José Antônio: Antropófago! Meu caro amigo, eu estou bem persuadido que Robespierre, Pedro Espanhol, e os ladrões da Caqueirada e Remecheda e todos aqueles de que nos fala *Os mistérios de Paris* não gostavam de música.

Gaudêncio: Isto está provado...

José Antônio: Ah, já está provado? Não o dizia eu? É para ver. [...]

(PENA, 2007a, p. 381-382).

O que há de cômico, poderíamos perguntar? José Antônio, o apaixonado por música, julga seu ‘futuro’ genro a partir de algo que não procede, ele acha que por Marcelo não gostar de música italiana é uma pessoa de caráter duvidoso e de má índole. O seu pensamento engessado não o deixa interpretar o mundo com flexibilidade, nos termos de Bergson. Seu julgamento dá-se de maneira unilateral e superficial, passando a julgar as pessoas à sua volta pelo gosto da música, a ponto de ser facilmente engabelado por Gaudêncio quando este afirma que está “provado” que as personagens de *Os mistérios de Paris* não gostavam de música por serem criminosos. Durante a trama, vemos o protagonista — a exemplo do *Doente Imaginário* Argan, que endeusa a medicina e os médicos — ser enganado pelo seu comprometimento com a música, com os músicos e com quem gosta de música. O que é engraçado nele não é sua paixão pela música, mas sim a maneira em que essa mania se incorpora e simplifica a sua maneira de encarar o mundo, obscurecendo sua chance de conhecer as pessoas pelo que elas são. Em certo sentido, José Antônio age da mesma maneira que Argan ao decidir que um médico é um bom partido para sua filha (além de ser uma garantia de ter um médico a seu lado, ele ainda endeusava essa categoria profissional), mesmo o pretendente se apresentando como um homem que beira a estupidez. O que é risível nestes dois casos é a maneira em que os protagonistas das duas peças interpretam o mundo. Sua visão é emoldurada e artificial, contrária à vida, portanto. Podemos estender a interpretação para outros campos da ação humana. Por exemplo, uma pessoa que tem uma relação problemática com novelas de cavalaria, que engessa seu pensamento e interpreta o mundo como se estivesse dentro de um romance. É o caso da personagem D. Quixote, do romance homônimo de Cervantes, cuja interpretação do mundo se torna cômica em decorrência da maneira em que ele percebe as coisas, agindo como se fosse um cavaleiro andante, entendendo tudo a seu redor como sendo

elementos de romances, como podemos ver na passagem da escolha do nome do ‘possante’ Rocinante:

Foi-se logo a ver o seu rocim, e dado tivesse mais quartos que um real, e mais tachas que o próprio cavalo de Gonela que *tantum pellis et ossa fuit*, pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre nem a Babioca do Cid tinham que ver com ele. Quatro dias levou a cismar que nome lhe poria; porque (segundo ele a si próprio se dizia) não era razão que um cavalo de tão famoso cavaleiro [D. Quixote], e ele mesmo de si tão bom, ficasse sem nome aparatoso; barafustava por lhe dar um, que declarasse o que fora antes de pertencer a cavaleiro andante; pois era coisa muito de razão que, mudando o seu senhor de estado, mudasse ele também de nome, e o cobrasse famoso e de estrondo, como convinha à nova ordem e ao exercício que já professava; e assim, depois de escrever, riscar, e trocar muitos nomes, ajuntou, desfez, e refez na própria lembrança outros, até que acertou em apelidar “Rocinante”, nome, em seu conceito, alto, sonoro, e significativo do que havia sido quando não passava de rocim, antes do que ao presente era, como quem dissera que era o primeiro de todos os rocins do mundo. (SAAVEDRA, 2003, p. 33).

A falta de discernimento que leva D. Quixote a interpretar o seu entorno de maneira deturpada, que é uma das tónicas da obra de Cervantes, permeará todas as relações do Engenhoso Fidalgo com os outros, como da leitura do romance podemos depreender.

O aspecto emoldurado que gera a comicidade, por assim dizer, pode também ser encontrado em outras relações humanas, desde que percebamos a superficialidade no lugar da flexibilidade. No diálogo entre Argan e Toinette, transcrito a seguir, a impressão que temos é de um diálogo entre dois robôs, ou melhor, de um humano conversando com o robô manipulável que é Argan. Pela artificialidade do diálogo estimula-se a derrisão:

Toinette: Por Deus, senhor, aceita que como amiga eu lhe dê um conselho?

Argan: E qual é este conselho?

Toinette: Não pensar neste casamento.

Argan: Qual a razão?

Toinette: A razão é que vossa filha nunca consentirá.

Argan: Ela não consentirá?

Toinette: Não.

Argan: A minha filha?

Toinette: A vossa filha.

[...]

Argan: E eu quero, eu, que isso seja.

Toinette: Eh!Ora!Não diga isso.

Argan: Como, que eu não diga isso?

Toinette: É.

Argan: E por que não direi isso?

Toinette: Acharão que o senhor não pensa no que diz.

[...]

Argan: Eu a obrigarei.

Toinette: Ela não fará, digo-lhe.
 Argan: Ela o fará, ou a internarei num convento.
 Toinette: O senhor?
 Argan: Eu.
 Toinette: Ah, sim.
 Argan: Como, Ah, sim?
 Toinette: O senhor não a colocará num convento.
 Argan: Não a colocarei num convento?
 Toinette: Não.
 Argan: Não?
 Toinette: Não. [...]

(MOLIÈRE, 2005, p. 59-61)

É esse tipo de jogo de repetições e contradições que continua por algumas páginas, talvez uma das fórmulas mais populares do teatro, utilizada largamente ainda nos dias de hoje. A relação que podemos estabelecer entre esse tipo de diálogo e a teoria de Bergson é que, numa conversa ‘viva’, se assim nos for permitido nomear, as pessoas refletem e conversam interpretando o que o outro afirma. No entanto, no diálogo entre Argan e Toinette a impressão que temos é que a discussão se dá de maneira automática, diferente da usual, daí ser cômica.

Dos primeiros exemplos que demos, parece-nos, ser possível depreender uma lei geral para o primeiro ponto que nos propomos abordar. O que sutilmente se percebe, mormente nos exemplos de *Dom Quixote* e do *Diletante*, é que as personagens ridículas são inadaptadas a seu meio. José Antônio e o ‘engenhoso fidalgo’ dão-nos matéria risível porque não apresentam as características pertinentes a uma vida social adequada. Ao interpretar o mundo relacionando as pessoas e situações ao seu gosto musical, como faz José Antônio, ou interpretando-o sem distinguir a vida dum romance de cavalaria, como Dom Quixote, as personagens tornam-se ridículas, porque são inadaptadas. A característica de inadaptação à vida (ou ao mundo social, como preferimos) que gera o ridículo, que parece ser uma das premissas do livro de Bergson, pode ser mais bem explicada se nos afastarmos um pouco da simples rigidez e distração estabelecidas pelo teórico francês.

D’Angeli e Paduano, no seu livro *O cômico* (2007), também abordam a questão do riso sob os moldes da inadaptação, porém por um viés bem distinto. Os dois autores alargam a noção do que é cômico ao estabelecer, utilizando-se das teorias de Freud, o cômico sob moldes psicanalíticos. De modo geral, eles afirmam que reconhecer em alguém características infantis pode gerar comicidade. O que ocorre, em outras palavras, é a percepção de que aquele ser é um inadaptado ao mundo social, com suas sanções e leis, assim como uma criança é inadaptada ao mundo adulto. Citemos dois trechos desse livro, para que possamos perceber como isso ocorre:

O Cômico exerce uma outra função repressiva tradicional: obrigar a inadequação, por estupidez ou loucura, a compartilhar dos pressupostos e das coordenadas mentais do grupo; e mesmo neste juízo social há implícita uma natureza de compromisso que de certa forma o coloca, antes de tudo, no lugar dos manicômios. (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p. 10).

Ri-se, portanto, da maldade da criança, isto é, do fato de que seus desejos se apresentam como (ainda) ilimitados e, por isso, refratários inclusive às proibições da moral; mas, ainda antes de serem imorais, eles são a-sociais precisamente pela refutação da alteridade, condição necessária da socialização, que se exprime na ocupação egocêntrica do mundo [...] (2007, p. 11).

No primeiro trecho podemos extrair a proposta geral do cômico para os autores: apontar os vícios, mostrar a 'inadequação' destes, para melhorá-los, assim como seria o princípio sob o qual se erige um manicômio. E, aqui, parece-nos que estamos começando a vislumbrar uma solução para o problema de encararmos o cômico como cura. Esta aproximação entre o riso e a casa de saúde mental é útil para os pontos que queremos estabelecer e, ao que parece, D'Angeli e Paduano enveredam por caminhos semelhantes aos traçados por Bergson. No segundo trecho é que percebemos uma concepção diferente. Se o ridículo de Bergson é fruto da rigidez do movimento, para D'Angeli e Paduano rimos para corrigir o inadequado que não se encaixa nas normas sociais. Em termos freudianos, poderíamos dizer que o sujeito inadaptado, então, padece de uma carência de superego adquirida ou congênita. O mundo à volta do 'ser ridículo' é como um universo onde as leis sociais, valores e costumes comuns não podem ser aplicados. O sujeito ridículo, assim como uma criança, não vê os outros (refuta a alteridade) só vê a si, ou melhor, só vê os outros e o mundo como bem entende. *O avaro* de Plauto não merece ser punido por ter cometido algum crime, ele é punível por apresentar características que fogem às noções do bem-viver, acumulando riquezas apenas pelo prazer de acumular. A sua, por assim dizer, criancice, é não enxergar que o dinheiro serve para algo no mundo social. Pallottini (1989, p 32) ao dar um exemplo da personagem cômica reitera esse pensamento, afirmando: "É o avaro que se mostra absolutamente apaixonado por alguma coisa – o dinheiro – que o homem comum, embora aprecie, não se empenha em acumular inutilmente". Enxergamos o ridículo, ainda na esteira de D'Angeli e Paduano, nas personagens daquela maneira inadaptadas porque nos sentimos superiores, como um adulto a uma criança. Esse ser que não se adapta, que é 'infantilizado', padece de seu mal e cabe ao riso colocá-lo nos eixos. A 'criança', a-social por natureza, carece da repressão e da educação para aprender os valores. O ente ridículo, como

Dom Quixote, o Avarento, etc., é prejudicial ao corpo social, pois seu modo de agir no mundo fere aquilo que está prescrito nas regras da sociedade, solapando as leis e os valores a seu bel-prazer, assim como uma criança.

Poderíamos simplificar a lição dos dois teóricos numa fórmula: O adulto (conjunto social) acusa a criança de inadaptação e, pelo ridículo, força-a à fase adulta. Como afirmam os dois teóricos:

[...] O conjunto social exprime pelo riso [...] [o] confronto de suas partes marginais, que se vêem acusadas de não ter atingido o equilíbrio moral e racional que a própria sociedade **acredita existir** em suas leis escritas e, sobretudo, não escritas. (D'ANGELI; PADUANO, 2007, p. 11) (grifo nosso).

Essa correção provocada pelo riso será também utilizada por Bergson (2007, p. 13), quando afirma que o riso “[...] nos faz tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser, o que sem dúvida acabaremos por um dia ser de verdade”. O riso, consoante Bergson, tem como fim modificar as atitudes a-sociais do indivíduo, corrigindo a sua inadaptação. A grande diferença entre os teóricos é que enquanto Bergson erige seu argumento baseado na crença da possibilidade de separação entre comicidade e vida (já que se apóia num conceito abstrato de ‘indiferença’ que, por fim, acaba tolhendo a nota de humanidade presente na derrisão), D’Angeli e Paduano preferem apontar uma relação diferente entre o ridículo e o conjunto social. Quando afirmam que o conjunto social utiliza o riso para aparar as arestas da periferia de seu corpo social e condicioná-las às leis e normas, entendemos que isso só pode acontecer mediante uma reflexão sobre essa parte marginal que necessita ser corrigida. Concordamos com os argumentos dos teóricos italianos, não só pelo aspecto operacional de tais assertivas, mas porque eles apontam para um entendimento parcial do problema, ambicionando menos, e com isso acertando mais, por evitar exageros, se aproximando de um entendimento melhor sobre o objetivo de entender o riso como cura, ao relacionar diretamente o riso com o corpo social. Essa relação reflexiva será um dos nossos nortes no capítulo seguinte.

A ‘mudança’ engendrada pelo riso só pode ser alcançada graças à maneira em que o escritor cômico, ou a situação cômica, atinge o público. Em outras palavras, em decorrência do modo em que a relação personagem cômica → público funciona. A personagem de comédia é apresentada num nível de inadaptação (inferioridade) com defeitos bem marcados (alienação, avareza), para mostrar quão inadaptados, ou nos dizeres de D’Angeli e Paduano, quão a-sociais estes defeitos são. Com isso, consoante Bergson, o comediante faz-nos “tentar

imediatamente parecer o que deveríamos ser”. O riso, como podemos depreender, possibilita a correção desses problemas da periferia do conjunto social.

Até este ponto falamos sobre a maneira em que os defeitos pessoais podem ser e porque são corrigidos por meio do riso. Devemos agora nos ater, para que cheguemos a um melhor entendimento teórico sobre o assunto que abordamos, a como o riso pode se relacionar com os problemas da sociedade.

De modo geral, Bergson aplica à sociedade o mesmo pensamento que embasou a sua idéia em relação à correção de vícios individuais. Nas palavras do filósofo:

Passemos à sociedade. Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a idéia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social. Ora, essa idéia se forma logo que percebemos o que há de inerte, de pronto, de confeccionado enfim, na superfície da sociedade viva. (2007, p. 33)

Acreditamos que podemos ligar essa assunção de aspectos inertes, pré-fixados da sociedade a certos tipos de engessamentos sociais, desde que nos lembremos das acomodações e adaptações desse tipo de entendimento sobre o riso, que fizemos linhas atrás. Como exemplo, podemos citar um dos mais fortes engessamentos sociais, o preconceito. Essa maneira pré-concebida de enxergar o mundo leva a sociedade a interpretar e classificar os indivíduos em função de características que fogem à lógica, como o preconceito religioso, por exemplo, como a sociedade retratada por Shakespeare no *Mercador de Veneza*. Apesar do argumento de Bergson ter nos dado um panorama interessante para entendermos porque certas imagens da sociedade podem ser cômicas, deveremos alargar esse panorama para que consigamos perceber mais detalhadamente o que faz o cômico na sociedade e como se dá a sua crítica.

D’Angeli e Paduano, no já citado estudo, referem-se a várias manifestações do riso: crítica dos vícios, representação da mania, riso político-social, cômico transgressor, etc. Entendemos que a perspectiva que engloba nossos estudos diz respeito, particularmente, ao riso político-social, e é ele que focaremos daqui por diante. Os dois autores revelam como se relaciona o riso político-social com a sociedade e como aquele pode encontrar nesta o seu *leitmotiv* (que é a relação já vista entre inferioridade X superioridade):

Limitado de um lado pela descida à introspecção individual, de outro lado o ataque ao vício é limitado pelo crescimento quantitativo do objeto do ataque: quando o vício é difundido o suficiente para se fazer majoritário e

poder assim ambicionar a definir de forma mais abrangente o corpo social que o abriga. **Ainda que continue sendo um desvio da norma, ele por sua vez se faz norma, e substancia para si próprio o comportamento social, tornando-se de fato moral dominante.** Neste caso, o ataque cômico equivale a uma batalha política e de fato se propõe contribuir a um fim propriamente político: a subversão da sociedade corrupta. (2007, p. 15) (grifo nosso)

Parece ser possível, e útil, unir as duas proposições, a de Bérqson, de que o riso provocado pela sociedade dá-se pela percepção de que esta sociedade é uma mascarada social, ou seja, é cômica a percepção da sociedade vestindo uma máscara, ou uma moldura; e a de Paduano e D'Angeli de que o vício pode abarcar verdadeiramente a sociedade tornando-a corrupta, e um dos papéis do riso político-social, neste caso, seria a restauração de valores. Com a junção dos dois pressupostos, temos a noção de que o vício pode emoldurar a sociedade, tornando-a corrompida. Em outros termos, o desvio torna-se norma. A finalidade do cômico, então, passa a ter uma 'serventia' maior do que 'simplesmente' apontar as inadequações de indivíduos e sua inferioridade. O cômico torna-se um sinal de alerta de que a sociedade como um todo está agindo de maneira incorreta. Talvez, a obscuridade dessas afirmativas possa ser aclarada com exemplos. Vejamos como Martins Pena, na peça *Irmão das almas*, utilizando-se da situação cômica, denuncia a corrupção de membros da sociedade, apelando para a falta de escrúpulos da personagem, numa passagem que, pela maneira em que ele expõe seu método, engloba a corrupção de várias pessoas:

Jorge: [...] O carola experiente deve conhecer as ruas por que anda, as casas em que entra e as portas a que bate. Ruas há em que não se pilha um real – essas são as da gente rica, civilizada e de bom-tom, que, ou nos conhecem, ou pouco se lhe dá que os santos se alumiem com velas de cera ou de sebo, ou mesmo que estejam às escuras. Enfim, pessoas que pensam que quando se tem dinheiro não se precisa de religião. Por essas ruas não passo eu. Falem-me dos becos aonde vive a gente pobre, das casas de rótulas, das quitandeiras; aí sim, é que a pipineira é grossa! [...] (PENA, 2007a, p.293)

Nesta passagem, conforme depreendemos, há a implicação dos elementos que falamos. Primeiramente, há a exposição do caráter de Jorge, o qual, como a leitura da peça mostra, rouba as esmolas que tira em nome dos santos. Podemos estender a caracterização de Jorge para seus colegas de profissão em decorrência do modo com que o irmão das almas menciona os outros membros dessa atividade. Percebemos isso quando Jorge fala, de maneira geral, sobre o 'carola' experiente (que tira esmolas), que é aquele que sabe onde 'pilhar' mais

dinheiro. Torna-se norma, de acordo com a definição de Paduano e D'Angeli, o comportamento corrupto do 'irmão das almas' Jorge.

Devemos notar, sobretudo, como a passagem é construída para dar o tom cômico. Há um defeito reprovável e 'a-social', o roubo de esmolas, o que gera no espectador um sentimento de superioridade adulta. A maneira como o defeito é apresentado encoraja o espectador a não compactuar com eles, pois assim ele também pareceria ridículo e se tornaria risível. Daí a função do riso como defende Bergson (2007, p.146), que afirma: "O riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa [sociedade] que lhe serve de alvo. A sociedade vinga-se por meio dele das liberdades tomadas com ela". Para que nos façamos ainda mais claro podemos explorar um pouco mais a passagem da peça. O que temos de inadequado e a-social na personagem Jorge, da peça *O irmão das almas*? Jorge é um indivíduo corrupto, que tira seu sustento de esmolas, mas, e sobretudo, faz esse roubo sem precisar, já que é jovem e pode trabalhar, mas simplesmente porque assim entende que deve ser feito, traindo a confiança de todos aqueles que contribuem com a causa dos 'santos'. Isso o torna repreensível e desprezível, pois viola as normas da boa conduta na sociedade, e é imoral. A maneira despreocupada com que Martins Pena o pinta, caracterizando-o como alguém sem sentimento (tira dos pobres, como ele afirma), ele é 'uma coisa', não um ser com capacidade de viver em sociedade. Essa impressão é transmitida, pelo comentário de Jorge, a uma atitude que é comum aos 'tiradores' de esmolas. Para eles inexistente sentimento de fraternidade que deveria ser o suporte da vida social. O defeito deles, os irmãos das almas, é mais repreensível por tirar de quem tem pouco: "Falem-me dos becos aonde vive a gente pobre, das casas de rótulas, das quitandeiras; aí sim, é que a pipineira é grossa!".

Com esse exemplo, acreditamos estar entrando na área que irá nos interessar bastante. Em vista disso retiraremos da obra de D'Angeli e Paduano (2007) as manifestações mais interessantes do riso político-social e como este se relaciona com a sociedade para modificá-la.

Como já assinalamos, os autores italianos subdividem o seu estudo do cômico em diversas áreas. Uma parte significativa desse estudo é dedicada ao cômico político-social. Existem, para D'Angeli e Paduano (2007, p. 79) algumas maneiras bem definidas do cômico atuar politicamente. Os dois autores iniciam seus argumentos afirmando que

O cômico de natureza política se inaugura suntuosamente na cultura ocidental com Aristófanes e a batalha que o poeta e seus personagens travam contra o regime democrático: regime acusado de uma política, além de internamente corrompida, externamente agressiva e, portanto,

responsável pela continuidade da guerra do Peloponeso e pelas condições de exigüidade e infelicidade a que condena o estado.

Não obstante a citação abordar a obra crítica de Aristófanes, podemos alargar esse entendimento e pensar a missão de ir contra os malefícios de um sistema institucional corrupto, como pertencente por direito ao cômico político de modo geral. Sistemáticamente os dois teóricos italianos enveredam por um caminho que podemos considerar como similar a Bergson, principalmente quando o teórico francês aborda a questão da sociedade fantasiada, que citamos algumas páginas atrás, porém a diferença e o interesse suscitados pela teoria do cômico político-social de D'Angeli e Paduano reside no apelo didático e repleto de exemplos literários de sua teoria. Como se não bastasse, entendemos como crucial a maneira em que eles amalgamam as relações sociais que vão desde o caráter das instituições político-judiciárias às relações familiares, mostrando a maneira em que as sociedades e suas relações encerram, quase sempre, uma rigidez que gera a comicidade ocasionando a crítica. Por entendermos como ponto crucial de nosso estudo, apresentaremos uma síntese dos aspectos mais interessantes do pensamento dos dois autores italianos (cf. 2007, p. 79-137). Desde já cumpre afirmarmos nossa filiação a essa linha de pensamento, inclinação que justificamos devido a seus argumentos não buscarem uma definição final para o assunto, ao contrário do ponto de vista de Bergson, como salientamos linhas atrás.

Como vimos o primeiro ponto da teoria do cômico refere-se a uma crítica ao sistema engendrada por Aristófanes que pretende demonstrar as falsidades do regime democrático grego (cf. 2007, p. 79), que gerou a guerra do Peloponeso e tornou infelizes os seus concidadãos. A próxima crítica ao regime democrático refere-se a uma situação que pode ser comparada facilmente aos regimes mais contemporâneos, democráticos ou não. Essa crítica refere-se às instituições e suas relações com a sociedade. Primeiramente, D'Angeli e Paduano, apresentam os fundamentos das instituições públicas, que é fazer justiça a todos os homens independentemente de sua classe e condição social (cf. 2007, p. 89), mas que, por uma deturpação dos valores dessas instituições pela luta de classes, gera, a nosso ver, a dissonância entre o que se espera de uma instituição pública e o apresentado por esta. Nas palavras dos teóricos:

De Aristófanes em diante, entre as instituições públicas sempre teve um papel primário a administração da justiça: ela se presta a representações cômicas que desvelam o aspecto ilusório da igualdade a que alude o símbolo da balança. A própria justiça é acusada de confirmar, em sua prática, as relações de poder interclasses e de escolher seus culpados nestas bases. (2007, p. 89).

Essa “acusação” feita à ‘justiça’, pode ser encontrada em quase todas as comédias produzidas por Martins Pena, desde sua primeira peça *O juiz de paz na roça*. Certamente, a fórmula “as leis criminais fizeram-se para os pobres”, defendida por Ambrósio, de *O noviço*, num trecho já por nós citado, também é uma constante. Na peça *O juiz de paz na roça*, as relações entre o funcionário público, o juiz de paz, e a população é uma representação do abuso de poder, tirania, uso indevido do cargo, desvirtuamento da relação entre público e privado, etc., que embora se passe na ‘roça’, não está tão longe da maneira em que as instituições públicas tratam os cidadãos até hoje no Brasil:

Escrivão (*lendo*): “O abaixo-assinado vem dar os parabéns a V. Sa. Por ter entrado com saúde no novo ano financeiro. Eu, Ilmo, Sr. Juiz de paz, senhor de um sítio que está na beira do rio, onde dá muito boas bananas e laranjas, e como vem de encaixe, peço a V.Sa. o favor de aceitar um cestinho das mesmas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, como ia dizendo, o dito sítio me foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou das costuras e outras coisas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, homem da raça do Judas, diz que metade do sítio é dele. E então, que lhe parece, Sr. Juiz, não é desaforo? Mas, como ia dizendo, peço a V.Sa. para vir assistir à marcação do sítio. 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 Pantaleão.

Manuel André: Mas, Sr. Juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

Juiz: Você replica? Olhe que o mando para a cadeia.

Manuel André: Vossa Senhoria não pode prender-me à toa; a **Constituição não manda**.

A Constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de paz, hei por bem derrogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome termo que a Constituição está derogada, e mande-me prender este homem. (PENA, 2007a, p. 24-25)

A frase ‘quem pode mais manda mais’ aplica-se ao trecho como uma luva. A cena culmina com a fuga de Manuel André, a despeito da inocência deste estar salvaguardada pela Constituição da época.

Outro ponto da descida de D’Angeli e Paduano às entranhas das relações institucionais sociais é a sempre lembrada prática da propina e do suborno. Talvez, o costume de passar por cima da legislação ou da moral vigente mediante pagamento de suborno seja um das fontes de maior revolta por parte dos defensores de uma sociedade mais justa. Os autores assim apresentam o problema:

Em uma sociedade corrupta, o mecanismo judiciário que regula e gradua as relações entre os delitos e as penas é inadequadamente reproduzido na mensuração da própria corrupção. Pensamos aqui particularmente no sentido técnico da palavra, isto é, a possibilidade, pelo oferecimento de

somas em dinheiro ou de outros lucros quantificáveis, de contornar as normas que a lei e a moral estabelecem oficialmente. (2007, p. 91)

Nas comédias que retratam costumes, os exemplos desse tipo de prática corrupta pululam. Como exemplo, podemos citar uma obra que ainda não foi mencionado, mas cujas personagens seriam aqueles que cumpririam as demandas dos juizes e magistrados, *Os meirinhos*, funcionários que hoje são chamados de oficiais de justiça. Neste trecho, três meirinhos conversam sobre uma diligência mal-sucedida:

José: Ontem pela manhã tivemos ordem de dar em uma casa onde haviam (sic) meias-caras. A diligência havia de ser feita à noite, mas eu, que já sei por experiência como se vive no mundo, fui mais que depressa cantar tudo ao dono dos meias-caras, e quando lá chegamos à noite os melros estavam fora do ninho.

Manuel: E isto rendeu-te...

José: Cinquenta mil-réis.

João: Bravo!

José: Regra geral: toda a vez que uma maroteira render mais do que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos do que de homens de bem. (PENA, 2007c, p. 13-14)

Ao final do trecho Martins Pena ainda acentua que os meirinhos sabem o erro que cometem e têm consciência da velhacaria deles.

Forte também, segundo D'Angeli e Paduano, é a crítica às relações familiares. A família, tradicionalmente, é o local onde ocorre o primeiro contato das pessoas com a vida social e é também o porto seguro de seus membros face às agruras da sociedade, e onde eles buscam conforto e auxílio. Para os dois autores, quando a relação de bondade e fraternidade que se espera de uma família é percebida como cruenta e interesseira, instala-se o cômico. (cf. D'ANGELI; PADUANO, 2007, p. 116). O que ocorre nesse ponto da crítica à sociedade é uma subversão do que se entende por família, ou do que se entende por relação familiar. Para nós, essa crítica, que é uma mostra de fragmentação da família, deve-se às relações familiares que podemos perceber no dia-a-dia. Questões de herança, casamentos por interesse, parricídio, matricídio, fratricídio, ou outros problemas, — temas que aparecem com frequência nas comédias — são mostras de como essa instituição, que se quer sagrada e benéfica, pode apresentar relações entre os seus membros tão interesseiras quanto relações entre membros não-familiares da sociedade. A prática usual do dote, costume antigo e muito difundido até o século XIX, na sociedade brasileira, por exemplo, podia gerar complicações nas relações familiares daquela época que apontam para esvaziamento do amor que deveria ser o ponto central da família desde sua pedra fundamental: o casamento. Ocorre usualmente, nas

comédias, o casamento ser tratado como um jogo de interesses financeiros em que vale mais o dinheiro em detrimento do interesse pessoal e amoroso. Para punir essa inversão de valores e demonstrar que, para usar um dito popular, ‘o amor não se compra’, geralmente quem está atrás da ‘casamenteira’ rica e dona de um gordo dote é o pior pretendente, sem escrúpulos, que só quer casar por interesse. O final da comédia as mais das vezes aponta para a punição do ‘mau’ pretendente e a revelação do ‘bom’ pretendente, o apaixonado. Na comédia que citamos há pouco, *Os meirinhos*, Martins Pena, dá sinais de censura a essa ‘mercantilização’ do casamento, ao apresentar como pretendente a uma moça de família um falsário que só visa o lucro. Vejamos como o falsário expõe seu método:

Fróis: Quem nada arrisca nada tem. Demais, aí está o resultado para justificar-me. Tanto fiz, que até arranquei da menina uma cartinha – aqui a tenho – e graças ao seu conteúdo, vou hoje tirá-la por justiça... E tenho minha fortuna feita [...] Teremos bom dote e depois a herança.

Manuel [Piaba]: Sim, sim, conta com isso... Não vê que casando ele a filha contra sua vontade [não] há de dar dote. E quem sabe mesmo se a não deserdá?

Fróis: (*rindo-se*) [...] Não dar dote! Deserdá-la! Ou és tolo, Piaba, ou queres me fazer de tolo. Quem tira moça rica por justiça já sabe como estas coisas se fazem [...] Nos primeiros dias o pai ou a mãe lograda gritam [...] No fim de uma semana já a coisa está mais serenada e principiam a lembrarem-se da filha com saudades. Então aparecem as amigas e amigos: Ora, senhora dona Fulana, ora senhor Fulano, ela é sempre sua filha... Fez mal, é verdade, mas enfim o mal está feito [...] Estas e outras lamúrias, que a maior parte das vezes são de encomendas [...]. (PENA, 2007c, p. 18-19).

Poderíamos citar, ainda, algumas outras manifestações do cômico político-social no tocante à crítica das relações que regem o homem e a sociedade (como a crítica à hipocrisia sexual), mas acreditamos não ser necessário. Os frutos da apresentação de exemplos que corroborassem com a teorização proposta por D’Angeli e Paduano já podem ser colhidos. O que ocorre no ataque do cômico à sociedade corrompida, que é a proposta dos autores italianos e endossada por nós, é a demonstração de que na vida em sociedade, para que alcancemos uma sociabilidade mais justa, existem várias arestas a serem retiradas. Se entendermos como sociedade qualquer local de interação humana (como a família, por exemplo) podemos vislumbrar melhor a face do problema. Temos os costumes, hábitos, leis e normas que regem a nossa maneira de agir em sociedade que, pelo menos no tocante ao modo como foram criadas essas restrições, visam tornar a sociedade mais justa. É esse também o papel do Estado, democrático ou não. O que ocorre, então, para que se faça necessária criticar essas restrições? O descumprimento das normas sob as quais elas foram criadas, a subversão

do seu ideal. A família que se torna fonte de lucro, as leis que passam a acossar apenas a parcela pobre da sociedade. A corrupção e o suborno que fazem existir uma desigualdade no cumprimento das leis e normas. O cômico, então, ridiculariza as relações corruptas revelando a face cruenta e injusta da sociedade que se diz igualitária. Poderíamos, ligando o agora visto com os preceitos que regem o cômico político-social, dizer que rimos dessas relações, porque elas se mostram infantilizadas, inadaptadas à vida em sociedade e descumpridoras das normas que elas defendem; estão no mundo como uma criança, não entendem as sanções e agem a seu bel-prazer. É risível, então, o que o casamento por interesse pode fazer com as relações familiares, revelando o interesse material desse casamento; é risível o atropelo das leis (a “anulação” da Constituição em *Juiz de paz na roça*); é ridículo que oficiais de justiça, sabendo de um mandado a cumprir, avisem os culpados e os isente mediante pagamento de suborno. Levado pelas palavras dos autores italianos, vemos surgir, como entendemos, da maior parte dos exemplos e da explanação teórica, um processo que serve de maneira complementar à abordagem bergsoniana da *rigidez* do movimento, que é o princípio, se assim nos for permitido denominar, da *subversão* que fornecerá ao cômico material crítico. Se antes, com Bergson, tínhamos o vício cômico que emoldura e simplifica a capacidade humana de interpretação, a partir desse ponto temos a comicidade instaurada num processo mais amplo e mais bem funcional. Na crítica do riso político-social propugnada pelos teóricos italianos, que pode ser estendida desde as relações entre a legislação e o povo a quem regula, até mesmo às relações familiares, como já salientamos, o que irá ser evidenciado é a subversão das características sob as quais se erigiram essas instituições em detrimento de interesse de alguns, corrompendo-as. Teremos, a partir desse ponto, duas perspectivas quando pensarmos na comicidade da sociedade: *a rigidez interpretativa ocasionada pelos seus vícios e a subversão dos valores institucionais*.

Posto isso e levado por essa nova percepção, caso sejam aceitos nossos pontos de vista, podemos dar por encerrada a questão da função do riso e do que rimos para adentrarmos na busca de compreender outro ponto que nos comprometemos a aclarar no início deste segundo capítulo: por que o riso? Por que os escritores de comédia ao invés de escreverem peças cômicas sobre os problemas da moral não escreveram um tratado sobre a moral?

Como vimos até agora, os objetivos do cômico foram de melhorar a vida social, o que em certo sentido podemos traduzir como uma reforma, ou melhoria, na moral e uma luta contra a corrupção da sociedade, que, em verdade, é o mesmo tipo de condenação engendrada pelos discursos da moral e da ética. Conforme salientam D’Angeli e Paduano:

A indignação que condena a imoralidade de uma sociedade que dita as leis e ao mesmo tempo se arroga do direito de descumpri-las representa em um nível mais alto a consciência adulta, a mesma que alimenta as lutas políticas, os sermões edificantes, as campanhas de moralização, e que se alimenta da persuasão de que possa existir uma moral mais alta, a moral absoluta, à qual todo contrato social deve se conformar. (2007, p. 16).

Fazer ‘rir’, nesse sentido, confere um status reformista ao escritor dos textos cômicos que censura as facetas maléficas da sociedade, censurando seus costumes pouco aceitáveis, como já salientamos, tal qual um pai age em relação à criança, ‘querendo’ tornar as instituições e as pessoas que ocupam cargos institucionais em elementos capazes de viver no mundo adulto, ou seja, de agir conforme o mundo solicita. Se tomarmos como ponto de chegada que o riso quer provocar essa mudança social, ficamos a dever uma explicação de como essa mudança pode ocorrer, ou seja, com que forças se alimentaria o poeta cômico para atingir seus objetivos de mudança social? De posse do apresentado linhas atrás por Paduano e D’Angeli sobre como o desvio da norma pode torna-se norma (cf. 2007, p. 15), ou, noutras palavras, como o que é condenável torna-se aceito por todos, como é o caso de uma sociedade corrupta, é possível que um ataque direto e frontal a essa norma (desviada) possa ser bem sucedido? Retomemos o exemplo de Jorge, personagem, da comédia *O irmão das almas*, de Martins Pena, que surrupia as esmolas destinadas aos santos. Evidenciamos, no excerto, que Jorge é um corrupto, já que rouba dos santos, ou melhor, rouba daqueles que lhe dão dinheiro para as causas da Igreja. Imaginemos a situação num molde mais direto, Martins Pena discorrendo abertamente sobre a problemática dos tiradores de esmola para santos, acusando os seus ‘pedintes’ de corrupção, já que eles tomam para si um dinheiro que não lhes pertence, pedindo a sua condenação, num sermão edificante. Isso geraria, numa situação hipotética, uma comoção grande, já que seria condenada uma classe ‘profissional’, *os irmãos das almas*, mas, é provável que houvesse, também, uma invalidação da acusação, visto que, como mostra Martins Pena na peça, muitos desses ‘irmãos das almas’, não eram indivíduos pobres e sem voz (Jorge é da classe burguesa). “Os irmãos das almas” tinham relações sociais, eram organizados e, provavelmente, eram apoiados pelas Igrejas¹². Imaginemos, neste caso, as possíveis sanções políticas, a censura e a represália que não adviriam de tal atitude. É evidente que o resultado seria desastroso. Paduano e D’Angeli explicam, de maneira satisfatória, o porquê dessa opção (a presença do riso no lugar de um discurso sobre a moral):

¹² É importante lembrar que, a despeito de mascarar sua crítica com riso, muitas das comédias de Martins Pena foram censuradas.

[...] a sociedade corrompida é muita próxima do mal absoluto, e o **único** motivo para usar em seus confrontos meios diferentes de uma violência simplesmente absoluta parece ser o temor de um destrutivo ataque como resposta.

Como o vício coletivo [desvio que se torna norma] e a imoralidade estruturada sob a forma do poder político constituem um obstáculo difícil de se superar pela ação opositiva concreta do indivíduo e como, por outro lado, podem-se verificar circunstâncias exteriores que tornam ineficaz ou mesmo impossível o ataque verbal explícito, o sujeito que se coloca como moralizador se vê constrangido a experimentar em si mesmo uma condição infantil [...] trata-se de uma criança que não tem armas eficazes para se contrapor ao poder externo e ao arbítrio dos adultos

[...] uma suavização generalizada da força agressiva e, portanto, no teatro, um desvio da consciência crítica do público, da qual se espera que surja e se alimente o gesto de reação contra a estrutura social atacada. (2007, p. 16-7) (grifo nosso)

O que leva os comediógrafos a disfarçarem a sua revolta é o receio de um ataque destrutivo como resposta. O resultado do disfarce, colocar a responsabilidade de mudança no público, parece ter seu fundamento e aplicação. O derradeiro ponto que gostaríamos de frisar neste capítulo refere-se, então, à relação entre o riso e o seu público, que possibilita a identificação necessária à mudança.

Desde o início do estudo viemos mencionando a relação próxima entre o teatro cômico e o seu público. Dissemos de Martins Pena que ele criava o seu teatro moldado em tipos e situações típicas (cf. BOSI, 2003, p. 170) e que, a exemplo de Molière, centrava-se na pintura dos hábitos de determinada parcela da sociedade sua contemporânea. Com a análise de excertos de comédias, que realizamos em parte do primeiro capítulo, vimos que essa relação da comédia com o público é derivada da comédia nova romana, por influência de Plauto, sobretudo. Quando afirmamos que a comédia está ligada à sociedade, por esta ser a humanidade menor de que falava Aristóteles, deixamos em suspenso a maneira em que a crítica pode ser possibilitada devido a essa ligação.

Neste ponto voltamos a Bergson. Este autor, no estudo citado, traça um paralelo entre a arte e a vida como explicação da comicidade (cf. 2007, p. 101), o que podemos considerar como uma explicação para a relação entre o público e o exposto no palco. Para o filósofo, a comicidade não pertence totalmente nem à vida nem à arte, as duas esferas estão unidas para dar o teor artístico-social, conforme entendemos, da comicidade. Parece-nos que essa observação do filósofo coaduna-se com o que apresentamos no primeiro capítulo sobre a comédia e, em certo sentido, com o que a teorização sobre esse gênero aponta. Para ele, com acerto, a comédia haure da vida social alimento para, assim, se relacionar com os homens e consertá-los. Em palavras mais precisas, afirma Bergson sobre o assunto:

Esta [a comicidade] não pertence de toda à arte nem de todo à vida. De um lado as personagens da vida real não nos fariam rir se não fôssemos capazes de assistir a suas atitudes como a um espetáculo que vemos do alto de nosso camarote; elas só nos parecem cômicas porque nos apresentam uma comédia. Mas, por outro lado, mesmo no teatro, o prazer de rir não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, corrigir pelo menos exteriormente. Por isso a comédia está bem mais perto da vida real que o drama [...] a [...] comédia quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra. (2007, p. 101-2)

Ou seja, a comédia apresenta sanções a costumes sociais considerados errôneos, para que, com o exemplo e a punição desses caracteres nas comédias, os defeitos da vida social possam ser, senão corrigidos, ao menos reavaliados pelo público. Caso não houvesse esse modo de relação não haveria possibilidade de mudança engendrada pela comédia. Por esse motivo, devemos ter em mente, quando assistimos a uma comédia, que sua composição focaliza a sociedade e seus defeitos, tencionando atingir o geral. De modo prático, podemos contrapor esse pensamento às peças trágicas, como faz em alguns momentos Bergson, mesmo correndo o risco de contradizer nosso argumento inicial de dissociarmos a tragédia da comédia para o melhor entendimento desta última.

Quando citamos Palottinni na última parte do primeiro capítulo (cf. 1989, p. 32), para afirmar que a personagem da comédia se contrapõe ao de tragédia porque a segunda é um ser humano vítima de sua condição humana e das fatalidades, poderíamos estender esse entendimento às personagens trágicas mais conhecidas. Por exemplo, Rei Lear, que, vaidoso, ao dividir seu reino entre suas herdeiras, não percebe que palavras doces não são sinônimas de amor e acaba por passar vários infortúnios em decorrência disso. A tragédia de Lear é individual, as pessoas mais prejudicadas são ele e sua família, ou seja, essas pessoas não se relacionam com as pessoas comuns que encontramos no dia-a-dia. Mas, tomemos, por exemplo, a personagem cômica *Argan*, de *O doente imaginário*, e sua hipocondria. Quantos hipocondríacos conhecemos? Quantas pessoas não se deixam enganar por anos a fio por médicos sem escrúpulos? Mudemos o caso e pensemos nas investidas corruptas do “tirador” de esmolas, Jorge, de *Irmão das almas*. Quantos deste tipo não conhecemos? Ou melhor, quantas histórias de desvios de verbas não ouvimos? Sobre o juiz de paz da peça de Martins Pena, é ou não corriqueiro, mesmo em dias de hoje, o abuso do poder e a tomada do público por um particular? Quantos representantes da justiça não estão envolvidos com negociatas e escândalos? Não precisamos ir longe basta ao acaso, abrir qualquer jornal... Esse ‘molde’ no

qual são enfeixadas as personagens é reconhecido e reconhecível por todos. O efeito a que se propõe o comediante, então, é a parecença com pessoas que encontramos em nosso caminho ou cujas ações se parecem com as nossas. Isso decorre, como alude Bergson (cf. 2007, p. 122-127), do tipo de observação à qual se propõe o comediógrafo. O poeta trágico cria personagens que não podem ser imitadas, ou seja, que não se assemelham a ninguém. O poeta cômico compõe personagens que são, em suma, tipos, como já aludimos acima: *O avaro*, *O jogador*, *As casadas solteiras*. O efeito buscado pelo poeta cômico é gerado pelo tipo e pela situação típica que ele cria. É dessa maneira que podemos relacionar o exposto num palco com situações ridículas cotidianas. Nas palavras de Bergson (2007, p. 126):

Bem diferente é o gênero de observação do qual nasce a comédia [...] essa observação será exercida sobre os outros homens [...] é preciso que o efeito nos apareça no máximo como meio, como algo que exprime uma média da humanidade.

Essa média será criticada no decorrer da peça cômica, atacando os seus maus hábitos para que cheguemos a uma satisfatória correção deles. De modo geral, a fórmula proposta por Bergson para a comédia fundamenta-se nas seguintes palavras (2007, p. 128):

Deverá ser profunda, para fornecer à comédia um alimento duradouro, mas também superficial, para permanecer no tom da comédia, invisível para quem a possui, pois a comicidade é inconsciente, visível para o restante do mundo a fim de provocar o riso universal [...] constrangedora para os outros a fim de que eles a reprimam sem piedade [...] segura de renascer sob novos aspectos para que o riso sempre tenha o que trabalhar, inseparável da vida social, ainda que insuportável para a sociedade, capaz enfim, de somar-se a todos os vícios [...]

Acreditamos já ser possível chegar a uma conclusão sobre o riso. Os nossos propósitos nesse capítulo talvez não tenham sido suficientemente aprofundados; a escassez de autores é a causa mais provável. Do riso, só tivemos acesso a alguns autores. Daí a maneira um tanto concisa e tímida a que submetemos nossa explanação. Apesar desses problemas, intuimos que o fio que guiará nossas análises foi tecido e a teorização é suficiente para cumprirmos a contento o estudo que nos propomos.

Como não foi nosso objetivo neste capítulo, não apresentamos uma leitura mais detida da essência do riso. Tencionamos mostrar a maneira em que o riso se inspira nos caracteres errôneos e inadaptados do corpo social para criticá-los. Apresentamos, para tanto, duas tendências teóricas que se coadunam parcialmente. A primeira, de Bergson, que apontava que

o ridículo, era oriundo de uma rigidez mecânica, rigidez que, tentamos demonstrar, constituía uma espécie de moldura que poderia vir a reger a vida em sociedade, tornando esta mecânica e ‘mascarada’. A essa rigidez emoldurada unimos a noção de inferioridade do ridículo, proposta por D’Angeli e Paduano, para os quais é ridícula a perspectiva de um ser infantilizado que, em decorrência da falta de repressão, age como bem entende num mundo regulado por normas sociais, transgredindo essas normas. A transgressão é comparada pelos dois autores com o modo como uma criança age no mundo adulto. É ridícula e prejudicial às normas sociais, a atitude infantilizada, pois perturba a moralidade e ofusca a alteridade. Essa maneira de encarar o mundo, que pode ser a visão unilateral e rígida de Dom Quixote, por exemplo, não deixa de ser característica de um ser inadaptado. A correção pelo riso, então, nada mais é que o castigo para corrigir as características do ser que não se adaptou à vida em sociedade. Como vimos, também, podemos estender essa norma para a sociedade como um todo. É aí que o riso político-social torna-se ponto fulcral de uma mudança social. É o riso que escarnece a corrupção, a vileza e a imoralidade, com o intuito de enaltecer nas relações sociais, os ideais da moral e da boa convivência. Por outro lado, não podemos esquecer as causas materiais que motivam o riso enquanto instrumento crítico: o medo da repressão violenta e da destruição dos argumentos, o que faz com que o autor cômico deixe para o público a responsabilidade de reflexão e mudança da parte defeituosa do seu corpo social. Essa possibilidade de relação entre público e teatro pertence mais ao teatro de comédia do que ao trágico, pois a comédia faz com que o público se reconheça no palco e julgue como ridículos os ‘maus’ costumes representados na cena, o que leva o público à reflexão e correção desses costumes.

Partiremos, então, do posicionamento do vício cômico bergsoniano e da subversão dos valores institucionais para analisar a maneira em que as comédias de Martins Pena ferinamente criticam a sociedade brasileira de meados do século XIX, observando como o riso pode ser instrumento de crítica social e reforma.

3. AS COMÉDIAS DE MARTINS PENA E A CRÍTICA POLÍTICO-SOCIAL

O presente capítulo tratará das comédias de Martins Pena. Antes de adentrarmos no assunto, iremos fazer, no intuito de contextualizar a matéria a ser tratada, uma espécie de resumo do pensamento social que circundou o autor e, conseqüentemente, como tencionamos mostrar no decorrer do capítulo, as comédias. Iremos, após esse preâmbulo, apresentar nossa análise de três comédias. É de se esperar que, em decorrência de uma similitude no assunto tratado, os temas a serem vistos, em certo sentido, tendam a se repetir.

3.1. Rio de Janeiro: valores e amores da capital do Império

3.1.1. A situação comercial: jugo inglês e falências das leis

O início da constituição do que podemos chamar de *intelligentsia* brasileira de meados do século XIX encontra-se na fuga da família real para o Brasil em 1808. Por um lado, como salienta João Roberto Faria (2001, p. 19), essa vinda trouxe uma série de benefícios à arte e ao processo ‘civilizatório’ brasileiro, e tirou a colônia do marasmo:

Esse quadro [de marasmo] só começa a se alterar com a chegada de D. João VI e da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. Em primeiro lugar, graças ao incentivo do próprio D. João VI, que mandou construir um verdadeiro teatro no Rio de Janeiro – antes havia apenas as modestas “Casas de Ópera” – e trazer de Portugal companhias dramáticas com artistas renomados [...] em segundo, porque o crescimento das cidades proporcionado pela abertura dos portos e o contato mais freqüente com países europeus criaram as condições materiais e intelectuais para que o teatro pudesse se desenvolver.

A chegada em massa dos portugueses, acostumados com o luxo e a efervescência cultural européia, gerou um sentimento de inferioridade nos colonos. As pessoas, outrora satisfeitas com a ‘agitação cultural’ da cidade, algumas Casas de Ópera espalhadas pela cidade, procissões, etc., passaram a ver os recém-chegados como ideais de cultura e civilidade. A cidade passou a se transformar rapidamente, com a importação cultural do Rei e dos mais ricos que não queriam se sentir inferiores aos membros do séqüito real. Jorge Caldeira (1995, p. 77) descreve a ambivalência que envolveu a cidade na primeira metade do século, afirmando o comprometimento dos colonos em sancionar e orquestrar a europeização do Rio de Janeiro:

A prosa precisou ser rapidamente atualizada. Na cidade colonial sem livros nem jornais, os únicos assuntos das conversas eram negócios, vizinhos, roupas de missa e sermões dos padres. Com o rei chegaram gráficas, bibliotecas, teatro, orquestras, escolas, jardim botânico, livrarias – um mundo de informações a ser absorvido. Agora a cidade falava das notícias dos jornais, das peças de teatro, da literatura de Paris [...] A vida reclusa deixou de ter valor, os comerciantes precisaram mudar de padrão cultural [...] o ouro entrou em ação, agora para pagar professores de cravo e das últimas danças européias, livros de poesia para mulheres, assinaturas de jornais. Com isso, procuravam afastar seu sentimento de inferioridade de coloniais e recuperar a posição perdida.

As *benesses* intelectuais trazidas pelos novos habitantes tiveram um preço. Nos preparativos para a fuga, D. João VI, por segurança, acabou se comprometendo com o Império Britânico para utilizar a *Royal Navy* como escolta.

Um dos pagamentos acordados era de ajudar o escoamento dos produtos ingleses que, em decorrência do bloqueio continental imposto por Napoleão, encontrava-se em dificuldades para encontrar mercados compradores. Com a abertura dos portos, a antes bloqueada relação direta entre exportadores e o Brasil foi suspensa, de modo a permitir que as transações internacionais se fizessem livremente¹³. Num primeiro momento, a sanha dos comerciantes ingleses, agora aliviados com a perspectiva de novos compradores (os colonos), foi tanta que estes exportadores acabavam por enviar produtos que seriam impensáveis em terras tropicais. Citemos Jorge Caldeira mais uma vez para compreendermos a extensão da variedade dos produtos:

Atrás das fragatas da Royal Navy vieram as naus dos comerciantes ingleses, que se lançaram ao Brasil como um viajante sedento por um oásis. Os mercados europeus estavam bloqueados aos ingleses por Napoleão e a produção se acumulava nos armazéns. Naquele momento de desespero, o mercado brasileiro apareceu como escoadouro do mundo: até patins de gelo foram embarcados para os trópicos. (1995, p. 73).

Contudo, a Inglaterra exigiu muito mais da nova sede do governo português. Em 1810, foi assinado um tratado que, pelo seu teor, tornava o Brasil quase que extensão do império britânico e fazia com que os ingleses tivessem regalias que não eram concedidas nem mesmo a portugueses. A eles foi dado o direito de exercer sua religião no Brasil, erigir cemitérios e templos exclusivos para ingleses, serem julgados em solo brasileiro por juízes ingleses (extraterritorialidade) e, por último, mas não menos importante, a tributação dos produtos

¹³ Antes do tratado, todos os produtos que eram enviados ao Brasil passavam antes pela metrópole, que os taxava de maneira a não comprometer o monopólio dos produtos portugueses.

ingleses em portos portugueses seria de 15%, um ponto percentual menos do que os produtos portugueses e nove pontos menos que qualquer produto de outros países. A situação imediatamente gerou repulsa nos colonos e nos portugueses, e se tornou abusiva quando os ingleses passaram a utilizar-se do tratado para explorar e se sobrepor aos súditos da coroa portuguesa:

O tratado de 1810 garantia que todos os súditos britânicos jamais seriam submetidos à humilhação de receber um tratamento diferente do que estavam acostumados em casa: Mesmo no Brasil, eles só podiam ser julgados por um tribunal inglês, e de acordo com suas próprias leis, inclusive nas causas comerciais. O tratado de reconhecimento da Independência, de 1826, renovou o privilégio. Então já era famosa na cidade uma segunda instituição inglesa, a onipresente figura do juiz conservador. Quase tão eficiente quanto os cônsules para reclamar, nunca deixavam um bom inglês no desamparo. Se havia um desembarque complicado na Alfândega, ele estava lá para brigar com os fiscais: determinava a seu bel-prazer o valor das mercadorias [...] Em certos casos, por exemplo, quando um comerciante português precisava cobrar débitos de um inglês, fazia o atrevido passar por um calvário [...] Até mesmo os marinheiros que a polícia prendia cantando bêbados na porta das igrejas, em pleno domingo, muitas vezes acabavam soltos [...] (CALDEIRA, 1995, p. 110).

Com isso instalou-se no Rio de Janeiro e, por conseguinte no Brasil, uma grande animosidade entre colonos portugueses e os súditos da coroa britânica. A desconfiança por parte dos habitantes de cá em relação aos ingleses crescia a olhos vistos. Parte dos ingleses como vimos na citação, passou a usar os benefícios adquiridos com os tratados travados entre Inglaterra e Portugal para explorar e humilhar os portugueses. O maior problema oriundo dos tratados, no entanto, foi comercial. Com a regalia alfandegária, as atividades comerciais praticamente ficaram na mão dos ingleses e cabia aos portugueses apenas duas atividades: negociar escravos e emprego público, do qual falaremos mais tarde. As duas atividades geravam problemas, no mínimo, éticos.

Com os escravos, uma mão de obra abundante em terras nacionais, a produção açucareira do Brasil crescia bastante e, com a ajuda do preço baixo em se manter escravos, o açúcar brasileiro era bastante competitivo no mercado internacional. Contudo, em 1845, foi aprovada em Londres a lei Aberdeen que, além de proibir o tráfico internacional em qualquer país, ainda permitia às esquadras britânicas naufragar qualquer navio suspeito de transportar cativos africanos. Isso bastou para dar um duro golpe duplo: nos traficantes (iremos ver depois como estes resolveram o problema) e nos produtores de açúcar que dependiam da mão

de obra escrava. Naquele ano, nos últimos três meses, 27 navios brasileiros foram naufragados pelas fragatas inglesas (cf. CALDEIRA, 1995, p. 178).

A resolução parcial desse problema, de destruição dos navios, ficou por conta de um sistema de compensação que já vinha se alastrando desde antes da independência: a questão do favorecimento¹⁴. Para não nos alongarmos, basta dizermos que, após a ‘*bill Aberdeen*’, houve uma sistemática mudança nos desembarques de escravos. Apesar das sanções violentas dos ingleses no início da lei, após alguns anos, eles abrandaram a perseguição em decorrência dos benefícios comerciais que o governo brasileiro dispensava aos comerciantes ingleses. Jorge Caldeira (1995, p. 209) defende que até as sanções do governo se tornarem duras, como em julho de 1850, o cumprimento da lei inglesa de repressão era feita frouxamente:

[...] o interesse na manutenção dos grandes privilégios comerciais faziam com que eles [os ingleses] fossem moderados no assunto, preferindo as pressões diplomáticas e as soluções negociadas. Criava-se assim um jogo dos contentes, no qual os brasileiros adotavam umas tantas posturas de fachada, que os ingleses fingiam aceitar. Eram as medidas “para inglês ver”, feitas para serem desobedecidas sem maiores constrangimentos. O tráfico ficava proibido, mas os desembarques “secretos” de escravos em pleno porto do Rio de Janeiro continuavam. Mesmo quando eventualmente avisado de um deles, o chefe de polícia da Corte, Eusébio de Queirós, e seus soldados sempre se atrasavam na hora de prender os traficantes [...] Com esse acordo tácito entre as partes, o tráfico seguia seu ritmo normal. Em média, os traficantes traziam cerca de 20 mil escravos por ano, suficientes para abastecer os fazendeiros de todo o país.¹⁵

Esse tipo de relação é um dos mais recorrentes temas das peças de Martins Pena, como veremos no próximo item desse capítulo. Por ora, ainda nos resta falar sobre as atividades públicas exercidas por portugueses e brasileiros.

O emprego público, quase única espécie de trabalho que poderia ser exercida sem vergonha pela burguesia rica e branca, era o mais almejado dos cargos e, para ser conseguido fazia-se necessária a constituição de uma rede de relações e favorecimento, para ser eleito, eleição que se dava não por mérito, mas por ‘conhecimentos’, como atesta Caldeira (1995, p. 257): “[...] [uma] sociedade onde arranjar empregos públicos para a família era considerado um dos pontos mais altos da atividade política – e quase uma razão de ser do cargo público”. Esse favoritismo, que não era só familiar, atingia todas as camadas da vida pública, era

¹⁴ Para uma exposição da questão do favor no século XIX, ver: SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades, 1988.

¹⁵ Por se tratar de um período posterior ao de que nos ocupamos, as mudanças legislativas ocorridas na metade do ano 1850 não serão por nós tratadas. Para verificas as mudanças mais significativas, ver. CALDEIRA, 1995, p. 209-219.

utilizado desde o Imperador até os mais rasos dos empregados. Em dois momentos distintos, podemos perceber, mais uma vez citando Jorge Caldeira, como era constituído esse ‘universo paralelo’ do favor, uma espécie de força maior para a qual convergiam quase que todas as pessoas do país. O primeiro ponto, que começa com uma citação do *Jornal do Commercio*, refere-se à distribuição das ações do banco que estava sendo criado pelo imperador, e cujas ações deveriam ser rematadas numa venda pública (isso em 1844), mas que foram paralisadas pela ampla procura. A solução imperial para a procura foi legar à presidência do conselho do banco a decisão de quem teria direito às compras, favorecendo as pessoas que tinham amigos poderosos. O segundo ponto se refere ao mecanismo do favor e os benefícios com as quais as pessoas que tinham ‘amigos’ estavam acostumadas:

“E quando depois se publicou a lista das pessoas a quem as [...] ações foram atribuídas, verificou-se que entre os pretendentes estavam figuras da mais alta posição governamental, econômica e social, a começar pela imperatriz do Brasil e pela rainha de Portugal, a quem foram atribuídas as cotas mais altas” [...]

Com seu primeiro ato, o novo gabinete [do banco público, posteriormente Banco do Brasil] inaugurava uma era: em vez de empresas, mais valia ter um bom amigo no governo para ganhar dinheiro. Em vez de negócios privados, negociatas públicas. (CALDEIRA, 1995, p. 281)

Em vez dos donos de projetos viáveis economicamente, o país desviava o dinheiro para outro tipo de gente, os detentores de padrinhos políticos viáveis [...] Começava o tempo das conversar estufadas em conversas de bastidores, em vez de obra do trabalho, da poupança, do crescimento dos negócios, a riqueza nascia da conversa com o amigo certo [...] Se encontrassem problemas no caminho, os amigos do poder sabiam que contavam com uma rede de segurança [...] (CALDEIRA, 1995, p. 318).

Torna-se evidente, com os dois trechos citados, como se davam as relações entre o poder público e a sociedade. Esse poder público corrompido é formado pelo pensamento social da primeira metade do século XIX. É ele o responsável por dar cargos aos familiares e abrir brechas nas leis para favorecer os amigos das pessoas que estavam no poder.

3.1.2 A corte: medidas de uma sociedade ‘fingida’

Do lado mais prático, comercial e relações de trabalho, a corte utilizava-se do favor, da facilitação do governo para obter ‘sucesso’. Do lado menos prático, nas questões concernentes ao espírito, como as artes e o projeto arquitetônico da cidade do Rio de Janeiro, as resoluções eram tomadas, senão de todo, ao menos em parte ‘fingidamente’. Havia certa sordidez nas

relações humanas e no esvaziamento das seculares características da cidade que fora elevada ao posto de sede do governo. O Rio de Janeiro, como adiantamos na seção anterior, progredia a olhos vistos, mas apresentava muitas lacunas em seu projeto de europeização.

As tentativas de ‘europeização’ da cidade do Rio de Janeiro podem ser sentidas em várias camadas. A primeira e mais premente delas se refere ao tipo de vida que os habitantes da corte levavam. Primeiramente, está o gosto pelas artes, por assim dizer, cultas, que faziam com que os habitantes cometessem os mais absurdos disparates, como adquirir artefatos e instrumentos artísticos que não cabiam no cenário carioca. Com a abertura dos portos, como já salientamos, a chegada desses produtos foi maciça. Se era moda, se era *chic*, os habitantes mais abastados adquiriam. Felipe Alencastro (1997, p. 47), utilizando-se de um anúncio publicado num Jornal da primeira metade do século XIX dá um parecer sobre a situação:

Logo surgem os primeiros sinais do assanhamento consumista: “aluga-se um lindo piano inglês, por não se precisar dele”, anuncia já em 1851, um morador da corte. Se não precisava, por que comprou? Porque dava status, porque era moda, a moda, anunciando os 25 anos, a maioridade efetiva de d. Pedro II, o fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira, o prenúncio de outros tempos e dos novos europeus que iriam imigrar para ocidentalizar de vez o país. Porque o Império iria dançar ao som de outras músicas.

As músicas que iriam ser ‘executadas’ pelo Império, como iremos ver numa das peças que analisaremos, serão apenas as mais simples, quase um arremedo das músicas eruditas européias. O problema aí não é o impedimento de se gostar dessas músicas menos eruditas, é sim a tentativa forçada de ingressar num mundo culto pelo simples fato de se adquirir pianos e outros equipamentos europeus, mesmo sem a devida capacidade técnica ou propensão àquele tipo de música, como confirma um dos cronistas franceses que estiveram nesse período no Brasil:

O Rio possui hoje um teatro lírico [...] suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta [...] que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas (Charles Expilly *apud* Alencastro, 1997, p. 48-49)

Era apenas para ‘manter as aparências’ que se tinham tais pianos em casa, numa espécie de dubiedade que irá ser refletida nos outros campos, como a arquitetura e a construção de ruas. Tínhamos, àquela época, dois “rios de janeiro” bem distintos: o aristocrático e o sujo e podre que, por ironia do destino, estava tão próximo do primeiro que

era impossível serem dissociados. Eram assim as ruas que circundavam o Paço, como lembra Caldeira (1995, p. 56-7), ao descrever a visão que tinha o Visconde Mauá quando chegou ao Rio de Janeiro em 1823:

O entra-e-sai do Paço era uma grande atração até mesmo para os acostumados habitantes da capital. [...] Na frente do prédio, elegantes senhoras com vestidos longos e sombrinhas andavam de mãos dadas, fazendo seu passeio [...]

À sua direita, na face oposta do palácio, o movimento era ainda maior. Um cenário feio, mas nem por isso menos atraente, dividia a atenção dos recém-chegados com a nobreza palaciana. No meio do lamaçal onde os detritos se acumulavam empestecendo o ar, uma multidão se reunia em torno de barracas toscas e tabuleiros de escravos. Ali se vendia de tudo: hortaliças, feitiços [...] Escravos caçadores expunham araras, arapongas e corruptions que nunca silenciavam; outros traziam cabritos, micos, veadinhos e até jacarés vivos [...] Figuras de todas as classes sociais [...] Num algazarra contínua, fundiam-se vozes em várias línguas, ruídos variados, todas as cores [...].

Essa dualidade, já que ao lado da sede do governo Imperial estava instalada em caráter permanente uma feira livre, cindia a cidade em duas: as senhoras elegantemente vestidas ao lado de vendedores de jacarés era característica de outros pontos, por assim dizer, centrais da cidade do Rio de Janeiro. A rua do teatro lírico, provavelmente o Teatro São Pedro de Alcântara (que fora inicialmente batizado como Teatro São João e que hoje é conhecido como Teatro João Caetano) era, como já vimos na citação que fizemos linhas atrás, quase um oásis em meio a um torvelinho de sujeira e precariedade. Isso era possível de ser visto, também, em quase todos os aspectos da capital do novo Império, como esclarece Ana Maria Mauad (1997, p. 207-8) ao analisar uma das muitas imagens do cotidiano do Rio de Janeiro:

No que se refere ao décor da cidade, é preciso lembrar que o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX estava longe de ser uma cidade ordenada de acordo com o modelo civilizatório europeu. O recurso do close-up permite a ampliação de pequenos detalhes, escondidos entre as imagens; deles surgem a sujeira da cidade, o movimento do mercado, o pregão dos ambulantes, o trânsito dos bondes, as ruas estreitas e sinuosas, e as moradias precárias, que já ocupavam os morros, temas das crônicas de Bilac e alvo das picaretas demolidoras do prefeito Pereira Passos no início do Século XX. A capital imperial, que nada tinha de metrópole européia, aparece em imagens ambíguas de cidade colonial. A imagem dos lençóis estendidos por todos os lados do morro do Castelo, da chegada de peixe ao mercado, das negras vendendo frutas, das carroças e dos bondes puxados a burro, dão a medida da diversidade do meio urbano [...]

O desejo de transmitir, principalmente aos olhos dos europeus que, em decorrência das facilidades em fazer negócios no Brasil após a abertura dos portos e a renovação dos tratados após a Independência, criou no Brasil, um sentimento de inferioridade que era demonstrado na ostentação e na tentativa de se mostrar diferente do que se era. Por isso o requinte, os teatros, as aulas de cravo e o consumo de produtos importados. Isso tudo reflete, ao menos em parte, uma deficiência maior, uma imagem falseada do Brasil. Contribuíram muito para isso alguns de nossos romancistas (basta que folheemos ao acaso um romance citadino de Macedo) e, também, algumas figuras centrais dessa vontade de ser diferente daquilo que era.

Esse costume irá acompanhar todo o segundo reinado do Brasil (que se inicia em 1840). O Imperador D. Pedro II, ao ser retratado, tentava esquecer que seu gabinete ficava ao lado da feira livre e, nas fotografias era mostrado como um culto e célebre imperador de um país de letrados: “[...] o imperador é retratado acompanhado de livros, pelo globo e por canetas-tinteiros, todos signos condizentes com um Brasil moderno e culto. O imperador é a imagem do Império nas exposições universais, e a fotografia possibilita essa identificação” (MAUAD, 1997, p.197).

É esse o Brasil que circundava o dramaturgo que ora estudamos, um Brasil deficiente, envergonhado de sua imagem, subjugado aos comerciantes ingleses e que invejava profundamente a Europa e as *benesses* da modernidade. Serão colocados no palco, ou melhor serão revelados no palco, esses subterfúgios, os favores, a máscara que a aristocracia brasileira teimava em usar.

3.2 *Os dois ou o inglês maquinista: a família, o Estado e o dinheiro*

A comédia *Os dois ou o inglês maquinista*, escrita provavelmente em 1842, segundo a edição preparada por Vilma Arêas (ver PENA, 2007a, p. 139), marca a volta do dramaturgo ao gênero comédia após alguns anos amargurando fracassos com sua incursão nos dramas românticos. Incursão que, consoante Barbara Heliodora (cf. 2000, p. 46), serviu de aprendizado para que o autor fluminense dominasse os recursos cênicos e para que ele percebesse que seu verdadeiro caminho literário estava longe dos dramas.

A obra que ora apresentamos diferencia-se das comédias iniciais de Martins Pena. Se em suas primeiras peças a crítica aos costumes da sociedade era apresentada de maneira mais disfarçada, com o distanciamento entre a corte e a roça, nessa volta à comédia, o dedo é colocado diretamente na ferida e os culpados pelas faltas apresentadas são mais bem

assinalados. O impacto da peça na sociedade foi tão grande que ela foi censurada (cf. PENA, 2007, p. XIV).

A comédia desenvolve-se com o tema clássico que apontamos no primeiro capítulo, jovens que se amam e desejam se casar, mas são impedidos por sanções paternas e algum pretendente rico. Na peça, a situação clássica é um pouco modificada, ao se apresentarem dois pretendentes ricos à mão da ‘mocinha’. Felício e Mariquinha (a mocinha) são primos e vivem sob o mesmo teto. Felício é um funcionário que, senão de todo pobre, depende financeiramente de sua tia rica Clemência. À mão da menina Mariquinha se apresentam dois interessados, ‘Negreiro’, traficante de escravos e amigo da família, e Gainer, especulador e ‘empreendedor’ inglês. Clemência é uma viúva bastante abastada, daí o interesse dos dois homens por sua filha. Por desaparecimento do marido, que fora ao Rio Grande do Sul resolver alguns negócios em plena época da Revolução Farroupilha e desaparecera por aquelas paragens, Clemência, que se julga ainda no vigor da idade, quer se casar novamente, para satisfazer os desejos da carne e evitar algum golpe na sua fortuna, que seria, segundo ela, comandada por este novo marido. Ela achava que Gainer estava interessado nela. Entre essas personagens e também disputando Mariquinha, está Felício, primo e paixão antiga de Mariquinha. Os dois pretendentes, homens mais velhos e com mais dinheiro que Felício, desde o início da peça parece não morrerem de amores um pelo outro, o que é usado por Felício para, numa maroteira, fazer os dois brigarem, intencionando minar, com a briga, as chances de Clemência ceder a mão de sua filha a um deles. Por intermédio de Negreiro, Clemência descobre que o inglês, assim como Negreiro, cortejava a sua filha e não a ela. Numa cena introduzida exclusivamente para que Negreiro possa ser um dos responsáveis pela dissolução do conflito, o traficante de escravos se esconde numa cortina e descobre as intenções secretas de Clemência, que era casar com Gainer. Neste meio tempo, Alberto, o marido desaparecido, volta a casa. Quase forçado por Negreiro, que revela o que descobrira sobre Clemência, esconde-se e vê as ações dos membros de sua família. O suposto defunto vê sua esposa se declarar e pedir em casamento Gainer, e as declarações trocadas entre Mariquinha e Felício. Como um autêntico *deus ex machina*, Alberto expulsa o ‘noivo’ de sua esposa e ordena que Felício e Mariquinha se casem. Na última cena, entra um grupo de pessoas para ‘cantar os reis’, como se festejasse a dissolução do conflito cômico. Fim da comédia.

Apesar do apelo à estratégia não muito favorável do *deus ex machina*, outros recursos cênicos são utilizados magistralmente na composição da peça. Primeiramente, lembremos nossa concepção de que a comédia de costumes centra-se em pintar hábitos e costumes de

uma parcela da sociedade que circunda o dramaturgo, consoante Faria, Guinsburg e Lima (2006). Martins Pena, nas indicações cênicas, soube caracterizar, claramente, qual parcela da sociedade buscava retratar. Ele, então, apresenta alguns elementos que nos fazem perceber que tipo de pessoas procurava representar, no sentido de criticar seu caráter. Como exemplo, observemos a didascália que abre a peça:

*(o teatro representa uma sala. No fundo, porta de entrada; à esquerda, duas janelas de sacadas, e à direita, duas portas que dão para o interior. Todas as portas e janelas terão **cortinas de cassa branca**. À direita, entre as duas portas, um sofá, cadeiras, uma mesa redonda com um **candeeiro francês** aceso, duas jarras com flores naturais, alguns bonecos de porcelana; à esquerda, entre as janelas, mesas pequenas com castiçais de mangas de vidro e jarras com flores. Cadeiras pelos vazios das paredes. **Todos esses móveis devem ser ricos**)* (grifo nosso).

A riqueza e a ostentação do ambiente, com as janelas e portas com cortinas de tecido fino, o candeeiro francês, a quantidade de cadeiras espalhadas pelo cenário e a ênfase do autor ao final, ‘todos esses móveis devem ser ricos’, dão o tom das pessoas que habitam e freqüentam a casa de Clemência. Percebemos facilmente que são pessoas de ‘posses’.

Para maior clareza da exposição dividimos a peça em dois núcleos. No capítulo anterior, quando, utilizando-nos das estratégias de D’Angeli e Paduano (2007), afirmamos que a crítica à sociedade estende-se às relações entre as instituições e seus membros e as instituições e a sociedade, reunimos no bojo das ‘instituições’ a família. A título de melhor explicarmos como se dá a crítica de Martins Pena nesta comédia, iremos separar as categorias das ‘instituições’. Teremos, assim, um núcleo das relações familiares, que será composto da família de Clemência e de suas inter-relações, e o núcleo das relações políticas, que entenderemos como as personagens que servem para fazer crítica à legislação vigente na época e à hipocrisia das instituições. Poderíamos dar outro nome a esses núcleos, chamando um de núcleo privado e o outro de núcleo público. Passemos primeiramente a examinar as relações ‘públicas’.

No início da peça, na sala ricamente decorada de Clemência, travam uma conversa Felício, Clemência e Negreiro. Com descontração, os três conversam sobre amenidades, como a carestia dos produtos. A filha mais nova de Clemência compra um doce de um escravo de ganho, etc. Como quem quer tirar uma dúvida, Felício muda o conteúdo da conversa ao fazer uma pergunta a Negreiro:

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 bem-feito, para não ser tolo. Quem é que nesse tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. **Há por aí além 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 nisso parte ao juiz do lugar. O que há de este fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder de modo seguinte: Sim senhor, Sr. Capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. Sa. ... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem onde têm a cara e vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão responda-lhe [...] Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei [...] O que lhe acontece? Responda.

Felício: Acontece de ficar na conta de íntegro juiz e homem de bem.

Negreiro: [...] fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E no entanto vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de **quem mais se depende, ou que tem maiores empenhos**. Calemo-nos, porém, que isto vai longe.

(Ato único. Cena I. PENA, 2007a, p. 147. Grifos nossos).

Primeiramente, devemos salientar um ponto crucial, que é o interlocutor de Felício não ter nome. Ele é chamado, por apelido, pelo nome do seu ofício irregular¹⁶: negreiro. O apelido da personagem leva o público a interpretar, desde o início da peça, a personagem como negativa. Além disso, é peculiar que, na rica casa de Clemência, um notório infrator possa estar trocando gentilezas e conversando descontraído, como é o caso de Negreiro, traficante de escravos, ofício já ilegal na época em que a peça foi escrita. É com respeito e naturalidade que Felício se dirige a ele, chamando-o de Sr. Negreiro. Desde esse ponto, a peça aponta para a subversão dos valores que vimos no capítulo anterior, quando discutimos sobre o riso político-social: o ridículo do que é a-social. É a-social o fato de alguém chamado Negreiro, traficante de escravos, que consegue furar o bloqueio imposto pela sanção legislativa e estar em casa de família. A subversão é possível porque Negreiro é rico e o seu crime serve à casta social com quem ele trava relações. É risível, inicialmente, o trecho porque Negreiro, ou melhor, ‘Sr. Negreiro’ é tratado com toda deferência como se não se tratasse de um infrator: o

¹⁶ Barbara Heliadora chama a atenção para esse recurso salientando que “[...] é surpreendente que, em um país de nenhuma tradição de dramaturgia, Martins Pena saiba usar tão bem o recurso sutil de denunciar o tráfico de escravos por meio de sua apologia. Esse recurso, naturalmente, é usado também para marcar como negativo o próprio personagem. (2000, p. 48). Esse recurso equivaleria, em dias de hoje, a uma personagem teatral de inspiração política chamada ‘mensaleiro’, por exemplo.

condenável, então, torna-se aceitável. Seria como atualmente recebermos em nossas casas um notório traficante de drogas e o tratássemos como Sr. Traficante.

A parte mais significativa do trecho, entretanto, é a crítica direta ao suborno. Negreiro compara a vastidão da costa brasileira com a imensa condescendência de algumas autoridades. O discurso crítico, que é colocado na boca de Felício, com a singela acusação sobre o não cumprimento dos deveres, é quase nada comparado com a argúcia da demonstração das relações legislativas feitas por Negreiro. Neste ponto, Negreiro faz uma inversão de valores. Para ele o homem cordato e de juízo é o juiz que ajuda o traficante de escravos com suas negociações. O homem insensato é aquele que tenta ir contra o sistema de subornos que está entranhado na ‘vasta condescendência das autoridades brasileiras’. Além da inversão, poderíamos chamar a atenção para a ‘rigidez’ do vício cômico que submete todas as assertivas de Negreiro a uma apologia do suborno, mesmo com as ‘chamadas à razão’ feitas por Felício. É esta interpretação que torna o trecho cômico. Quando a imitação feita por Negreiro do falar do juiz ‘esturrado’ que não fecha os olhos à carga de cativos trazida pelo aludido navio, o trecho torna-se cômico porque Negreiro não percebe que sua interpretação do mundo está emoldurada numa unilateralidade absurda. A ridicularização do homem de bem, feita por Negreiro, torna o traficante de escravos ridículo. A crítica ainda ganha fôlego quando Negreiro demonstra o resultado da retidão de caráter do juiz ‘esturrado’: ele fica na conta de pobre. O aprisionamento dos escravos por parte dos juízes esturrados é contraproducente, pois o resultado alcançado é apenas um retardo no processo que leva os cativos, a despeito de sua ilegalidade, à negociação ou doação aos poderosos. A situação não atingiria o público caso Clemência não interviesse dando razão ao criminoso Negreiro, quando este afirma que as idéias de Felício são originadas da pouca idade. O trecho, encerrado pela interrupção da discussão por Negreiro, é continuado, quase que analogicamente, no tópico da conversa entabulada posteriormente. Quando Negreiro alude que os escravos aprisionados pelo juiz ‘esturrado’ vão para a mão dos poderosos, deixa no ar se ocorre ou não este tipo de prática. Porém, na conversa do traficante com Clemência, esta deixa entrever, com o seu exemplo, o modo como as operações de troca de favores beneficiavam os ricos e mostra que, mesmo no alto escalão da hierarquia do estado, a condescendência com o crime (desde que ‘benéfico’ a eles) é “vastíssima” como a costa brasileira. Vejamos:

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, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

Negreiro: Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!

Clemência: Seja lá o que for; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.

Felício: E minha tia precisava deste escravo, tendo já tantos?

Tantos? Quanto mais, melhor. Ainda eu tomei um só. E os que tomam aos vinte e aos trinta? Deixe-se disso, rapaz. Venha vê-lo, Sr. Negreiro. (PENA, 2007a, p. 148).

A transação, como chama Negreiro, é bem interessante. Clemência, mulher de sociedade, envereda-se numa Casa de Correção, instituição que abriga infratores, ou seja, aproxima-se de criminosos para adquirir um novo escravo. Porém, o complemento da conversa anterior de Felício e Negreiro, a que nos referimos no parágrafo anterior, é dado quando Clemência afirma qual o percurso percorrido para se obter o novo escravo. É uma relação de favor vertical que implica desde ela, mulher de sociedade, até um Ministro. O mais grave e ridículo da situação não é apenas o favor, é o comprometimento com o crime. A maneira em que ela fala da situação dá a entender que o pedido do ‘meia-cara’ fora perpetrado de forma simples e direta, sem meias palavras, como quem pede um favor que está regulado pelas leis. As sanções do mundo adulto para esses seres “infantilizados” não existem. O atropelo da lei por alguns, mediante suborno ou coisa que o valha (favor), é claramente mostrado. As pessoas que ocupam cargos públicos, que, em sua essência, serviriam para defender o cumprimento das leis, infringem-nas. Cidadãos se associam ao crime como se isso fosse algo normal, *quase* que cegamente. Dizemos quase porque a personagem Clemência tem plena consciência do seu ato criminoso, pois é ela mesma quem afirma: “agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele”, que revela o ardil de uma corrupta. O ridículo da situação é maior quando percebemos que o tom da conversa é como se nada daquilo fosse ilegal e Clemência estivesse contando algo banal, como no diálogo que abre a peça, o que se torna, então, mais um exemplo do vício cômico de Bergson. Clemência não percebe o tipo de situação a que ela se submete para cometer sua infração, levada por uma interpretação ‘inocente’ do seu entorno.

Não devemos, também, deixar de observar a atitude de Felício e sua comicidade. Apesar de suas investidas contra Negreiro no primeiro trecho da obra que evidenciamos, na conversa entre Negreiro e sua tia, o tom de sua pergunta é de condescendência com o tráfico de escravos. Ele não questiona a ilegalidade da maneira como sua tia adquiriu o novo escravo,

mas sim se há necessidade deste novo escravo¹⁷. O clima de vício cômico que impregna toda a sociedade se faz presente e o desapego de Felício com relação às convicções apresentadas na conversa anterior é surpreendente. Teríamos três explicações para o acontecido. Ou Felício é hipócrita o suficiente para opinar diferentemente sobre assuntos públicos e privados, ou seja, quando se tratava dos ‘outros’, ele critica o tráfico e o descumprimento das leis. Ou Felício não consegue enxergar, o que em outras palavras significa afirmar que esta atitude de Felício deriva de uma falha interpretativa ocasionada por vício cômico (que emoldura a interpretação e simplifica-a). A terceira, que parece ser a mais aceitável, é que Felício só mantivera as posições críticas no diálogo com Negreiro para impressionar Mariquinha, que a tudo observava sem intervir, para mostrar sua integridade ante o mau-caratismo de Negreiro. Essa assertiva pode ser confirmada na próxima cena da peça quando saem Negreiro e Clemência para verem o novo escravo de Clemência:

Felício: Ouviste, prima, como pensa este homem com quem tua mãe pretende casar-te?

Mariquinha: Casar-me com ele? Oh, não, morrerei antes!

Felício: No entanto é um casamento vantajoso. Ele é imensamente rico... Atropelando as leis, é verdade; mas que importa? Quando fores sua mulher...

Mariquinha: E é você quem me diz isto? Quem me faz essa injustiça? Assim são os homens, sempre ingratos!

Felício: Meu amor, perdoa. O temor de perder-te faz-me injusto. Bem sabes quanto eu te adoro; mas tu és rica, e eu um pobre empregado público; e tua mãe jamais consentirá em nosso casamento, pois supõe fazer-te feliz dando-te um marido rico.

(PENA, 2007a, p. 149).

O diálogo em parte comprova a ‘corrupção’, ou a convivência com ela, de quase todo o corpo social representado na peça, já que confirma a convivência do quase único ‘aparentemente’ defensor dos bons valores, Felício.

Gainer, o especulador inglês, em certo sentido se caracteriza de forma parecida, quanto à corrupção, com Negreiro, como confirma Barbara Heliodora, que apelida os dois de ‘maquinistas’ (cf. 2000, p. 50), o que, segundo a interpretação que ela faz do termo, significa a capacidade de alguém de tramar planos de exploração, de maquinar. Gainer chega ao palco pouco depois da conversa de Felício e Mariquinha transcrita acima. A sós, Felício tenta iniciar

¹⁷ Outras interpretações do trecho são possíveis. Podemos pensar que Felício não questiona a sua tia sobre a ilicitude de seu ato, devido à sua submissão à ela. Ou ainda, entendermos que Felício não questiona Clemência para evitar algum atrito que prejudicasse seus planos de conquistar a prima. Contudo, entendemos como mais coerente a interpretação que demos.

seu projeto para engabelar os dois pretendentes de sua amada, mas é interrompido com a chegada de Negreiro, Clemência, Mariquinha e Júlia. Sem reservas, o epíteto maquinista é logo justificado nas primeiras linhas da conversa entre os seis:

D. Clemência (*entrando*): Estou contente com ele. [o cativo adquirido na transação]. Oh, o Sr. Gainer por cá! (*cumprimentando-se*).
 Gainer: Vem fazer meu visita.
 D. Clemência: Muito obrigada. Há dias que não o vejo.
 Gainer: Tenha estado muita ocupado.
 Negreiro (*com ironia*): Sem dúvida com algum projeto?
 Gainer: Sim. Estou redigindo uma requerimento para as deputadas.
 Negreiro e Clemência: Oh!
 [...]

 Pois não! Eu peça na requerimento uma privilégio por trinta anos para fazer açúcar de osso.
 Todos: Açúcar de osso!
 Negreiro: Isso deve ser bom! Oh, oh, oh.
 Clemência: Mas como é isto?
 Felício: (*à parte*): Velhaco!
 Gainer: Eu explica e mostra... Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, estruindo-se grande quantidade delas, e eu agora faz desses osso açúcar superfina...
 Felício: Desta vez desacreditam-se as canas.
 Negreiro: Continue, continue.
 Gainer: Nenhuma pessoa mais planta cana quando souber de minha método.
 Clemência: Mas os ossos plantam-se?
 Gainer: (*meio desconfiado*): Não senhor.
 Felício: Ah, percebo! Espremem-se. (*Gainer fica indignado*)
 Júlia: Quem é que pode espremer osso? Oh! (*Felício e Mariquinha riem-se*)
 (PENA, 2007a, 152-155)

A maneira em que todas as personagens falam a Gainer dá a entender que o inglês é antigo conhecido da casa. É também interessante como Negreiro se dirige aos projetos de Gainer, uma prévia da desmoralização que virá a seguir. Ainda não havíamos focado detidamente a personagem Júlia, que tem pouca participação no decorrer da peça, mas que aqui faz um comentário digno de nota. Apesar da curta extensão do trecho, ele encerra críticas valiosas. O tom cômico é dado, mais uma vez, pelo vício cômico que impede que Gainer perceba o absurdo da sua proposta e a nulidade desta, banindo de seu pensamento qualquer interpretação correta da fala de alguns dos personagens. Primeiro, poderíamos apontar para quem Gainer diz que redige o seu encaminhamento, para os deputados. Essa sua fala de imediato provoca o espanto de Clemência e Negreiro, dada a importância de tal requerimento. Quando se sabe do conteúdo do documento, um pedido de licença para fazer açúcar de osso, os presentes, excetuando-se Mariquinha, que nada fala, partem em duas direções. Clemência, que acredita no projeto e Negreiro e Felício que desacreditam. O jovem é mais direto na sua

descrença, como a sua última fala revela. A descrença irônica de Negreiro, “Isto deve ser bom! Oh, oh, oh”, abala o tom sério da personagem Gainer, que após a interrupção tenta mais uma vez mostrar seriedade com a explicação: “Eu explica e mostra”. O conteúdo da fala de Gainer, que transpareceria uma preocupação com a ‘estruição’ (destruição) de uma eventual matéria-prima para açúcar, ossos, ou seja, seria uma melhoria na produção de açúcar, já por si ridícula, é ainda mais ridicularizada pela maneira como ele se expressa em português, recurso dramático que ajuda a identificação ridícula da personagem Gainer. As constantes interrupções de Felício também ajudam nessa identificação, principalmente quando ele mostra a irracionalidade da máquina de Gainer, ao lembrar qual a verdadeira matéria-prima do açúcar, numa interrupção cômica: “desta vez desacreditam-se as canas”. É interessante, como já dissemos, que o ridículo da fala de Gainer, dá-se, em termos bergsonianos, pela maneira em que ele interpreta o produto que quer comercializar e a recepção deste. Por ser branco e fino, o açúcar é entendido por ele com características similares aos ossos moídos. A sua fala seria apenas um devaneio de tolo, quase uma estupidez quixotesca, caso não fosse transmitida para Clemência que, aparentemente iludida, acredita no método. A estupidez, ou o interesse em conquistar Gainer, faz com que Clemência demonstre uma crença tão forte no método do inglês que o próprio desconfia e acha que ela está a tentar engabelá-lo. Quando ela pergunta, aparentando não saber de onde vêm os ossos: ‘Mas os ossos plantam-se?’ e ele responde desconfiado: ‘Não senhor’. Não podemos deixar de fazer uma relação entre essa ‘estupidez’ momentânea de Clemência e seu interesse em se casar com o inglês.

É Felício que, brincando, dá a oportunidade de Gainer ser mais uma vez ridicularizado, quando este diz que os ossos, para que se faça açúcar, devem ser espremidos. O ridículo do projeto, que, para seu autor, representa um avanço na produção açucareira, é mostrado pela pequena Júlia que do alto dos seus dez anos exclama: “Mas quem é que pode espremer osso”? Martins Pena parece colocar na boca de uma criança essa fala, para mostrar que até para uma criança o projeto do especulador inglês é ridículo. Essa conversa é interrompida, talvez para evitar uma réplica que desmistificasse muito cedo as reais intenções do inglês, com a chegada de visitantes, João do Amaral, compadre de Clemência, e sua família.

A visita é muito oportuna para nossos interesses. Poderíamos dizer que, do modo em que ela é composta, por conversas comezinhas, discussão sobre os filhos, comparação entre preços de produtos e outras amenidades, que a conversa serve simplesmente para reforçar a

vontade de Martins Pena de contar as coisas como elas realmente aconteciam¹⁸. Entretanto, seria limitar demais o poder de fogo crítico de Martins Pena. A situação da estranha familiaridade com a corrupção e seus modos de atuação (o pedido de favores pessoais, como principal elo da corrente da corrupção) que aludimos nos nossos primeiros comentários sobre a peça faz-se presente de modo mais insistente, dessa feita insinuando o papel fundamental das amizades nas obtenções de cargos públicos. Vejamos o trecho¹⁹:

Clemência: Aprontem o chá depressa. (*sai o pajem*)
 João: Não pode ser, muito obrigado.
 Felício: Aonde vai com tanta pressa, minha senhora?
 Eufrásia: Nós?
 João: (*para Felício*): **Um pequeno negócio.**
 Eufrásia: Vamos à casa de D. Rita.
 Clemência: Deixe-se de D. Rita. Que vai lá fazer?
 Eufrásia: Vamos pedir a ela para falar à mulher do Ministro.
 Clemência: Pra quê?
 Eufrásia: Nós ontem ouvimos dizer que se ia criar uma repartição nova e queria ver se arranjavamos um lugar pra João.
 Clemência: Ah, já não ateimo.
 Felício: (*para João*) Estimarei muito que seja atendido; é justiça que lhe fazem.
 Eufrásia: O senhor diz bem.
 João: Sou empregado de repartição extinta; assim é justo que me empreguem. Até mesmo é economia.
 [...]
 Eufrásia: Comadre, **passando de uma coisa pra outra**: a costureira esteve cá hoje?
 PENA, 2007a, p. 158-160) (grifo nosso).

João do Amaral primeiramente assegura que a visita que sua família fará à D. Rita objetiva resolver um pequeno negócio, pedir um emprego, simplesmente. A maneira como Eufrásia se dirige à transação, “Vamos pedir a ela para falar à mulher do Ministro” para arranjar um lugar para João na nova repartição, revela que ela faz a subsunção de que todos os que estão presentes sabem do que se trata, já que ela não afirma que irá pedir um emprego para João e, também, não é necessário dizer como Clemência todos os pormenores da transação (quem pede a quem), dada a naturalidade. Como se referem ao pedido de favor a um Ministro, todos os presentes insinuam naturalidade e, também, aludem que a maneira deturpada em que é feita

¹⁸ Sobre o assunto, Barbara Heliodora (2000, p. 52) afirma que: “[...] [a] visita inesperada da comadre Eufrásia [...] nos faz supor que àquele tempo aconteceria exatamente assim [...] o quadro com suas preocupações mais rotineiras, tais sejam com o preço das costureiras e dos tecidos, com os escravos, e com as inquietações dos adolescentes, faz por escrito o que Debret nos deixou em suas memoráveis gravuras”.

¹⁹ Não poderíamos deixar de notar o esquecimento da personagem Negreiro no decorrer da cena. Não é dito em nenhum momento que ele saiu de cena e, no entanto, a personagem não é mencionada durante as longas cenas nas quais se passa a visita.

candidatura a um cargo público é correta. Devemos salientar, também, o tom grave e respeitoso com que as personagens tratam o assunto, quando, em verdade, o que se discute é uma contravenção. Aqui, o ridículo se instaura pela inversão, mais uma vez. Se fizermos uma reflexão sobre qual o papel de um ministro, ou melhor, de um Ministério de Estado, entenderemos o porquê da inversão. É ridícula, então, a exposição de ministro como pessoa envolvida em concessão de cargos a amigos, quando ele deveria usar seu cargo para assuntos estatais, exclusivamente. Também vale ressaltar (como em outro ponto iremos ver com mais clareza) a relação entre os ricos e o Estado. Eles agem como donos do Estado, e é justo, como diz Felício, que o pedido irregular seja acatado pelo ministro, ou que este seja convencido por sua esposa. Como se não bastasse João do Amaral fala de sua ‘candidatura’ à vaga, como uma economia para o Estado. A fala, num primeiro momento estranha, talvez seja mais um elemento que corrobora a nossa visão sobre a relação próxima entre público e privado daquela parcela da população. João do Amaral recebe dinheiro do governo sem exercer cargo algum. Ele é o típico funcionário fantasma. A maneira que João do Amaral fala da sua nomeação é hipócrita porque ele a entende como um serviço prestado ao Estado, uma economia, e não uma ‘vitória’ pessoal²⁰. É natural, devido ao vício cômico que rege a relação entre essa camada e o Estado, que os favores sejam concedidos aos primeiros porque eles “merecem”. Por último, temos a mudança de assunto de Eufrásia: “Comadre, passando de uma coisa pra outra: a costureira esteve cá hoje?” Que desmonta toda a gravidade do tópico que estava sendo tratado. Como se aquela discussão, que falava sobre o estado, ministérios, etc., fosse sobre assuntos leves e comezinhos.

O que ficou em suspenso, na discussão sobre a ‘indústria’ de açúcar de osso de Gainer, a confirmação de que ele é um rufião que explora e dá golpes, quando da interrupção ocasionada pela chegada da família de João do Amaral e Eufrásia, é retomado. Numa tentativa de incitar uma animosidade entre o inglês e Negreiro, Felício faz Gainer revelar suas verdadeiras intenções (cf. HELIODORA, 2000, p. 50):

Felício: Estou admirado! Excelente idéia! Bela e admirável máquina!

Gainer (*contente*): Admirável, sim.

Felício: Deve dar muito interesse.

Gainer: Muita interesse o fabricante. Quando esta máquina tiver acabada, não precisa mais de cozinheiro, de sapateira e de outras muitas oficinas.

Felício: Então a máquina supre todos estes ofícios?

²⁰ Para D’Angeli e Paduano (cf. 2007, p. 87) esse é um costume das sociedades hipócritas e corruptas onde as relações do estado não se dão de maneira horizontal. O estado, nesse sentido, serve apenas a algumas parcelas da sociedade dando a esta parcela cargos e nomeações.

Gainer: Oh, sim! Eu bota a máquina aqui no meio da sala, manda vir um boi, bota a boi na buraco da maquine e depois de meia hora sai por outra banda da maquine tudo já feita.

Felício: Mas explique-me bem isto.

Gainer: Olha. A carne do boi sai em *beef*, em *roastbeef*, em fricandó e outras muitas; do couro sai sapatas, botas...

Felício: (*com muita seriedade*) Envernizadas?

Gainer: Sim, também pode ser. Das chifres sai bocetas, pentes e cabo de faca; das ossas sai marcas...

Felício: (*no mesmo*) Boa ocasião para aproveitar os ossos para o seu açúcar.

Gainer: Sim, sim, também sai açúcar, balas da Porto e amêndoas.

Felício: Que prodígio! Estou maravilhado! Quando pretende fazer trabalhar a máquina?

Gainer: Conforme; falta ainda alguma dinheira. Eu queria fazer uma empréstima. Se o senhor quer fazer seu capital render cinquenta por cento dá a mim para acabar a maquine, que trabalha depois por nossa conta.

Felício: (*à parte*): Assim era eu tolo... (*para Gainer*) Não sabe quanto sinto não ter dinheiro disponível. Que bela ocasião de triplicar, quaduplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

Gainer: (*à parte*). Destes tolas eu quero muito.

(PENA, 2007a, p. 167-169)

O enganador enganado, um tipo de personagem bem recorrente na literatura (cf. D'ANGELI; PADUANO, 2007, p. 20), representado por Gainer, será significativo para a exposição ridícula. Ao mostrar o interesse na máquina de 'fazer tudo' de Gainer, é evidente que Felício faz com que ele revele as suas intenções. Quanto mais interessado demonstra estar Felício, mas a confiança de Gainer e as qualidades da máquina aumentam. E, então, quando ele julga por bem fazer a proposta do empréstimo percebemos as suas intenções: por faltar dinheiro para a conclusão da máquina ele quer que Felício empreste dinheiro. Após nos revelar a intenção do especulador inglês, Martins Pena brinca, por meio de Felício, com a hipocrisia de Gainer que se considera um 'salvador' da pátria brasileira com suas máquinas e 'melhorias'. Assim se conclui a conversa entre Felício e Gainer:

Felício: Mas veja como os homens são maus. Chamarem ao senhor, que é o homem mais filantrópico e desinteressado e amicíssimo do Brasil, especulador de dinheiros alheios e outros nomes mais.

Gainer: A mim chama especuladora? A mim? *By God!* Quem é a atrevida que me dá esta nome?

Felício: é preciso, na verdade, muita paciência. Dizerem que senhor está rico com espertezas!

Gainer: Eu rica! Que calúnia! Eu rica? Eu está pobre com minhas projetos pra bem do Brasil.

Felício: O bem do brasileiro é o estribilho desses malandros... (*para Gainer*) Pois não é isso que dizem. Muitos crêem que o senhor tem um grosso capital no Banco de Londres; e além disso, chamam-lhe de velhaco.

Gainer: (*desesperado*) Velhaca, velhaca! Eu quero mete mete uma bala nos miolos deste patifa. Quem é estes que me chama velhaca?

Felício: Quem? Eu lhe digo: ainda não há muito que o Negreiro assim disse.
 Gainer: Negreira disse? Oh, que patifa de meia-cara... Vai ensina ele... Ele me paga. *Goddam!*
 Felício: Se lhe dissesse tudo quanto ele tem dito...
 Gainer: Não precisa dizer; basta chama velhaca a mim pra eu mata ele. Oh, que patifa de meia-cara! Eu vai dizer a *commander* do brigue *Wizart* que este patifa é meia-cara; pra segura nos navios dele. Velhaca! Velhaca! *Goddam!* Eu vai mata ele! Oh! (*sai desesperado*).
 (PENA, 2007a, p. 169-170)

Sabemos que o século XIX é considerado por muitos o século inglês. A Inglaterra, com seus acordos com a coroa portuguesa, conseguiu manter, durante o século XIX, uma influência no Brasil que se estendia da cultura à política. Seus artigos eram vendidos por preços mais baixos que os artigos brasileiros devido às vantagens obtidas pelos acordos. Mesmo com a independência do Brasil, em 1822, a presença dos ingleses continuou muito forte no país, já que havia decorrido apenas 20 anos de tal evento histórico. Ocorre, então, que Felício, para dar segmento ao seu plano de provocar discórdia entre os pretendentes de Mariquinha, diz a Gainer que algumas pessoas apelidam-no com nomes que remetem a um ‘eventual’ uso indevido dessas vantagens obtidas pela influência inglesa em solo brasileiro. A insinuação é negada veementemente. Dá-se o cômico pelas ações de Gainer que estão nas didascalias: “desesperado”. ‘Quem não deve não teme’, como dizem. Aqui Martins Pena faz uso de um recurso bastante comum nas comédias de costumes (cf. capítulo 1 desta dissertação) que é o chamado ‘à parte’ para ridicularizar ainda mais Gainer. A intenção de tal recurso é fazer com que o público saiba que Felício não está sendo enganado por Gainer, mas, ao contrário, procura esclarecer quais são os interesses dos ingleses no Brasil, quando fala, ironicamente, sobre o estribilho dos estrangeiros no nosso país. As ações de Gainer, cada vez mais desesperado, já que com a má-fama perderia sua capacidade de engabelar os brasileiros, revelam sua culpa e sua dívida. Gainer diz que está pobre em decorrência de seus projetos para ajudar os brasileiros, mas esse ‘para o bem dos brasileiros’ é negado na sua última fala, reveladora da sua conivência com o crime. Ele sempre soube que Negreiro era traficante de escravos, porém, só toma a atitude de fazer a denúncia à guarda costeira quando Negreiro o ofende pessoalmente. Caso seu ideal fosse o bem do Brasil teria denunciado Negreiro muito antes. Ele não quer de verdade o bem do Brasil. Sua fala revela também a conivência da guarda costeira em relação ao tráfico de escravos. Ele não denunciaria à guarda costeira que Negreiro é traficante, mas sim, que é meia-cara, ou seja, um patife, e que, por isso, o comandante do navio da guarda costeira deveria apreender os navios dele. Em outras palavras, a guarda costeira já sabia do conteúdo dos navios de Negreiro. A fala dele, ainda, mostra mais

uma vez como os assuntos pessoais se imiscuem com o público (como no caso do ministro): a guarda costeira a serviço de determinadas pessoas, quando deveria servir à pátria; mais uma vez a inversão de valores. É ainda risível, pela ótica da inversão de valores, que Gainer, especulador e ‘velhaco’, denunciaria outro, tão velhaco quanto ele, como se fosse alguém idôneo que tivesse autoridade moral para fazê-lo, o que é um claro exemplo do vício cômico bergsoniano. Ele não percebe sua falta de moral para denunciar a imoralidade de outrem. Ou seja, a palavra que conta é o poder do dinheiro e da influência, não a honra. Para concluir essa relação entre Gainer e o estado, devemos nos reportar a outro trecho, que é a relação entre instituições legislativas e Negreiro.

Desde o início de nossa fala nos reportamos a Negreiro como conivente com a corrupção e o suborno de autoridades. Entretanto, ainda não mostramos uma relação direta entre ele e essas autoridades; o que fizemos foi mostrar a opinião dele sobre essa relação. Salientemos como Negreiro resolve seus problemas:

Felício: Tenho uma coisa que lhe comunicar, com a condição porém que o senhor se não há de alterar.

Negreiro: Vejamos.

Felício: A simpatia que tenho pelo senhor é que me faz falar...

Negreiro: Adiante, adiante...

Felício: (*à parte*): Espera, que eu te ensino, grosseirão. (*para Negreiro*) O Sr. Gainer, que há pouco saiu, disse-me que ia ao juiz de paz denunciar os meias-caras que o senhor tem em casa e ao comandante do brigue inglês *Wizart* os seus navios que espera todos os dias.

Negreiro: Quê? Denunciar-me, aquele patife? Velhaco-mor! Denunciar-me? Oh, não que eu me importe com a denúncia ao juiz de paz; com este cá eu me entendo; mas é patifaria, desaforo!

Felício: Não sei por que ele tem tanta raiva do senhor.

Negreiro: Por quê? Porque eu digo em toda a parte que ele é um especulador velhaco e velhacão! Oh, inglês do diabo, se eu te pilho! Inglês de um dardo!

(PENA, 2007a, p. 192-193)

É notória a preocupação de Negreiro com sua imagem pessoal. Ele não se assusta com a ameaça de denúncia de Gainer. Preocupa-se, no entanto, com a ofensa pessoal, que é Gainer se ‘meter’ em seus negócios. O motivo da não-preocupação? Negreiro não precisa se importar com as represálias do juiz de paz, já que com este o traficante de escravos pode se entender. É desaforo Gainer ir denunciar, mesmo que a denúncia não tenha consequência alguma. Vale notar, mais uma vez, o processo de inversão. Aqueles que compõem o Estado são tão corruptíveis e suas relações com o público são tão deturpadas, que os poderosos corruptos, nesse caso Gainer e Negreiro, podem esquecer as sanções que seriam comuns a toda a gente,

devido a sua ‘intimidade’ com as instituições responsáveis por fazer valer a legislação vigente. Negreiro é traficante de escravos e Gainer golpista, mas isso não importa para os ‘homens’ do Estado, já que eles possuem condições de comprar ‘viseiras’ para os juízes e agentes legais. O que seria motivo de preocupação, a denúncia grave, já que as acusações não são leves e as pessoas que seriam alertadas são importantes (juízes e comandantes da guarda costeira), torna-se apenas desavença pessoal. É cômica, a situação, porque no meio de um problema sério, os dois envolvidos se preocupam com a questão do desaforo pessoal (por se saberem intocáveis). Se fizéssemos um paralelo com os dias de hoje, seria como um político ser denunciado, ou ser ameaçado de denúncia, acusado de corrupção, formação de quadrilha, etc., não se importar com o conteúdo das acusações, mas sim com o fato de ser denunciado. O crime, para Gainer e Negreiro, torna-se algo impunível em decorrência de suas ligações com os dirigentes e as pessoas capazes de aplicar as leis. Existe nesse jogo de poder e de amizade com os poderosos no qual estão envolvidos os dois corruptos, uma subversão da lei e da funcionalidade dos ‘capitães’ e dos juízes que caracterizam, conforme nosso entendimento, uma total subversão dos valores institucionais e uma mostra da falência da relação que deveria ser isenta de favoritismos entre as leis e a população.

Acreditamos que já é tempo de concluir alguns pontos sobre o que chamamos de núcleo das relações políticas da peça *Os dois ou inglês maquinista*. Esse núcleo foi constituído por Negreiro, Gainer, Eufrásia e João do Amaral e quase todos os membros da família de Clemência, excetuando Mariquinha, Júlia (sua irmã) e o pai Alberto. O elo entre essas personagens é a convivência ou prática de infrações. As infrações que detectamos foi o suborno e o tráfico de escravos. É interessante que neste ponto ressaltamos mais uma vez que o que gerará o cômico neste núcleo é a percepção de que as instituições públicas estão a serviço de uma casta social que detém o poder de intervir nas relações dessas instituições com o público, por intermédio de subornos e favores, que leva esta casta a obter facilidades que não são concedidas a outras, como nomeação para cargos, livre tráfico de escravos, golpes estelionatários, etc. Isso, como vimos no capítulo anterior, é o que chamamos de inversão de valores. Ministros, cujas amizades os fazem esquecer a finalidade de seus cargos, etc. De fato, o que ocorre aqui é uma confusão entre o público e o privado que se arrasta aos dias de hoje. O estado visto sob esta ótica teria donos que faziam as leis se regularem a seu bel-prazer. Mas também não deixa de ser um exemplo de vício cômico, já que as instituições e as pessoas focadas por Martins Pena apresentam uma visão de mundo emoldurada e interpretam o mundo como bem lhes apetece.

A família, em sua essência, é a instituição que serve para orientar e guiar os indivíduos. Dá-se o cômico nesta instituição, conforme vimos no capítulo anterior, quando os valores familiares são invertidos e as relações entre seus membros tornam-se interesseiras e não-fraternais. As relações entre os membros da família de Clemência estão neste patamar, apresentando valores que não dizem respeito aos que seriam de esperar numa família. O casamento, ao que parece um modo de relacionamento familiar que faz com que duas pessoas que se amam unam-se, é, desde o início da peça, visto como investimento, e o amor, que deveria ser o elo, é enfraquecido em detrimento do dinheiro. É bastante reveladora a primeira conversa travada entre Felício e sua prima Mariquinha sobre o plano de engabelar Negreiro. As intenções do traficante de escravos são reveladas:

[...]

Felício: Tão bela e tão sensível como és, seres a esposa de um homem para quem o dinheiro é tudo! Ah, não, ele terá ainda que lutar comigo! Se supõe que a fortuna que tem adquirido com o contrabando de africanos há de tudo vencer, engana-se! A inteligência e o ardil às vezes podem mais que a riqueza.

Mariquinha: O que pode você fazer? Seremos sempre infelizes.

Felício: Talvez que não. Sei que a empresa é difícil. **Se ele te amasse, ser-me-ia mais fácil afastá-lo de ti; porém ele ama o teu dote, e desta qualidade de gente arrancar um vintém é o mesmo que arrancar a alma do corpo...** Mas não importa.

[...]

(PENA, 2007a, p. 149-150) (grifo nosso).

Sublinhamos, no trecho, a revelação das intenções de Negreiro. Nota-se, aqui, o ridículo da situação, pelo enfraquecimento do amor. Para as pessoas que, segundo Felício, são do tipo de Negreiro, o dinheiro importa tanto que é mais fácil extinguir o amor deles por alguém do que o amor deles pelo dinheiro. Como sabemos, o dote é um tipo de doação que, usualmente, os pais da noiva dão aos recém-casados para iniciar a vida a dois. Na peça, ele torna-se o único alvo dos dois pretendentes de Mariquinha. O cômico dá-se, então, pela inversão do que o dote significava. O dote de Mariquinha, portanto, importa mais que suas qualidades e algum afeto que Negreiro tenha por ela. Mas isso não é tudo, e não é só para o tipo de pessoa que Negreiro é. Podemos perceber esse ‘sentimento’ em relação ao dinheiro na filha dos compadres de Clemência, João do Amaral e Eufrásia, Cecília. Esta personagem tem uma visão do casamento semelhante à de Negreiro. O rebaixamento do amor em detrimento do dinheiro é mais uma vez percebido. Cecília é uma jovem cuja família não tem o dinheiro necessário para um dote, o que, certamente, daria a ela um bom casamento, como garante a Mariquinha. Por esse motivo, ela esquece-se da compostura, e passa a buscar em cada homem

rico um bom partido que case com ela e lhe dê uma vida fácil e rica. O namoro, que seria um momento para se conhecer a pessoa com quem se pretende casar, torna-se uma armadilha para fisgar qualquer pretendente rico; por isso ela namora, como ela diz, com vários. Vamos ao trecho:

Mariquinha: (*entrando*): É como eu te digo.
 Cecília: Tu não gostas nada dele?
 Mariquinha: Aborreço-o.
 Cecília: Ora, deixa-te disso. Ele não é rico?
 Mariquinha: Dizem que muito.
 Cecília: Pois então? Casa-te com ele, tola.
 Mariquinha: Mas, Cecília, tu sabes que eu amo o meu primo.
 Cecília: E o que tem isso? Estou eu que amo a mais de um, e não perderia um tão bom casamento como o que agora tens. **É tão belo ter um marido que nos dê carruagens, chácara, vestidos novos pra todos os bailes...** Oh, que fortuna! Já ia sendo feliz uma ocasião. Um negociante, destes pé-de-boi, quis casar comigo, a ponto de escrever-me uma carta, fazendo a promessa; porém logo que soube que eu não tinha dote como ele pensava, sumiu-se e nunca mais o vi.

(PENA, 2007a, p. 171-172) (grifo nosso).

Como sabemos, o dote era uma prática ainda usual no século XIX. Observemos que a jovem Cecília não se importa em saber que os ‘ricos’ negociantes só se interessam pelo dote e não por ela. O motivo desse desinteresse é dado explicitamente por ela, quando afirma que é belo ter um casamento que proporcione luxo e facilidades. Desde o início da peça, Martins Pena salienta, com informações aparentemente aleatórias, que essa é a visão de mundo da classe rica. Para os ricos, o amor não importa, e sim o dinheiro, parece que quer nos dizer o autor da comédia.

Um ponto que merece ser ressaltado é a futilidade com que as pessoas da família de Clemência e da de Eufrásia são pintadas por Martins Pena. As conversas travadas pelo grupo mostram-se repetitivas e comezinhas. Ao reproduzir uma conversa sobre tecidos e vestidos, Martins Pena ressalta os valores da classe e quais são as necessidades dessa emergente burguesia brasileira do século XIX. O interessante é que essa conversa sobre tecidos é a continuação da conversa sobre a nomeação de João do Amaral para o emprego público:

Clemência: Olhe. (*as quatro senhoras ajuntam-se à roda dos vestidos e examinam ora um, ora outro; a rapariga fica em pé na porta; o menino bole em tudo quanto acha e trepa nas cadeiras para bulir com os vidros; Felício e Gainer levantam-se e passeiam de braço dado pela sala, conversando. As quatro senhoras quase que falam ao mesmo tempo*)
 Cecília: Essa chita é bonita.

Eufrásia: Olhe este riscadinho, menina!
 Clemência: Pois custou bem barato; comprei à porta.
 Cecília: Que feitio tão elegante! Este é seu, não é?
 Mariquinha: É, eu mesmo é que dei o molde.
 Clemência: São todos diferentes. Este é de costa lisa, e este não.
 Cecília: Este há de ficar bem.
 Clemência: Muito bem. É uma luva.
 Mariquinha: Já viu o feitio desta manga?
 Cecília: É verdade, como é bonita! Olhe, minha mãe.
 Eufrásia: São de pregas enviesadas. [...]
 Mariquinha: Este cabeção fica muito bem.
 Cecília: Tenho um assim.
 Eufrásia: Que roda!
 Mariquinha: É assim que eu gosto. [...]
 (PENA, 2007a, 162-163)

A discussão sobre os tecidos e ‘feitio’ dos vestidos, da qual extraímos um trecho (a conversa ainda dura algumas páginas) é exemplar para a crítica que propõe Martins Pena. Como dissemos, essa discussão se dá logo após a comadre Eufrásia mudar o assunto da política para o assunto sobre os vestidos. Isso mostra, conforme nossa interpretação, a importância dada, pelas personagens e, conseqüentemente, pela classe que está sendo representada na peça, aos assuntos que demandariam uma discussão mais aprofundada e conhecimentos específicos. Esse tipo de conversa fútil tem razão de existir na peça como um paralelo entre assuntos que merecem atenção e os que não mereceriam. Ou seja, enquanto a discussão sobre política é relegada a um segundo plano, a questão dos favores de João do Amaral e a improbidade da justiça em relação ao assunto dos escravos, é o assunto que menos importa. Observe-se que enquanto o assunto das roupas e futilidades volta à roda e é ardorosamente discutido mais uma vez por incríveis quase 10 páginas (cf. PENA, 2007a, 179-187), os problemas que mais interessariam a essa classe, por exemplo, o problema dos favores, não é sequer mencionado.

Como dissemos no capítulo anterior, dá-se o tipo de relação que é propícia ao cômico na instituição familiar, quando esta família é percebida como o oposto de sua razão de ser no entendimento comum. Se a família é o local onde seus membros encontram amor e consolo, ela é uma família cômica quando esse local é visto como artificial, competitivo e vazio. Além da já citada relação com o dote, há a inversão dos valores mais uma vez na família de Clemência quando ela descobre que sua filha é, potencialmente, sua rival numa eventual união com Gainer. Vejamos:

Negreiro: (*para Clemência*): Faz-me o favor. (*leva-a para um lado*) A senhora sabe quais são minhas intenções nesta casa a respeito de sua filha, mas creio que este maldito inglês tem as mesmas intenções...
 Clemência: As mesmas intenções?

Negreiro: Sim senhora, pois julgo que pretende também casar com sua filha.
 Clemência: Pois é da Mariquinha que ele gosta?
 Negreiro: Pois não nota a sua assiduidade?
 Clemência: (*à parte*): E eu que pensava que era por mim!
 Negreiro: É tempo de decidir: ou eu ou ele.
 Clemência: Ele casar-se com Mariquinha? É o que faltava!
 Negreiro: É quanto pretendia saber. Conceda que vá mudar de roupa, e já volto para **assentarmos o negócio**.
 Clemência: (*à parte*): Era dela que ele gostava! E eu, então? (*para Mariquinha*) O que estão vocês bisbilhotando? As filhas neste tempo não fazem caso das mães! Pra dentro, pra dentro!
 Mariquinha: (*espantada*): Mas, mamã...
 Clemência: (*mais zangada*): Ainda em cima respondona! Pra dentro! (*Clemência empurra Mariquinha pra dentro, que vai chorando*).
 Felício: Que diabo quer isto dizer? O que diria ele a minha tia para indispor-la deste modo contra a prima? O que será? Ela me dirá. (*sai atrás de Clemência*).

(PENA, 2007a, p. 196-198) (grifo nosso).

Antes de tocarmos na questão da disputa entre mãe e filha, teçamos alguns comentários sobre o que destacamos no trecho. A forma como Negreiro fala do assunto casamento refere-se a já mencionada causa financeira dos casamentos daquela classe social. Entretanto, o ponto mais interessante é que desta vez a referência é direta e feita à parte que possui o dote, que é Clemência. Isso não é replicado, é aceite. A inversão da instituição matrimonial é, então, validada por todas as partes que estão implicadas no negócio. Como se não bastasse a ‘negociação’ sobre o casamento de sua filha, Clemência, ao ver seu desejo de casar-se com Gainer frustrado, inicia uma competição com sua filha. Ela faz uso de sua ‘autoridade’ de mãe para, injusta e violentamente expulsar a filha da sala. Numa espécie de solilóquio (ela achava estar só, mas era observada por Negreiro que, oculto, escutava toda a sua divagação), Clemência mostra a sua maneira invertida de ver a sua família, seu marido ‘morto’ e o casamento. Vale notar o jogo que faz Martins Pena ao apelar para o solilóquio, a fim de que entendamos as intenções de Clemência, mesmo não apelando para que a personagem exponha por si própria sua personalidade. É um dos pontos em que Martins Pena se aproxima de Plauto. Clemência mostra seu caráter pelo que ela faz. A família, da qual ela deveria ser o porto seguro, visto ter se tornado matriarca com o sumiço do marido, é vista apenas como uma maneira para que ela obtenha seus prazeres mundanos e segurança financeira. Ela não se importa que para isso tenha que passar por cima dos sentimentos da filha, ou pela memória do marido que ela não tinha sequer certeza de que estava morto:

[...]

Clemência: Mas que importa? É preciso pôr meus negócios em ordem, e só ele é capaz de os arranjar depois de se casar comigo.

Negreiro: (*à parte*): Hem? Como é lá isso? Ah!

Clemência: Há dois anos que meu marido foi morto no Rio Grande pelos rebeldes, indo lá liquidar umas contas. Deus tenha sua alma em glória; tem-me feito uma falta que só eu sei. É preciso casar-me; ainda estou moça. Todas as vezes que me lembro do defunto vêm-me as lágrimas aos olhos... Mas se ele não quiser [Gainer]?

Negreiro: (*à parte*): Se o defunto não quiser?

Clemência: Mas não, **a fortuna que tenho e mesmo alguns atrativos que possuo, seja dito sem vaidade, podem vencer maiores impossíveis. Meu pobre defunto marido.** (*chora*) Vou fazer minha *toilette*. [...]

Negreiro: E então? Que tal a viúva? (*arremedando a voz de Clemência*) Meu pobre defunto marido... Vou fazer minha *toilette*. Não é má! Chora por um e enfeita-se para outro [...]

(PENA, 2007a, 200-201)

Primeiramente, é cômica a situação porque o peso da relação matrimonial para Clemência pende mais para o lado financeiro. Ela precisa de alguém para tomar conta dos seus negócios. Observe-se o jogo estabelecido por Martins Pena. A viúva está dividida, como salientou Negreiro num ‘à parte’, arruma-se para um, mas chora pelo outro. Essa comoção, em decorrência da frase que quebra a gravidade da lembrança: Vou fazer minha *toilette*, é crítica forte à futilidade de Clemência e ao tipo de valor que ela dá à memória do seu marido. Isso, como já parece supérfluo afirmar, é o processo de inversão que caracteriza a deterioração da família de Clemência e expõe o seu ridículo.

Como se não bastasse, pouco antes do desfecho da peça, Martins Pena envolve Alberto, o ‘defunto’, na trama da família de Clemência. Digamos melhor, Alberto que, apesar de ser quem resolve o conflito (casando a filha com Felício, perdoando a esposa e expulsando Gainer de casa), além de ser amigo de longa data ao que parece de Negreiro e, conseqüentemente, conivente com as ações do criminoso (cf. PENA, 2007a, p. 203) só se mostra inclinado a aceitar as faltas de sua família para salvar as aparências, não pelo amor que a instituição família demandaria. Devemos salientar que, após decidir voltar à família, Alberto demonstra possuir amor paternal, mas isso não invalida a proposição de que ele teria aceitado sua esposa e filhas de volta para salvar ‘as aparências’. Seleccionamos alguns trechos que comprovam a nossa hipótese:

Alberto: Mulher infiel! Em dois anos de tudo te esqueceste! Ainda não tinhas certeza de minha e já te entregava a outrem? Adeus, e nunca mais te verei. (*quer sair, Mariquinha lança-se a seus pés*) Mariquinha: Meu pai, meu pai!

Alberto: Deixa-me, deixa-me! Adeus! (*vai sair arrebatadamente; Clemência levanta a cabeça e implora a Alberto, que ao chegar à porta encontra-se com Felício. Negreiro e Gainer neste tempo levantam-se*) [...]
 Felício: [...] Que será de vossa mulher e de vossas filhas? Abandonadas por vós, todos as desprezarão... Que horrível futuro para vossas inocentes filhas! **Esta gente que não tarda a entrar espalhará por toda a cidade a notícia de seu desamparo.**
 (PENA, 2007a, p. 214-216) (Grifo nosso)

Num primeiro momento temos a revolta do patriarca ofendido em sua honra, já que a esposa planejava, mesmo sem certeza de sua morte, casar-se com outro. O que mais irá corroborar para o que desejamos expor são as didascálias. Na primeira delas, temos Mariquinha que se atira aos pés de seu pai para impedi-lo de abandonar a casa. Na segunda, temos Clemência implorando que seu marido fique. Nenhuma delas consegue, apesar de seus humilhantes esforços, comover o coração de Alberto. O convencimento só se dá com o argumento de Felício, que, apesar de *soar* como o mais fraco por apelar para o racional e não para o emocional, é, para Alberto, o mais forte. Felício apela para as aparências, quer que Alberto perdoe a honra ofendida por sua mulher para evitar escândalos que eventualmente manchassem os nomes das senhoras daquela casa. Alberto, então, recua e perdoa sua família, mostrando, mais uma vez, a inversão de valores, já que, ao invés de o perdão ser engendrado por amor, é engendrado pura e simplesmente para salvar a aparência de um casamento erigido sob pilares tão frágeis que não resistiram aos dois anos da ausência do patriarca. Não podemos deixar de notar também, que, talvez, a insistência de Felício tenha ocorrido justamente pelo seu comprometimento com sua prima. Ele ia se casar com ela... Será que ele se casaria com uma moça abandonada pelo pai e, por isso, desonrada? Quando ele afirma que todos a desprezarão, não podemos evitar de pensar que ele se incluiu nesse ‘todos’, invalidando, portanto, sua boa ação.

Acreditamos ser já possível fazer uma conclusão sobre o comentário que tecemos sobre a peça *Os dois ou o inglês maquinista*. Não é novidade para nós, conforme expomos durante todo o percurso do trabalho, a relação estreita entre comédia e sociedade que está em volta do dramaturgo. Dividimos os nossos apontamentos em dois núcleos: o familiar e o político. Nosso intuito inicialmente foi tornar a leitura que fizemos da peça mais didática e, conseqüentemente, ao fazermos o comentário final, pudéssemos perceber detalhadamente o tipo de trabalho crítico que Martins Pena apresentou em sua peça.

De um lado tivemos a brilhante constituição do cenário social onde a peça se desenrolaria. Não tivemos a inserção de personagens pobres na peça. Os escravos, quando representados, tinham sua ação atrelada a seus senhores e não apresentaram relevância

dramática. Ou seja, é uma peça que mostra como pensa e age um microcosmos essencialmente burguês. Politicamente, essa classe essencialmente burguesa representa o tipo de deterioração moral que beira falta de moral absoluta sobre a qual afirmaram D'Angeli e Paduano, citados no capítulo anterior. A inversão é o recurso mais utilizado pelo cômico político-social de Martins Pena. O sistema legislativo é deturpado, visto indivíduos endinheirados poderem comprar benesses com esse sistema através de dinheiro e influência. Portanto, invertendo os valores e demonstrando como realmente funcionam as relações das pessoas que ocupam cargos nas instituições com o público, ou seja, essas 'autoridades' estão a serviço dos ricos e poderosos. Essa deturpação do sistema legislativo é apresentada por Martins Pena em diversas negociações, como suborno, troca de favores, etc.. A sistemática de tais 'empresas' contra a moral e a civilidade é escancarada, quando Clemência fala da obtenção ilegal de um escravo e da conversa sobre a nomeação de João do Amaral. Isso não deixa de ser uma mostra daquele ridículo infantilizado, que não aprendeu as normas do viver social, agindo como se não existissem sanções. É o ridículo a-social que merece ser ridicularizado para ser punido. A procura de Martins Pena em revelar a sordidez da classe burguesa é reafirmada quando entra em cena o mandrião Gainer. Ele é o especulador inglês que, com mentiras e falsidades, enriquecera enganando outros. Ele é ridicularizado por Martins Pena, quando seu vício é revelado como uma moldura, aos moldes bergsonianos, que o impede de enxergar o que está em seu redor, como vimos na conversa entre ele e Felício, donde o vício cômico. A ridicularização que faz Martins Pena atinge quase todos os integrantes da classe, não deixando escapar nem sequer o 'mocinho' Felício. As culpas são da classe social, portanto. Não de alguns integrantes. Martins Pena mostra, então, que as relações dessa classe com o que quer que seja são deturpadas e infantis, por isso merecem ser ridicularizadas.

Como dissemos, também é importante o tipo de trabalho que faz Martins Pena, pela maneira em que a exposição é feita. As instituições legislativas representadas até podem ser enfraquecidas pelo discurso de Martins Pena, mas as condenações maiores recaem sobre os indivíduos e não sobre toda a organização, como ressaltamos no primeiro capítulo desse trabalho. É assim com o juiz de paz que está de conchavo com Negreiro, com o comandante do *Wizart* amigo de Gainer, etc. Não são expostas, portanto, culpas institucionais. A deterioração dessas instituições é culpa dos indivíduos que ocupam os cargos.

Sobre o núcleo da representação da instituição família na peça, fizemos alguns apontamentos que precisam ser organizados. A família burguesa é apresentada como uma instituição corrompida cujos interesses são financeiros e sua causa nunca é a de uma família

que prezasse por seus membros. Podemos traçar um paralelo entre os dois núcleos. O que estes dois ‘locais’ mostram é basicamente o mesmo tipo de trabalho crítico. Se as instituições do núcleo político mostram-se infantilizadas e invertidas, comprometendo sua relação com o público a quem deveria servir em detrimento de alguns, tornando-as instituições ‘a-sociais’, com a família dá-se o mesmo. A família, ponto de apoio, é mostrada como uma instituição na qual as relações não se dão por amor e nem para servir seus membros. As ações dos indivíduos estão sempre atreladas a razões pessoais e, por assim dizer, são ações a-familiares. Uma mãe que compete com a filha, as relações matrimoniais que se dão exclusivamente por dinheiro, etc. Um apagamento dos valores essenciais de uma família, com a sobreposição de causas pessoais.

Esses dois núcleos são ridicularizados na peça. A intenção de Martins Pena com essa ridicularização é gerar no público uma reflexão sobre aqueles valores para engendrar uma mudança. As inversões infantis do papel do estado e da família podem ser encaradas como um exagero no que concerne à sua relação com a classe social, entretanto é impossível que não reconheçamos a sua identificação com os valores burgueses do século XIX. Não podemos deixar de relacionar esse passado com parte das relações institucionais que temos hoje. A mudança, ocasionada pela reflexão, é possível pela finalidade do riso, consoante Bergson, ao dizer que o riso “[...] nos faz tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser, o que sem dúvida acabaremos por um dia ser de verdade”. O ridículo exposto na peça serve para melhorar as relações sociais por mostrar quão risíveis são as ações das personagens, e quão ridículas serão as pessoas que se comportarem daquela maneira infantilizada, ou em outras palavras, se comportarem de maneira a-social.

3.3. *O noviço*: família e patronato

O noviço, comédia escrita em 1845, é a primeira das peças cômicas de Martins Pena que possui três atos. Para a maioria dos seus críticos, é a peça de maior valor entre as quase trinta comédias escritas pelo criador da comédia nacional. Com sua trama, também calcada na comédia clássica, jovens que não podem se casar por sanções paternas precisam contrariar seus genitores para concretizar seus sonhos. As personagens desta peça travam diálogos que, se por um lado, são menos ferinos em relação à sociedade e suas instituições, por outro, possibilitam ao estudioso dessa obra uma observação maior da intimidade doméstica de uma família burguesa de meados do século XIX. Escrita alguns anos depois de *Os dois ou o inglês maquinista* (1842), parece-nos que a temática repete-se um pouco, porém, ao contrário da

peça que analisamos no primeiro subitem desse capítulo, a viúva rica casa-se com o pretendente ‘interesseiro’. Até a composição da família é parecida, a viúva, o seu marido, o sobrinho, os filhos. A única diferença nessa composição é que se troca uma filha, de *Os dois...*, por um filho aqui em *O noviço*.

Interessa-nos, logo de imediato nessa peça, a composição das personagens e seu caráter. Se em *Os dois ou inglês maquinista* as personagens eram tão ambíguas, (ambigüidade tão bem caracterizada por Felício, por exemplo), que ficamos sem saber, em decorrência de seus ‘meios-tons’, qual o real caráter de algumas personagens, n’*O noviço*, teremos personagens que seguirão uma linha característica até o fim. Se isso afasta Martins Pena de uma comédia mais robusta e calcada em ambigüidades comuns ao ser humano, aproxima-o de uma pintura mais sólida dos caracteres e dos costumes, sem ter que colocar na boca de personagens ambíguas críticas que, por vezes, essas personagens não poderiam fazer.

O noviço conta a história de um indivíduo sem caráter, Ambrósio, que se casou com Florência por interesse. Após tê-la ‘obrigado’ a enclausurar seu sobrinho órfão e seu tutelado Carlos num mosteiro, Ambrósio tenta convencê-la a pôr os dois filhos no caminho religioso, visando ter total posse do patrimônio de sua esposa. Mandá-los para a vida eclesiástica era a única maneira de evitar ‘legítimas e demandas’ e faria com quê Ambrósio possuísse até a herança do sobrinho. Seus planos são interrompidos após a fuga de Carlos do mosteiro, onde já havia permanecido por seis meses. A primeira a encontrar Carlos é Emília, sua prima e seu grande amor. Os dois amantes estão impedidos de concretizar o sonho de infância de casarem pelas manobras de Ambrósio. A virada do jogo ocorre quando Carlos recebe, em casa de sua tia, Rosa, a primeira esposa de Ambrósio. Rosa havia ido ao Rio atrás do marido desaparecido (Ambrósio), que julgava morto e que a deixara pobre no Ceará. Perseguido pelo mestre de noviços do convento e por soldados, Carlos convence Rosa de que era ela quem o mestre dos noviços e os soldados estavam a perseguir e, trocando de roupas com ela, faz com que ela vá presa em seu lugar para que assim tenha tempo de desmascarar seu tio. Ao saber que Ambrósio já era casado, quando de sua união com Florência, Carlos passa a chantagear o crápula, forçando-o a minar todos os seus planos em relação à família, ou seja, tirar Carlos do mosteiro e permitir que este possa concretizar seu amor por Emília. Ambrósio, porém, não contava com a volta de Rosa que revela a Florência o seu crime: a bigamia. Por fim, Ambrósio é preso e Carlos pode sair do convento. Fim da comédia.

Como já dissemos, não há na peça uma preocupação em salientar os problemas da sociedade como um todo, como ocorre em *Os dois...*, entretanto notamos em vários pontos da peça discussões sobre a constituição do casamento burguês e seus pilares. À época, as esposas

eram subjugadas pelo marido e, por coerção que por vezes se escondia em palavras doces, eram ‘obrigadas’ a realizar os caprichos dos seus cônjuges. É sobre esse tipo de relação que boa parte da comédia se centra.

Pela comicidade menos formal e mais arquitetada em diálogos de *O noviço*, não faremos grandes supressões quando citarmos trechos da peça para preservar o caráter cômico desse entrecho. Por isso algumas vezes as citações serão bastante longas.

Analisaremos de início o caráter de Ambrósio e sua visão de mundo, que podem ser percebidas num trecho que já citamos no primeiro capítulo. Ambrósio é o típico alpinista social que, rico, julga-se livre de punição, podendo passar por cima das leis. Ressaltemos ainda, na esteira de Barbara Heliodora (cf. 2000, p. 70), que o prólogo que dá início à peça pode ser considerado um eco da tradição clássica de Plauto, que inspirou os comediógrafos ocidentais.

No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar. Todo o homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que, resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, era eu pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh que temo eu? Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. **As leis criminais fizeram-se para os pobres...** (grifo nosso) (PENA, 2007b, p. 75-6).

A primeira impressão que temos de Ambrósio, impressão que nos será confirmada nos três atos que constituem a peça, é que a personagem apresenta uma espécie de fascínio pela riqueza, que não podemos deixar de caracterizar como um vício cômico. É interessante que ressaltemos que esse vício cômico – enxergar sob uma ótica deturpada as relações sociais (conforme o trecho que grifamos) – será o causador de todos os males de Ambrósio. Por querer se tornar rico, ele tenta passar por cima das leis (era bígamo), por cima do casamento, e por cima da vontade dos potenciais herdeiros de Florência. A crítica será, num primeiro momento, então, ao alpinismo social de Ambrósio e a consciência da classe rica de se saber impunível. Tivemos na peça anteriormente analisada, *Os dois ou o inglês maquinista*, uma espécie de consenso geral em relação às infrações cometidas pelas personagens. Aqui a história será um pouco diferente, já que o vilão Ambrósio será punido. Isso pode ser afirmado também em relação às outras situações cômicas criadas por Martins Pena em *O noviço*, já que a punição ‘dos ridículos’ e o repúdio a eles não fica a cargo da reflexão do público, mas sim

de uma punição ‘real’, que está na peça. Vejamos primeiramente a situação do casamento de Florência.

Florência é uma típica senhora do século XIX. Viúva, não se sente capaz de tocar os negócios e se casa novamente. Ela é presa fácil para Ambrósio que, como vimos com a exposição do seu caráter no ‘prólogo’ da peça, é inescrupuloso em relação a dinheiro. Ela é pintada como subserviente e cega em relação ao marido e às atitudes mesquinhas deste. Isso, segundo alguns críticos, serve para mostrar o despreparo da mulher da época para o mundo (cf. HELIODORA, 2000, p. 75). A ridicularização dela ocorre principalmente nos diálogos com o marido. Na conversa que transcrevemos abaixo, o discurso empolado e vazio de Ambrósio vence com facilidade a ignorância de Florência. Observemos ainda que a situação torna-se mais ridícula devido ao prévio conhecimento que o público tem do caráter de Ambrósio dado pelo ‘prólogo’, num jogo com o público que lembra em muito os “à parte”, que serão utilizados por Martins Pena à larga nessa comédia:

Ambrósio: quando eu te vi pela primeira vez, não sabia que eras viúva rica.
(*à parte*) Se o sabia! (*alto*) Amei-te por simpatia.

Florência: sei disso, vidinha.

Ambrósio: e não foi o interesse que obrigou-me a casar contigo.

Florência: foi o amor que nos uniu.

Ambrósio: Foi, foi, mas agora que me acho casado contigo, é de meu dever zelar essa fortuna que sempre desprezei.

Florência: (*à parte*): que marido!

Ambrósio: (*à parte*): Que tola! (*alto*) até o presente momento tens gozado desta fortuna em plena liberdade e a teu bel-prazer; mas daqui em diante, talvez assim não seja.

Florência: e por quê?

Ambrósio: Tua filha está moça e em estado de casar-se. Casar-se-á, e terás um genro que exigirá a legítima de sua mulher, e desse dia principiarão as amofinações para ti, e intermináveis demandas. Bem sabes que ainda não fizeste inventário. [...]

Florência: não, não quero demandas.

Ambrósio: é o que eu também digo; mas como preveni-las?

Florência: faze o que entenderes, meu amorzinho.

Ambrósio: eu já te disse há mais de três meses o que era preciso fazermos para atalhar este mal. Amas a tua filha, o que é muito natural, mas amas ainda mais a ti mesma...

Florência: o que também é muito natural!...

Ambrósio: que dúvida! E eu julgo que podes conciliar esses dois pontos, fazendo Emília professar em um convento. Sim, que seja freira. Não terás nesse caso de dar legítima alguma, apenas um insignificante dote – e farás ação meritória.

Florência: coitadinha! Sempre tenho pena dela; o convento é tão triste!

Ambrósio: é essa compaixão mal-entendida! O que é este mundo? Um pélago de enganos e traições, um escolho em que naufragam a felicidade e as doces ilusões da vida. E o que é o convento? Porto de salvação e ventura,

asilo da virtude, único abrigo da inocência e verdadeira felicidade... E deve uma mão carinhosa hesitar na escolha entre o mundo e o convento?

Florência: não, por certo...

Ambrósio: a mocidade é inexperiente, não sabe o que lhe convém. Tua filha lamentar-se-á, chorará desesperada, não importa; obriga-a e daí tempo ao tempo. Depois que estiver no convento e acalmar-se esse primeiro fogo, abençoará o teu nome e, junto ao altar, no êxtase de sua tranquilidade e verdadeira felicidade, rogará a Deus por ti. (*à parte*) E a legítima ficará em casa... [...]

(PENA, 2007b, 78-80)

A citação longa, como já advertimos, serve para preservar a comicidade, aqui usada magistralmente. O objetivo de Martins Pena, conforme interpretamos, neste trecho foi enfraquecer as bases da relação matrimonial de Florência, apresentando os seus pontos-fracos, numa situação cômica bastante eficaz. É uma relação baseada em dois vícios cômicos – lembremos da definição bergsoniana de vício cômico –, bem marcados: a inocência de Florência e a ambição de Ambrósio. Salientemos, ainda, que esse diálogo se dá logo após o solilóquio de Ambrósio, que abre a peça, o que torna mais fácil a identificação desse falso Ambrósio com o real Ambrósio do monólogo. O que ocorre, pelo ridículo da cena, é a exposição de um caráter invertido do que seria família, já que se baseia em interesses pouco familiares, como a ascensão financeira, que pode ser vista como um exemplo do que já notamos de maneira mais explícita em *Os dois...* Porém, a alusão aos interesses pouco familiares é bem mais sutil, e parece que o efeito cômico é mais perceptível dessa vez. O vício cômico (inocência e ambição) dos dois irá nortear a conversa. Primeiramente, temos o Ambrósio atuando em dois ‘*fronts*’. Ele no início tenta convencer Florência a colocar a filha num convento utilizando da lógica, que Florência apenas segue distraidamente, como se embebida das palavras doces da primeira parte do diálogo, como podemos ver nas falas dela que ocorrem nos “*à parte*”: “Que marido!” Isso não basta para convencê-la, já que ela tenta ainda apelar para a tristeza do convento, como recurso de sua negação: “Sempre tenho pena dela; o convento é tão triste!” A graça maior, então, se dá pela maneira dissimulada de Ambrósio apresentar o mundo e o convento, o que acaba por convencer Florência, provavelmente por ela achar que está ante uma inteligência superior. Esse tipo de situação torna-se ridícula, mais ainda, pelos *à parte* inseridos no diálogo, que confirmam as más intenções de Ambrósio e o caráter ingênuo e apaixonado de Florência, para que assim possa ser mais bem constituído o caráter de cada personagem. O que gerará os primeiros vícios cômicos que detectamos na peça: a inocência apaixonada de Florência e a ambição de Ambrósio. Os dois vícios serão os motes cômicos da peça e servirão, num primeiro momento,

para enfraquecer a instituição ‘família’ da peça. O segundo trecho que citaremos inicia com um solilóquio de Florência, que serve para nos confirmar sua ‘paixão’ bem como para demonstrar a ingenuidade advinda desse sentimento. Após seu monólogo, entra sua filha e é entabulada a conversa sobre o convento. É cômica a tentativa de parafrasear as definições vazias de Ambrósio, que resulta num enfraquecimento de seus argumentos, já que ela mesma não tem nenhuma razão objetiva para mandar a filha ao convento. A ridicularização e a banalização da família e, conseqüentemente, a subversão de seus valores merecem uma citação mais completa, dada a relação entre as três personagens envolvidas. Além disso, para o efeito cômico, mais uma vez, concorre uma anterior antecipação das intenções de Florência ao obrigar sua filha a ir ao convento:

Florência: (*só*): se não fosse este homem com quem casei-me segunda vez, não teria agora quem zelasse com tanto desinteresse a minha fortuna. É uma bela pessoa... Rodeia-me de cuidados e carinhos. Ora, digam lá que uma mulher não deve casar-se segunda vez... Se eu soubesse que havia de ser sempre tão feliz, casar-me-ia cinquenta.

[...]

Florência: Emília, vem cá

Emília: Senhora?

Florência: Chega aqui. Ó menina, não deixarás este ar triste e lagrimoso em que andas?

Emília: Minha mãe, eu não estou triste. (*limpa os olhos com o lenço*)

Florência: Aí tem! Não digo? A chorar. De que chora?

Emília: De nada, não senhora.

Florência: Ora, isto é insuportável! Mata-se e amofina-se uma mãe extremosa para fazer a felicidade de sua filha, e como agradece esta? Arrepelando-se e chorando. Ora, sejam lá mãe e tenham filhos desobedientes...

Emília: Não sou desobediente. Far-lhe-ei a vontade; mas não posso deixar de chorar e sentir [...]

Florência: E por que tanto chora a menina, por quê?

Emília: Minha mãe...

Florência: O que tem de mau a vida de freira?

Emília: Será muito boa, mas é que não tenho inclinação nenhuma para ela.

Florência: Inclinação, inclinação! O que quer dizer inclinação? Terás, sem dúvida, por algum francelho freqüentador de bailes e passeios, jogador do *écarté* e dançador de polca? Essas inclinações é que perdem a muitas meninas. Esta cabecinha ainda está muito leve; eu é que sei o que convém: serás freira.

Emília: Serei freira, minha mãe, serei! Assim como estou certa que hei de ser desgraçada.

Florência: Histórias! Sabes tu o que é [sic] mundo? O mundo é... é... (*à parte*) Já não me recordo o que me disse o Sr. Ambrósio que era o mundo. (*alto*) O mundo é... um... é... (*à parte*) E esta? (*vendo Ambrósio junto da porta*) Ah, Ambrósio, dize aqui a esta estonteada o que é o mundo.

Ambrósio (*adiantando-se*): O mundo é um pélago de enganos e traições, um escolho em que naufragam a felicidade e as doces ilusões da vida... E o convento é porto de salvação e ventura, único abrigo da inocência e da verdadeira felicidade... Onde está minha casaca?

Florência: Lá em cima no sótão. [...] Ouviste o que é o mundo e o convento? Não sejas pateta, vem acabar de vestir-te, que são mais que horas [...]

(PENA, 2007b, p. 86-88)

A inocência de Florência, que é a sua perdição, não a impede de agir em interesse próprio ao obrigar a filha a ir para um convento. Como já salientamos, a situação cômica é aumentada pelo prévio conhecimento do público em relação às intenções de Florência. A relação familiar é ainda mais enfraquecida. A tentativa de Florência de utilizar as palavras de Ambrósio para convencer a filha serve também como indício de sua dependência a ele. É bastante cômica a mudança de tom na conversa. Na mesma fala, Ambrósio fala num tom grave e professoral ao repetir as palavras sobre o ‘mundo’, mas, de supetão, pergunta pela casaca, denotando a artificialidade de sua gravidade. O seu discurso empolado então é quebrado pela mudança repentina de assunto, que mostra que ele apenas repetia as palavras distraidamente, automaticamente, por assim dizer. É um exemplo da comicidade da artificialidade propugnada por Bergson. Isso serve para dar um tom mais cômico ao trecho e ridicularizar a postura ‘moralista’ de Ambrósio, que era apenas uma ‘máscara’ que encobria o seu caráter a-social. Conforme dissemos anteriormente, há os dois vícios cômicos, de um lado o de Florência e do outro o de Ambrósio, que são evidenciados por Martins Pena para demonstrar a falsidade desse ambiente familiar, artificial e baseado em mentiras.

Num plano de ação diferente, temos a primeira aparição de Carlos, o noviço. A composição deste protagonista difere das outras personagens que participam ativamente da ação, pela constituição de seu *ethos*, que não nos é introduzida por um solilóquio. No entanto, é-nos possível perceber, por intermédio de suas ações, o seu temperamento quente e sua vontade forte, num molde composicional que lembra o das comédias plautinas. É por meio dos discursos de Carlos que Martins Pena irá construir o que alguns de seus comentadores apontam como uma das maiores críticas da peça, a condenação do patronato. O interessante da situação é que a ridicularização e a infantilização do costume difere da crítica empreendida por Martins Pena na peça anteriormente analisada. Se em *Os dois...* havíamos visto uma focalização dos culpados da subversão dos valores institucionais, como Ministros e Juizes, em *O noviço* os culpados não são nomeados e apontados, o que enfraquece o poder crítico dos argumentos sobre o patronato. Apesar do magistral aspecto cênico do trecho, fica-nos certa

expectativa de que tal crítica seja aprofundada noutro momento, o que não ocorre. Terminado o discurso de Carlos, Martins Pena prefere voltar ao assunto da instituição família, que é, para nós, o grande alvo do dramaturgo. Contudo, vejamos o trecho:

Carlos: O tempo acostumar! Eis aí por que vemos entre nós tantos absurdos e disparates. Este tem jeito para sapateiro: pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquele tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, ainda isso vá. Estoutro só tem jeito para caiador ou borrador: nada, é ofício que não presta... Seja diplomata, que borra tudo quanto faz. Aqueloutro chama-lhe toda a propensão para a ladroeira; manda o bom senso que se corrija o sujeitinho, mas isso não se faz: seja tesoureiro de repartição, fiscal, e lá se vão os cofres da nação à garra... Essoutro tem uma grande carga de preguiça e indolência e só serviria para leiro de convento, no entanto vemos o bom do mandrião empregado público, comendo com as mãos encruzadas sobre a pança o pingue ordenado da nação

[...]

Carlos: A contradição em que vivo tem-me exasperado! E como queres tu que eu não fale quando vejo, aqui, um péssimo cirurgião que poderia ser bom alveitar; ali um ignorante general que poderia ser excelente enfermeiro; acolá, um periodiqueiro que só serviria para arrieiro, tão desbocado e insolente é, etc., etc. Tudo isto está fora de seus eixos...

Emília: Mas que queres tu que se faça?

Que não se constanja ninguém, que se estudem os homens e que haja uma bem entendida e esclarecida proteção, e que, sobretudo, se despreze o patronato, que assenta o jumento nas bancas das academias e amarra o homem de talento à manjedoura [...]

(PENA, 2007b, p. 91-93)

Durante todo excerto, percebemos que o jogo cômico de Martins Pena se dá pela brincadeira com as palavras. Na primeira fala do noviço Carlos, temos uma situação cômica que se notabiliza pelo apontamento do que seria o ‘dom’ de alguém e como o patronato erra ao dar a essa pessoa uma profissão que não condiz com esse ‘dom’. A ridicularização de tal prática se dá quando ele vai sutilmente brincando com as relações que são estabelecidas pelo erro na indicação de profissões para aqueles que não teriam aptidão para elas. Por exemplo, quando Carlos afirma: “Aquele tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, ainda isso se vá”, além de aludir que muitos políticos são cômicos, pode significar uma demonstração da falência dessa prática e como os prejudicados são tanto as pessoas que atuam indevidamente em profissões para as quais não teriam aptidão, quanto aqueles que são servidos pelos incompetentes. Desse modo, e apontando as falhas das indicações, Martins Pena revela de algum modo a problemática das ‘máscaras’ que a sociedade usa. Como o ‘sujeitinho’ ladrão que se torna fiscal, por conta do patronato. Martins Pena quer, então,

mostrar os erros das indicações²¹ e o que as artificialidades das indicações podem provocar. O vício cômico, portanto, é alargado para toda a sociedade que, sem perceber que alveitares não podem ser bons cirurgiões, constroem inclinações e impedem o gênio. Entrementes, como já salientamos, essa vigorosa crítica é abandonada e a disposição cômica volta a recair sobre a família de Florência.²²

As relações familiares mostram-se constantemente ‘viciosas’. Os vícios cômicos apresentados pelas duas personagens ‘chefes’ de família, Florência e Ambrósio, irão se perpetuar até o desmascaramento do bígamo. É importante ressaltar, contudo, uma cena em que as relações são trocadas quase que exclusivamente baseadas nas falsidades dos ‘à parte’, num quiproquó digno de verdadeiro comediógrafo que era Martins Pena. Carlos sabe que o que Ambrósio fala é falso; este, por sua vez, sabe que o que Carlos fala também é falso; Emília também sabe que o que Carlos e Ambrósio falam um para o outro é falso; e o público sabe também da falsidade dos dois. Só Florência, em sua demasiada inocência, revela-se naturalmente, iludida, portanto. O jogo de interesses transcrito a seguir mostra a fragilidade das relações familiares, por intermédio das máscaras que os membros da família utilizam:

Carlos: [...] antes de principiar o ensaio o tio deu-me a sua palavra que eu não seria frade. Não é verdade, tio?

Ambrósio: é verdade. O rapaz não tem inclinação, e para que obrigá-lo? Seria crueldade.

Florência: ah!

Carlos: e que a prima não seria também freira, e que se casaria comigo.

Florência: é verdade, Sr. Ambrósio?

Ambrósio: sim, para que constranger estas duas almas? Nasceram um para o outro; amam-se. É tão bonito ver um tão lindo par!

Florência: mas, Sr. Ambrósio, e o mundo, que o senhor dizia que era um pélago, um sorvedouro, e não sei o que mais?

Ambrósio: Oh, então eu não sabia que estes dois pombinhos se amavam, mas agora que o sei, seria horrível barbaridade. Quando se fecham as portas de um convento sobre um homem, ou sobre uma mulher que leva dentro do peito uma paixão como ressentem estes dois inocentes, torna-se o convento abismo incomensurável de acerbos males, fonte perene de horrissimas desgraças, perdição do corpo e da alma; e o mundo, se nele ficassem, jardim ameno, suave encanto da vida, tranqüila paz da inocência, paraíso terrestre. E assim sendo, mulher, quererás tu que sacrificasse tua filha e teu sobrinho?

Florência: oh, não, não.

Carlos: (*à parte*): que grande patife!

Ambrósio: tua filha, que faz parte de ti?

Florência: não falemos mais nisso. O que fizeste está muito bem feito.

²¹ Não podemos deixar de notar que aqui, talvez, pode ser percebida uma relação com a própria vida do dramaturgo já que Martins Pena, no início de sua formação acadêmica, fora enviado por seus tutores à Aula de Comércio, mesmo não apresentando aptidão alguma para tal profissão.

²² Talvez fosse possível aludir que a crítica ao patronato possa ser estendida à situação de Carlos que, de fato, é uma das vítimas de tal costume.

Carlos: e em reconhecimento de tanta bondade, faço cessão de metade dos meus bens em favor do senhor meu tio e aqui lhe dou a escritura. (*dá-lhe a certidão de Rosa*)

Ambrósio: (*saltando para tomar a certidão*): caro sobrinho! [...] E eu, para mostrar o meu desinteresse, rasgo esta escritura. [...]

Florência: homem generoso! (*abraça-o*)

Ambrósio: (*abraçando-a e à parte*) mulher toleirona!

[...]

(PENA, 2007b, p. 135-137).

A situação cômica, que em certo sentido é semelhante às outras já por nós citadas, notabiliza-se por mostrar que, a despeito de já saber que Carlos descobriu o seu crime, Ambrósio não abandona a sua empreitada de ludibriar a mulher. Salientemos ainda que essa é uma reiteração do vício cômico de Ambrósio, porque este não o deixa perceber a fragilidade de sua posição (está e estará nas mãos de Carlos) e não percebe que Carlos está apenas usando-o para conseguir seus intentos, em decorrência desse vício, que tolhe sua flexibilidade de pensamento e só lhe permite ver o mundo sob os moldes do vício. Esse ‘emolduramento’ do pensamento de Ambrósio é típico do cômico, porque ele não consegue se adaptar à flexibilidade que o mundo impõe a ele. É como se ele não conseguisse tirar os olhos de seu objetivo.

O final da comédia, que parece ser bem possível de depreender, a despeito da pouca quantidade de informações dadas sobre o enredo, caminha para um maniqueísmo que, se por um lado, mostra uma fraqueza dramática ao recompensar os bons (Emília e Carlos) e castigar os maus (os viciosos, Florência e Ambrósio), por outro apresenta uma espécie de redenção para a personagem Florência. Após a descoberta das falcatruas de Ambrósio, Florência renasce mais sadia, mais forte, mais independente. Martins Pena quer mostrar que a felicidade de um casamento não está apenas no ato de se casar, como a todo instante repete Florência, e que é possível ser feliz e senhora de si fora do casamento. Dessa maneira, e com a punição de Florência, Martins Pena resgata a dignidade dela. A relação que ele estabelece entre Rosa, Florência e Ambrósio, nas cenas finais, é uma relação oposta ao casamento que Ambrósio teve com as suas duas esposas. Há agora uma ridicularização do seu discurso empolado, já que ele é feito numa situação ímpar e da tentativa de imposição da sua condição de ‘marido’. Nesta cena, um tanto longa, mas necessária para que possamos visualizar a construção da comicidade, após ter se refugiado num armário para não ser preso, Ambrósio pede ajuda às suas duas ‘esposas’:

Ambrósio: qual espreitando! Tenham a bondade de levantar este armário.

Florência: para quê?

Ambrósio: quero sair... Já não posso... Abafo, morro!
 Rosa: ah, não podes sair? Melhor.
 Ambrósio: melhor?
 Rosa: sim, melhor, porque estás em nosso poder.
 Florência: sabes que estávamos ajustando o meio de nos vingarmos de ti, maroto?
 [...]
 Ambrósio: mulheres, vejam lá o que fazem!
 Florência: não me metes medo, grandíssimo mariola!
 Rosa: sabes que papel é este? É uma ordem de prisão contra ti que vai ser executada. Foge agora!
 Ambrósio: minha Rosinha, tire-me daqui!
 Florência: o que é lá?
 Ambrósio: Florencinha, tem compaixão de mim!
 Rosa: ainda falas, patife?
 Ambrósio: ai, que grito! Ai, ai!
 Florência: podes gritar. Espera um bocado. (*sai*)
 [...]
 Ambrósio: escuta-me, Rosinha, enquanto aquele diabo está lá dentro: tu és a minha cara mulher; tira-me daqui que eu te prometo...
 Rosa: promessas tuas? Queres que eu acredite nelas? (*entra Florência trazendo um pau de vassoura*)
 Ambrósio: mas eu juro que desta vez...
 Rosa: juras? E tu tens fé em Deus para jurares?
 Ambrósio: Rosinha de minha vida, olha que...
 Florência: (*levanta o pau e dá-lhe na cabeça*): toma, maroto!
 Ambrósio: (*escondendo a cabeça*): ai!
 Rosa: (*rindo-se*) ah, ah, ah!
 Florência: ah, pensavas que o caso havia de ficar assim? Anda, bota a cabeça de fora!
 [...]
 Florência: grita, grita, que eu já chorei muito. Mas agora hei de arrebentar-te estacabeça. Bota essa cara sem-vergonha de fora!
 [...]
 (PENA, 2007b, p. 192-195)

A concentração cômica dessa peça, ao contrário da grande maioria das peças de Pena, tem alvos menos ambiciosos. Se em *Os dois ou O inglês maquinista*, escrita alguns anos antes, ele soube aproveitar a fala das personagens para, numa peça de apenas um ato, tecer uma série de críticas contra as instituições imperiais, contra a família, etc.; numa série de tiradas satíricas que por vezes diminui o humor, em *O noviço*, Martins Pena preferiu diminuir o seu alcance crítico para nos brindar com uma peça mais cômica. Provavelmente a sua única peça em três atos, *O noviço* notabiliza-se pela maneira em que critica o casamento e as relações interpessoais dessa instituição. São caracterizados dois seres cujos vícios cômicos dão mote à peça: Ambrósio e sua paixão pelo dinheiro e Florência pela inocência que beira a estupidez. As situações cômicas se aprimoraram pelo uso mais excessivo dos *à parte*, e pelos disfarces utilizados nesta peça. Entretanto, a crítica mais promissora, a reprimenda ao

patronato que assenta burros nas cadeiras das academias, apesar de ser o mote da peça (Carlos foi indevidamente colocado num convento), é pouco explorada, na verdade quase não aparece. O alcance crítico mostrou-se com pudor, como podemos notar se compararmos a crítica de *Os dois...* com a que Martins Pena constrói em *O noviço*, o qual abandona a ambigüidade em detrimento de um maniqueísmo mais ingênuo e possuidor de uma justiça poética (como chamou Décio de Almeida Prado) que recompensa os bons e castiga os maus.

3.4 *O diletante*: os modismos no Brasil

O diletante, peça que já comentamos em passagens anteriores, merece ser mais bem analisada. Ela é uma das comédias mais diferentes de Martins Pena. Como salientou Sábato Magaldi (cf. 2004, p. 50), é a primeira comédia de Martins Pena na qual os ‘mocinhos’ não se casam ao final. Na verdade a peça, cujo tom dramático varia entre o farsesco e o melodramático, tem como verdadeiro mote o desdobramento do vício cômico de José Antônio, já abordado por nós, e como esse vício se relaciona com alguns aspectos da sociedade, como legislação, matrimônio, modismos, relações sociais enfim. A maioria dos críticos salienta que o alvo do cômico na peça é o gosto pelo importado, pelo que vem do exterior, modismo ainda em voga no Brasil. Iremos tentar deixar clara a maneira como Martins Pena consegue, com a exploração do vício cômico de José Antônio, construir uma crítica a essa inclinação pelo que é estrangeiro.

José Antônio, rico proprietário, provavelmente novo-rico, é um diletante que a menos de um ano alimenta uma paixão irrefreável pela *Norma*, de Bellini. Seu maior sonho é fazer com que todos da sua família compartilhem de sua paixão por música italiana. Em sua casa está hospedado o patricio Marcelo, rico fazendeiro paulista, um rústico que nutre um amor pela menina Josefina, filha de José Antônio. A despeito da ‘ignorância’ de Marcelo em relação à música e seu repúdio à música italiana, José Antônio mostra-se inicialmente inclinado a aceitar o casamento de sua filha com Marcelo, pois pensa que, no futuro, pode ensiná-lo a gostar de ópera. José Antônio ignorava que sua filha Josefina estava enamorada pelo Dr. Gaudêncio, advogado formado em São Paulo, que há poucos meses freqüentava a Corte e a casa de José Antônio. Ao saber da ‘loucura’ de José Antônio por música, Gaudêncio mostra-se ‘interessadíssimo’ em música, chegando a informar falsamente a José Antônio que há algum tempo faz aula de canto, e que é tenor. Dessa maneira, ele consegue a simpatia do rico pai de sua namorada. Josefina já havia convencido a mãe a ajudá-la a casar com Gaudêncio. Não sabiam as personagens que Gaudêncio já tinha uma amante e dois filhos.

Numa cena bastante inverossímil, Gaudêncio perde, na casa de José Antônio, uma carta que continha a revelação de sua união com outra mulher, Perpétua. Quem acha a carta é Marcelo que, por ter sido repudiado por Josefina e sua mãe, havia desistido do casamento com Josefina e estava de partida para sua fazenda em São Paulo. Em decorrência do repúdio, Marcelo pretendia não fazer caso dos problemas nos quais a família se meteria com o casamento de Gaudêncio e Josefina. Entretanto, por Josefina ter ido até ele para pedir desculpas e esclarecer que só não casaria com ele por já gostar de outro antes de conhecê-lo, Marcelo revela o conteúdo da carta. Desconhecia Marcelo que Perpétua na verdade era sua irmã, Joana, e que Gaudêncio era o sedutor que a roubara de sua família poucos anos antes. Quando descobre, obriga Gaudêncio a casar com sua irmã. Apesar de ter sido Marcelo o salvador da honra de Josefina, os dois jovens percebem que não devem se casar. Após isso, José Antônio recebe uma carta informando sobre o cancelamento da temporada da Companhia Teatral italiana e a volta desta para Europa. José Antônio cai morto. Fim da comédia.

Na comédia *O diletante*, Martins Pena opera uma crítica à relação entre os brasileiros e os produtos estrangeiros. De José Antônio, protagonista da história, já comentamos a submissão ao importado e a cegueira em relação às belezas nacionais, mas vale, ainda, alguns preâmbulos. A criação do tipo de personagem que é José Antônio, o diletante, é algo novo para Martins Pena porque, com o diletante, o comediógrafo irá se inserir, como salientou Barbara Heliodora (cf. 2000, p. 59), num tipo profícuo de cômico, a comicidade do defeito de caráter. Esse defeito de caráter, que não é tão forte e prejudicial como as infrações de Negreiro e Gainer em *Os dois ou o inglês maquinista*, serve para salientar a subserviência ridícula que é o gosto pelo importado, que atingia a sociedade brasileira daquela época. No diálogo inicial, travado entre José Antônio e sua filha Josefina, já há a insinuação do modismo que será mote da peça:

Josefina: Chamou-me, meu pai?

José Antônio: Vem cá, loucazinha. Que fizeste da *Casta Diva*?

Josefina: Está sobre o piano.

José Antônio: Vai procurá-la.

Josefina: Quer cantá-la?

José Antônio: Divirta-se a menina comigo.

Josefina: Se é para cantar, não procuro. Já não posso aturá-la. É maçada!

José Antônio: Que dizes, bárbara? A *Casta Diva* maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?

Josefina: Será sublimíssima, mas como há algum tempo para cá que eu a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a *Casta Diva* – é epidímia [sic]!

José Antônio: E o mais é que tens razão! Ouve-se daqui: (*canta a Casta Diva com voz fãnhosa*) Ouve-se dali: (*canta com voz muito fina*) Mais adiante um moleque: (*assobia-a*) Estragam-na! Assassnam-na! Mas tu cantas bem.
(PENA, 2007a, p. 350-351).

Com a última fala de Josefina percebemos que Martins Pena constrói uma ponte entre o gosto de José Antônio pela *Casta Diva* com a população em geral: gostar da Casta Diva não é uma exclusividade do novo rico José Antônio (cf. HELIODORA, 2000, p. 31). De modo geral, poderíamos dizer que esse gosto que tornou popular os artefatos estrangeiros foi impulsionado pela profusão de costumes, artigos, roupas, enfim, cultura estrangeira que aportaram aqui após a chegada da família real em 1808. A inadaptação desses novos ‘gostos’ foi grande, apesar da ampla aceitação que se teve dessa cultura estrangeira, como salientou Josefina ao falar sobre como o gosto pela música italiana tornou-se um vício cômico brasileiro: ‘eu a tenho ouvido guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não posso suportar’. O esclarecimento de Josefina é fundamental para que percebamos que esse vício cômico está em toda parte, inadaptado como qualquer vício cômico. Charles Expilly, francês de passagem pelo Brasil à época do início das grandes ‘importações’, percebeu bem essa inadaptação e comenta (*apud* ALENCASTRO, 1997, p. 47):

O Rio possui hoje um teatro lírico [...] suas ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta [...] que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas.

A elegância que, supunham os possuidores de piano e freqüentadores de teatro, adviria do apreço pela música e pelos costumes europeizados não combina com a lacunar civilidade e educação que o Brasil apresentava à época. Ridicularizar a mímica dos habitantes que, com os seus guinchos, miados e assobios, reproduziam a música italiana é a maneira de Martins Pena mostrar a inadaptação desse gênero ao Brasil e a maneira viciosa e, também, inadaptada em que esse gosto foi rapidamente apreendido pelos brasileiros.

Voltando à peça, a música italiana será o elo entre José Antônio e o mundo, como já salientamos. A, por assim dizer, febre musical de José Antônio, notabiliza-se por ser a pedra fundamental que irá guiar seu repúdio pelo brasileiro e o gosto pelo importado²³. A cena que

²³ Se fôssemos tratar com rigor, o fado que é colocado como matéria mais brasileira que a ópera italiana, a despeito de sua origem lusitana, também seria ‘importado’. Vale aqui ressaltarmos que em 1844, ano em que foi

transcrevemos a seguir apresenta uma ridicularização desse seu vício, por apresentar um José Antônio firmemente convencido das qualidades ‘sublimíssimas’ da música italiana e por sua tentativa de mostrar que ignorância é gostar do que é nacional. Marcelo, o proprietário paulista vindo do interior, será a voz da razão neste trecho, e José Antônio será a voz viciosa. É fundamental que se perceba a inversão que fundamenta o ridículo do trecho, no qual a acusação de ignorância e ignomínia pública está na boca do disparatado José Antônio. O trecho, então, é cômico pela maneira exagerada com que José Antônio se relaciona com a música e como vê o mundo sob os moldes do gosto exagerado. Para um melhor entendimento do caráter cômico preservamos o máximo possível do trecho:

[...]

José Antônio: Homem, goze primeiro os prazeres da Corte. Não queira enterrar-se em vida no sertão. Vá ao teatro ouvir *Norma*, *Belisário*, *Ana Bolena*, *Furioso*.

Marcelo: Não acho graça nenhuma. Umas cantigas que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como um fado.

José Antônio: Que horror, preferir um fado à música italiana! (*à parte*) O que faz a ignorância!

Marcelo: É que o senhor ainda não ouviu um fadinho bem rasgadinho e bem choradinho. (*pega na viola e afina, enquanto José Antônio fala*)

José Antônio: Nem quero ouvir! **Não diga isto a ninguém, que se desacredita.** A música italiana, meu amigo, é melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

Marcelo: Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.

José Antônio: Que blasfêmia! (*à parte*) É o que faz a ignorância!

Marcelo: Que graça acha o senhor na música? Não me dirá.

José Antônio: que graça? Uma graça divina e sentimental! Quando eu vou ao teatro e ouço esses sublimes acordes, essas harmonias brilhantes, essa melodia arrebatadora, sinto-me outro... O prazer enleva-me; quero aproveitar a mais pequena nota e estendo o pescoço, aplico o ouvido e sinto que não desse Deus umas orelhas mais compridas para aproveitar o mais pequeno átomo de harmonia.

[...]

José Antônio: Quando a música toca no fundo da minha alma, dá-me vontade de fazer um despropósito; de fazer nem sei o quê... Saltar pular, esfregar-me, espojar-me pelo chão... Ah, meu amigo, que sensação deliciosa!

Marcelo: Cuidado, que a música lhe há de fazer doido.

[...] (PENA, 2007a, p. 355-357) (grifo nosso)

No trecho, o vício cômico de José Antônio o impede de se relacionar com as pessoas e com o mundo de maneira flexível, aos moldes de Bergson, que a vida demanda. A

escrita a peça, nosso país ainda estava muito ligado a Portugal devido a independência ter ocorrido há poucos anos. Daí a utilização do fado como coisa nossa.

ridicularização desse vício ocorre quando as características de José Antônio apontam para o modismo vazio e para o status social conferido a alguém por simplesmente gostar de música italiana. Em outras palavras, para José Antônio, quem gosta desse tipo de música é uma pessoa diferente, fina, e quem não gosta corre o risco de ser repudiado e desacreditado. A ‘desconstrução’ dos argumentos de José Antônio empreendida por Marcelo sela o ridículo da cena, principalmente no que concerne à réplica à alusão feita por José Antônio sobre a música ser o alimento da alma: ‘pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco. Essa resposta lança à terra a argumentação de José Antônio, que, provavelmente já à época em que a peça foi representada, seria um lugar comum (“a música [...] é o alimento das almas sensíveis”). Há também uma ‘chamada à razão’ na última parte do diálogo, uma réplica à disparatada reação de José Antônio à música que toca no fundo da alma, que corrobora para essa ridicularização: ‘cuidado, que a música lhe há de fazer doido’. A brincadeira de Martins Pena com o gosto pela música européia de José Antônio atinge uma tonalidade mais crítica, quando o exagero torna-se uma espécie de endeusamento das propriedades da música italiana. Quando José Antônio afirma que a música italiana é o melhor presente que **Deus nos fez**, sua atitude torna-se uma espécie de submissão religiosa à música italiana, ou seja, uma divinização do que é importado. As crises histéricas que José Antônio afirma padecer, ou melhor, experimentar, ao ouvir música italiana são parecidas com as atitudes de alguém à beira do divino, como se a música italiana possuísse um tipo de poder de arrebatador os homens, arrebatamento que está bem próximo da loucura, no caso de J. Antônio, como lembra Marcelo na última fala do excerto. Podemos acompanhar mais um exemplo da alienação, ou vício cômico, de José Antônio noutro trecho bastante elucidativo:

José Antônio: Quando estou no teatro ouvindo essas celestes inspirações, dá-me vontade de matar a todos que me perturbam com suas conversas e tosses. Quem quer conversar fique em casa e quem tem tosse tome xarope e vá se deitar, e não incomode aos mais. Um dia faço uma asneira!

Marcelo: Não diga isso, homem de Deus!

José Antônio: Ainda ontem estava ouvindo aquele belo dueto – *Qual cor tradisti...* (*canta*). Um bárbaro que estava sentado ao meu lado espirrou estrondosamente na ocasião mais patética! Deu-me vontade de lhe dar uma dentada no nariz e lho arrancar.

Marcelo: Ah, ah, ah! (*rindo-se*). Tirar o nariz ao homem por causa da música!

José Antônio: Patrício, você não sabe de que é capaz um diletante.

[...]

José Antônio: Olhe, um dia acordei com a firme tenção de separar-me de minha mulher.

[...]

José Antônio: Sonhei que estava ouvindo a Malibran.

Marcelo: Malibran?

José Antônio: sim, a Malibran, essa cantora com que os estrangeiros nos quebram a cabeça. A sua voz chegava a meus ouvidos pura e argentina, e fiquei de tal modo comovido e arrebatado, que acordei – e ouço oh, que sacrilégio!, ouço minha mulher que dorme, roncando como um porco.

Marcelo: E só por isso queria se separar de sua companheira?

José Antônio: Pois o que quer que se faça a uma mulher que ronca quando a Malibran canta? Diga?

[...]

(PENA, 2007a, 357-359)

O vício cômico de José Antônio, como já dissemos, impede-o de perceber o desbaratamento de suas ‘tenções’. Além da bastante cômica vontade de retirar o nariz dos espectadores de teatro que não respeitam o ambiente, há a fuga da realidade, que o impede de distinguir entre sonho e realidade, num devaneio digno de um nefelibata. O exagero, que é levado às últimas conseqüências por Martins Pena, é José Antônio interpretar a sua vida como se estivesse o tempo inteiro no teatro: ele sonha com ‘Malibran’, obriga a sua família a estar o tempo inteiro à sua disposição para acompanhá-lo em duetos (como vimos no diálogo que abre a peça), acredita que é razão justa separar-se de sua esposa, pois esta, enquanto José Antônio ouvia, em sonho, Malibran, roncava como se nada estivesse acontecendo.

Para corrigir o vício cômico, que é verdadeiramente o mote da peça, Martins Pena faz José Antônio sofrer algumas humilhações. A mais forte das humilhações diz respeito às atitudes do Dr. Gaudêncio que, por duas vezes, consegue atingir seus objetivos facilmente, mediante o uso do vício cômico de José Antônio. Salientemos desde já que toda a punição sofrida por José Antônio relaciona-se de forma direta com o seu vício, num movimento punitivo que, num crescendo, ataca por todos os flancos o motivo de sua punição: a loucura por música estrangeira. Na primeira das situações, iremos, com uma passagem já citada em parte, tentar entrever como se dá o ludíbrio de José Antônio que, como podemos perceber na citação que segue, até essa conversa não nutria uma boa relação com Gaudêncio. A extensão talvez exagerada da citação deve-se a uma tentativa de preservar uma unidade na situação cômica.

Gaudêncio: Que tal o paulista? Safa! Por isso há tantas mortes aí pelo interior. Por qualquer coisa, tome lá você uma facada, ou um tiro de bacamarte. Por isso é que nas eleições corre tanto sangue.

José Antônio: Cale-se, cale-se, que não quero saber dessas coisas! O senhor é que teve a culpa, foi escandalizá-lo.

Gaudêncio: Ele é que o escandalizou, dizendo que o senhor parecia-se com um boi com chifres. Mande esta onça embora.

José Antônio: Isso não se faz assim! Ele é homem rico e considerado lá em S. Paulo. Anda mal vestido porque assim foi criado e não há forças humanas que o façam mudar. Não se ajeita com uma casaca. Tem gostado muito de Josefina, e pediu-ma.

Gaudêncio: (*à parte*) Mau! (*para José Antônio*) Pois o senhor atreve-se a sacrificar a sua filha, casando-a com um homem tão assomado, que puxa uma faca pela menor palavra e que é capaz de fazer uma morte e acabar na forca?

José Antônio: Tudo fosse isso! Puxar uma faca não vale nada; o diabo é ele não gostar da Italiana.

Gaudêncio: Pois acha não gostar de música pior?

José Antônio: Mil vezes!

Gaudêncio: (*à parte*) Ah, bom! Isto me servirá...

José Antônio: Hei de lhe dar algumas lições, e ele tomará gosto.

Gaudêncio: (*à parte*) É preciso desviá-lo deste intento. (*para José Antônio*). Acho que tem muita razão em dizer que pior não gostar de música, do que dar facadas. O homem pode ser ladrão e assassino sem que tenha má índole. Essas péssimas inclinações provêm quase sempre de uma educação mal dirigida; os bons exemplos e a Casa da Correção o podem emendar; mas aquele que não gosta de música?... Nasceu com alma mal conformada! É um perverso!

José Antônio: Perverso, diz o senhor? É um monstro! O que não se extasia com os suaves encantos da harmonia não tem alma e...

Gaudêncio: É incorrigível!

José Antônio: Capaz dos maiores crimes!

[...]

José Antônio: Antropófago! Meu caro amigo, eu estou bem persuadido que Robespierre, Pedro Espanhol, e os ladrões da Caqueirada e Remecheda e todos aqueles de que nos fala *Os mistérios de Paris* não gostavam de música.

Gaudêncio: Isto está provado...

José Antônio: Ah, já está provado? Não o dizia eu? É para ver. [...]

(PENA, 2007a, p. 381-382).

A alienação de José Antônio não o deixa perceber que Gaudêncio está apenas concordando com as suas idéias absurdas apenas para se aproximar dele. Os ‘à parte’ feitos por Gaudêncio servem para estabelecer com o público a cumplicidade que torna o trecho ainda mais cômico. É salutar que se saliente mais uma vez como as relações sociais de José Antônio são afetadas pela música. Ao aludir à criação de escolas musicais que tornariam obsoletas as cadeias e revolucionariam a legislação, a sua neurose por música passa a ser quase um sintoma de esquizofrenia:

José Antônio: Criadas essas escolas [de música], as funções do júri seriam mais suaves e humanas. Do seu seio não sairiam condenações de prisão, galé e morte; seriam suas sentenças assim formuladas: Condeno ao réu fulano, por crime de roubo, com infração, a um ano de frauta [sic]. Ou: condeno ao réu sicrano, por crime de assassinato, com circunstâncias

agravantes, a quatro de fagote e canto vocal. E assim por diante. Enfim, o júri se dirigiria por um Código Musical que fosse dando a última demão. É impossível que assim os maiores criminosos não se emendassem...

Gaudêncio: Impossibilíssimo [...]

PENA, 2007a, p. 383-384).

Assim como faz Argan, de *O doente imaginário*, de Molière, que buscava um gênero médico, José Antônio parece um tanto inclinado a aceitar como seu gênero Gaudêncio, que, falsamente, afirma até que está tendo aulas com um professor de canto. Tolamente, nosso diletante não percebe que se trata de uma farsa de Gaudêncio. Após a encenação de Gaudêncio, José Antônio passa a preferir um gênero mais inclinado à música e, por isso, passa a tratar Marcelo pessimamente, com descomposturas que fazem com que o patrício queira retornar mais cedo à cidade de São Paulo:

Entra José Antônio com um copo de água na mão; vem com tanto cuidado, que não repara na pessoa que está em cena, e toma Marcelo por Gaudêncio.

José Antônio: Aqui está a água, beba.

Marcelo: (*tomando o copo*) Obrigado! [...]

José Antônio: (*espantado*): Oh!

Marcelo: o patrício adivinhou que eu estava com sede? Está o copo.

José Antônio: Onde está o Dr. Gaudêncio?

Marcelo: que eu visse, não senhor.

José Antônio: E esta!...

Marcelo: Patrício, então, que tem dito a menina?

José Antônio: que não quer. Que não quer casar-se com um homem que não sabe música. E tem razão! (*à parte*) Já não o posso aturar! Sem dúvida foi ele que fez sair o tenor [Gaudêncio]... E fiquei privado deste prazer! (*sai*)

(PENA, 2007a, p. 390-391)

A paixão de José Antônio por música, manifestada nas diversas passagens que citamos, ainda dá pano de fundo para uma crítica interessante de Martins Pena: a facilidade com que os brasileiros apreendem os costumes novos vindos de fora e os incorpora à sua vida cotidiana como se tal costume fosse uma tradição (como nos lembrou Expilly no trecho que citamos). Isso nos é revelado pela esposa de José Antônio, quando ela alude à explicação da ‘loucura’ do marido com a paixão pela música: “Merenciana: E então? Ora, senhor, que demo se lhe meteu nos miolos? O senhor, que há um ano tinha tanto juízo e que nem sabia se existia Norma no mundo, e que só às vezes tocava a brincar e especialmente sua valsinha?...” (PENA, 2007a, p. 372). Essa perda de juízo de José Antônio é peculiar, pois, antes da vinda da música italiana (da vinda do importado, portanto), ele era um homem razoável e comedido.

Com o modismo da paixão pela música italiana, ele torna-se irracional, como já demonstramos algumas vezes.

Martins Pena continua numa nota só, ou seja, tentando expor e ridicularizar o vício cômico de José Antônio, que o torna inadaptado, por vários flancos. O espectador parece ser levado a perceber como o vício cômico de José Antônio modifica suas ações nas mais diversas situações. Como Quixote, que vendo Moinhos de Vento, confunde-os com ameaçadores gigantes devido a seu tamanho, José Antônio ativa o seu ‘mundo musical’ por qualquer pequeno detalhe que o faça lembrar alguma passagem de ópera. Numa das últimas cenas, quando Perpétua, a amante de Gaudêncio, implora à Josefina que não case com seu homem, ele enxerga isso como um ensaio de uma ópera. Entendemos por bem reproduzir o trecho quase que integralmente para que se perceba a disparatada interpretação de José Antônio. Na passagem, Perpétua tenta convencer Josefina a não se casar e adverte-a da perfídia de Gaudêncio:

Perpétua: Não me queixo; fui culpada. Abandonei aos meus para seguir um pérfido, mas meus filhos, meus inocentes filhos, que culpa têm dos meus desvarios? (*obriga-os a ajoelharem-se*) Eles vos pedem pela minha voz que não lhe roubeis seu pai... (*aqui aparece à porta Antônio, que vendo o que se passa, pára surpreendido*)... que talvez algum dia, arrependido, ainda se compadeça deles...

[...]

José Antônio: (*caminhando para a frente*): Bravo! Bravíssimo! (*as duas surpreendem-se, os pequenos conservam-se de joelhos*) Continuem, que eu acompanho. (*vai para o piano*).

Perpétua: Ah!

Josefina: Continuar o quê, senhor?

José Antônio: Pois não é o dueto da *Norma* que estavam cantando?

Josefina: Qual dueto? Que loucura!

José Antônio: (*caminhando para ela*) Ó filha, pois eu pensei que ias cantas. Vi estes dois pequenos de joelhos, julguei que tu ias fazer de Norma e ali a senhora de Adalgisa...

Josefina: E não se enganou de todo. Somente trocou os nomes: aqui a Adalgisa sou eu, e a senhora a Norma, porque é traída e abandonada pelo falso...

José Antônio: Pollione?

Josefina: Qual Pollione! Pelo Dr. Gaudêncio!

(PENA, 2007a, p. 399-400)

À semelhança do Cavaleiro da Triste Figura, José Antônio não percebe o mundo real. A sua estupidez, que de fato se aproxima da patologia de Quixote, é gerada pelo seu vício cômico de interpretar o mundo sob os moldes da música; é cômica no trecho devido a seu status multifacetado. Ele não percebe a situação, interpreta a cena como sendo uma parte do

dueto da *Norma*, não percebe como apenas alusiva à analogia de sua filha com a *Norma*, não abandonando a sua falsa interpretação do mundo.

Acertadamente, Martins Pena dá como solução final a morte de José Antônio que, mesmo inverossímil do ponto de vista lógico (ele morre ao saber que iria ser suspensa a temporada da companhia italiana que estava na corte) é bem possível do ponto de vista ficcional dada a disparatada e absurda paixão por música que nutria José Antônio. Num final digno de um melodrama pueril, após serem resolvidos os conflitos (Marcelo faz Gaudêncio reparar seu erro casando-o com Perpétua, que na verdade se chamava Joana), a comédia finaliza do seguinte modo:

José Antônio: (*abrindo a carta*) Com sua licença. (*lendo em voz alta*) “Meu amigo, dou-lhe a mais triste e infausta nova que se pode dar a um diletante.” (*deixando de ler*) O que será? (*lendo*) “Fecha-se o nosso teatro e a Companhia Italiana vai para Europa.” (*José Antônio acaba de ler a carta: fica por alguns instantes trêmulo, levanta os braços, dá um pungente gemido e cai morto*)

Todos: Ah! (*Merenciana abaixa para socorrer Antônio*)

Gaudêncio: (*de joelhos junto de José Antônio*) Está morto!

Todos: Morto! Que desgraça! (*grupam-se em redor do corpo de Antônio e cai o pano*)

(PENA, 2007a, p. 410)

Explorando o que de mais profícuo deixou a tradição cômica que estudamos, desde Plauto (*Aulularia*) e Molière (*O doente imaginário* e *O avaro*), Martins Pena utiliza-se da comicidade do defeito de caráter para compor *O diletante*. Se lembrarmos de uma das definições de defeito cômico que demos no primeiro capítulo, a qual abordava a falta de profundidade de objetivo que gera o cômico, como o avaro, que só visa o dinheiro pelo prazer de juntar dinheiro, perceberemos que com essa peça Martins Pena se insere nessa tradição. Diferentemente das outras duas peças que analisamos, com *O diletante*, Martins Pena empreende uma crítica menos ácida, mas que revela, surpreendentemente, um alcance maior: uma crítica ao culto nacional ao que é estrangeiro. Ocorre, na peça, a infantilização da personalidade de José Antônio, denotando a sua a-sociabilidade, o que o leva a cometer os mais variados disparates em nome dessa sua infantilidade. Acreditamos ser possível interpretar esse vício cômico de José Antônio como característico de outras ‘paixões’ dos brasileiros à época. Cabe aí o gosto pelas roupas da moda, pelos costumes europeizados, pelas peças de teatro, etc., que, como é evidente, não é de todo mal, mas que se torna prejudicial ao corpo social quando esse gosto tolhe a razão e limita a interpretação, não permitindo que estas

pessoas não percebiam os defeitos e as imperfeições da matéria importada (a música italiana que é feita por Deus, segundo José Antônio).

A humilhação e, posteriormente, a morte de José Antônio em decorrência desse gosto pela música italiana pode ser vista como uma maneira exagerada de enxergar o problema, mas não deixa de aludir à maneira como esse gosto pode ser daninho, levando o corpo social a adotar práticas que não condizem com suas condições.

3.4. Conclusão: contra a família, as leis, os modismos...

As três peças de Martins Pena que analisamos apresentam alguns pontos em comum. Estudamos primeiramente a comédia *Os dois ou o inglês maquinista* que, apesar de não ser a peça mais famosa do dramaturgo fluminense, foi a mais discutida. A extensão da análise da comédia deveu-se ao seu teor. Nessa comédia, começamos por mostrar que Martins Pena primou por imprimir no seu texto uma pintura próxima da classe burguesa, com as didascálias e o figurino das personagens. A intenção dele, como sublinhamos na análise da peça, foi dar uma pano de fundo preciso para o objeto de sua crítica, a classe burguesa. Entrevemos, então, os meandros com os quais a burguesia toma posse do “Estado”, por intermédio de favores e suborno. A intenção de Martins Pena ao mostrar essa relação entre burguesia e Estado foi fazer uma crítica à corrupção, observando que a lei, que em seu fundamento deve ser para todos, na verdade não regula as ações daqueles que têm ‘posses’. Chamou-nos bastante a atenção, nessa comédia, a não-inserção por Martins Pena, segundo nossa interpretação, de alguma personagem da classe burguesa que servisse de contraponto crítico ao tipo corrompido de relação entre a burguesia e o Estado. Mesmo Felício, o protagonista (“mocinho”), vez por outra, tropeça no seu discurso ético e acaba por corroborar com o deturpado uso de leis de sua tia e dos dois antagonistas da peça, Negreiro e Gainer. Como se não bastasse, são citados como ‘coniventes’ da corrupção da burguesia, Ministros, juízes de direito, capitães e outras autoridades, evidenciando como a corrupção estava impregnada nas relações entre burguesia e Estado.

As relações humanas, daquela classe, também foram mostradas no seu lado corrompido. A família burguesa da peça é apresentada como uma instituição falida, cujas relações dão-se principalmente em decorrência de dinheiro e status. Isso pode ser visto em Florência. Quando Florência percebe, por exemplo, a preferência de Gainer por sua filha, ela mostra-se desleal e faz uso de sua autoridade de matriarca para afastar qualquer possibilidade

de Gainer casar com sua filha (ainda que tal união não passasse pela cabeça da moça), esquecendo-se de seu papel social na família que encabeçava. Da mesma forma, os pretendentes Gainer e Negreiro deixam entrever que só intentam casar pelo dote e pelo dinheiro que essa união traria, não pelo amor que deveria ser a base da constituição familiar.

Por ser ambígua, apesar do final feliz, a peça não corrige os maus costumes de maneira direta, como seria de esperar de uma comédia tradicional. Os antagonistas, Negreiro e Gainer, só têm uma punição: não casam com Mariquinha e não recebem o esperado dote. Os maus costumes de Florência, a matriarca que passava por cima das leis e ia se casar por segunda vez sem a certeza da morte do marido, não são corrigidos, ela é até compensada: tem o marido de volta e pode esquecer-se de cuidar dos negócios e retomar sua vida de senhora da sociedade, fútil. Na verdade, a peça é uma mostra da vitória dos costumes e da ‘maneira de viver’ da burguesia. Sua crítica, dúbia como a peça, está em mostrar como as coisas são para os ricos e como elas continuarão sendo, ainda que essa situação seja quebrada em alguns momentos. Mesmo expondo contradições da sociedade de então, que se dizia progressista e europeizada, Martins Pena, pessimista, apela, talvez, para que o público reflita sobre que tipo de rumo a sociedade tomava à época. É possível que, mostrando a realidade, ou seja, apontando que aqueles maus costumes não seriam simplesmente corrigidos com a prisão de Negreiro e a expulsão do especulador Gainer, como talvez seria um final de comédia coerente com a tradição, Martins Pena intentasse construir uma crítica mais forte, pela revolta e descontentamento do público com a injustiça do final. O final da comédia é o uso ‘máximo’ do sentido da frase soltada por Negreiro na conclusão de sua conversa com Felício quando falavam sobre honestidade e o resultado alcançado por essa virtude: “Negreiro: [...] fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E no entanto vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que tem maiores empenhos. Calemo-nos, porém, que isto vai longe.” Para Martins Pena, a sociedade estava tão corrompida que, mesmo se alguns fizessem o bem, como é o caso do juiz de direito que cumpre seu dever, outros irão deturpar sua obra e restituir o mal. Esse teor ácido e pessimista lembra o final da comédia de Shakespeare *O mercador de Veneza*, na qual o judeu Shylock, mesmo estando certo, é punido. Só que aqui é o contrário, mesmo erradas as personagens ‘vilãs’ não são punidas. O ‘cruzar de braços’ de Martins Pena dá matéria de reflexão, como a comédia de Shakespeare, pelo desconforto que é ver personagens ‘más’ não sendo punidas e a justiça maniqueísta, usual em comédias, não sendo cumprida.

A segunda peça que apresentamos, *O noviço*, apresenta algumas características de *Os dois...*, como a corrupção da família, por parte de seus membros. Com um claro intuito de

fazer rir, Martins Pena insere-se num tipo de comédia mais clássica pelo final feliz direto e pela divisão em três partes. O final feliz é ocasionado pela junção dos dois ‘mocinhos’ da peça. Como apontamos anteriormente, muitos críticos estipulam que a comédia tem como crítica central a luta contra o costume do patronato, o que não é bem verdade. Se olharmos atentamente, veremos que essa crítica é apenas alusiva e que a crítica da obra recai sobre a família e o ‘alpinismo’ social. Sobre a família, poderíamos citar Florência, a viúva apaixonada e cega, que passa por cima da vontade de seus familiares para satisfazer o novo marido e, assim, satisfazer a si própria. E sobre o ‘alpinismo’ social, teríamos o inescrupuloso Ambrósio, que acredita que, uma vez rico, seria impunível e teria os crimes perdoados. Mesmo não apresentando ‘consequências’ tão fortes para os problemas de caráter da família de Florência, a comédia, ao contrário da primeira, apresenta alguns corretivos. Florência é enganada e quase tem a família destruída por Ambrósio, por exemplo. É uma peça mais voltada à ‘comédia clássica’, como já dissemos, pelo caminho que segue em recompensar os bons, os mocinhos, e castigar os maus, Ambrósio. A razão dessa peça ser a mais comentada de Martins Pena talvez se deva por esta apresentar recursos mais próprios da comédia, como ‘à parte’; esconderijos, disfarces, que a comédia nova romana legou à tradição ocidental. Contudo, é uma peça cuja crítica não é tão ácida quanto à contida em *Os dois ou o inglês maquinista*, escrita anos antes.

O terceiro texto de Martins Pena que analisamos foi a comédia *O diletante*. Como salientamos no início da análise da peça, é a comédia com a qual Martins Pena se insere na comédia de crítica a caracteres. José Antônio é apresentado como um desvairado novo rico esquecido de suas funções sociais em decorrência de um duvidoso, e desenfreado, gosto por música italiana. Esse gosto é ridicularizado por vários flancos, num tipo de crítica bem ao gosto de Molière, mostrando o absurdo de sua paixão ardente por música italiana. Martins Pena soube mostrar que esse gosto de José Antônio simboliza a paixão dos brasileiros por tudo que é importado, apontando que a personagem é apenas mais um dos que cultuam a música italiana. Para dar vazão a essa crítica, o comediógrafo fluminense rebaixou o patriarca a uma figura patética, capaz dos maiores desvarios (como a prisão musical) em decorrência de sua paixão por música. O final da comédia, digno de um melodrama burlesco, atinge o ápice quando dá o parecer final que atesta o exagero de José Antônio: ele morre pela falta de música.

A escolha dessas três comédias foi proposital, obviamente. Pensamos em mostrar ao menos três das facetas do comediógrafo Martins Pena. Em *Os dois ou inglês maquinista*, peça que marcou o seu retorno à comédia, temos o moralizador que tentou melhorar a família

burguesa e as relações entre as leis e as pessoas, apontando para a debilidade no cumprimento delas, quando se aplicam à burguesia. Na segunda comédia, Martins Pena, já comediógrafo experimentado, brindou-nos com um tipo de peça menos ácida e mais voltada à família burguesa que à sociedade como um todo. Com essa redução de campo de observação, podemos apreciar melhor os meandros da família burguesa. Com a peça *O diletante*, terceira comédia analisada, escrita um ano antes de *O noviço*, percebemos que o campo de observação é ainda mais restrito. Há a família, a de José Antônio, mas essa não é mais que um pano de fundo para as investidas cômicas de Martins Pena, relacionando esse vício com as relações travadas entre José Antônio e o mundo que o cercava.

As três comédias que analisamos primaram por mostrar um Brasil diferente àqueles acostumados a vê-lo sob ótica favorável. Pintando os caracteres o mais fidedignamente possível, Martins Pena, assim como a tradição cômica que o precedera, critica, ridicularizando, a sociedade que o rodeava. O plano dele é o de todo comediógrafo: traçar um perfil da sociedade que o cerca para observar o que impede que aquela sociedade progrida, sob os valores da ética e da moral. É assim com a questão das leis que, segundo percebemos na comédia *Os dois ou o inglês maquinista*, retardam o progresso do Brasil pela não equalização dos direitos. É assim com a exposição das falhas da família burguesa, hábil em lucrar, mas que se revela fraca como instituição capaz de prover afetividade e amor a seus membros. É assim com a crítica aos modismos e ao culto do estrangeiro, que nos impede de enxergar as belezas nacionais.

Por fim, as comédias de Martins Pena levam-nos à reflexão sobre os valores sociais, por apresentar em seu bojo, um retrato da sociedade brasileira de meados do século XIX, um retrato que, se por vezes pouco agradável aos nossos olhos, mostra-nos os fundamentos contraditórios que firmaram nossa sociedade. Bases éticas e morais que estão impressas em páginas que, se esmaecidas pelo tempo, ainda representam uma fonte viva para compreendermos aquele período e o corrente, como apontou Sílvio Romero (1980, p. 1364):

[...] Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível recontar por elas a fisionomia moral de toda essa época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos motes de nosso trabalho foi entender que relação havia entre as comédias de Martins Pena e a sociedade brasileira do século XIX. Procuramos demonstrar durante nosso trabalho que essa relação não é neutra, mas possui um claro propósito crítico. O riso político-social de Martins Pena, em decorrência de seu gênero e, também, dos propósitos do dramaturgo fluminense, está em franca proximidade com a sociedade brasileira que lhe era contemporânea. A reflexão oriunda dos ‘finais felizes’ sugere questionamentos sobre o funcionamento das instituições sociais burguesas da sociedade que Pena retratou. A corrupção da família, das leis, do Estado, foram os objetivos de Martins Pena nas peças que analisamos.

Sobre a comédia de costumes, foi-nos importante para a compreensão do gênero o recuo que demos no primeiro capítulo. Antes de apresentarmos uma explicação sobre a definição clássica de comédia legada por Aristóteles e a relação desse gênero com a sociedade, ou melhor, com o mundo social, procuramos salientar, de uma forma que julgamos mais prática, como esse gênero, ao longo de séculos de produção, tornou-se aquilo que Martins Pena assimilou, provavelmente de suas leituras, e adaptou para a situação brasileira. Ajudou-nos bastante para compreendermos o fenômeno do riso na comédia, as relações que fizemos entre o que podemos chamar de dimensão e essência do que é o riso e algumas obras literárias, para chegarmos a uma conclusão que classifica a comédia como uma manifestação que objetiva crítica social.

Bergson (2007) e Paduano e Angeli (2007) foram fundamentais para nossa pesquisa, na medida em pudemos fazer a ponte entre os três autores para apresentarmos uma visão política do riso. A comédia, então, passou para nós a ter um claro objetivo de relacionar-se com a sociedade para criticá-la. O cômico foi entendido, com D’Angeli e Paduano, como um instrumento crítico que alerta o povo da mesma maneira que os sermões edificantes, ou as lições de moral.

Quando analisamos o nosso *corpus*, *Os dois ou o inglês maquinista*, *O diletante* e *O noviço*, passamos a perceber melhor como foi acurado o trato de Martins Pena com as instituições burguesas e como era ferrenha a sua crítica ao desrespeito da lei e das injustiças sociais trazidas pela subversão dos valores sociais.

Podemos salientar, ainda, que da análise das peças, fica-nos a percepção de um Martins Pena renovado. Se passarmos em vista a fortuna crítica do nosso autor, vê-lo-emos, mesmo por um de seus maiores defensores, Sílvio Romero, acusado de ser um escritor que não se aprofundou nas incursões às profundezas do espírito humano. Vimos que esse não é o

objetivo da maioria das comédias²⁴, principalmente das comédias de costume, que primam pelo trato com as coisas mezinhas e as discussões sobre assuntos menores. As comédias, de um modo geral, debruçam-se sobre *o tipo e a situação típica*. Mesmo assim, não podemos deixar de perceber construções das personagens como Felício, que ora nega ora aceita as transgressões à lei, de *Os dois ou o inglês maquinista*. A apresentação da personagem como alguém que titubeia entre ser combativo em relação à corrupção de sua família, ora aquiescente, reflete uma ambigüidade que está longe de ser apenas um trato superficial da natureza humana.

Em alguns pontos, encontramos dificuldades. A maior destas barreiras foi o problema das fontes bibliográficas sobre o cômico e sobre o riso, que rareiam nas prateleiras de nossas bibliotecas e livrarias. Aliado a isso, foi-nos penosa a seleção da fortuna crítica de Martins Pena, que, quando muito, analisavam superficialmente a produção cômica do autor.

As relações possíveis entre a sociedade brasileira de meados do século XIX e as comédias de Martins Pena estiveram longe, nesse nosso estudo, de serem aprofundadas. Sobejam possibilidades: o silêncio dos escravos, a questão dos intelectuais, a relação entre maridos e esposas, as imagens dos interiores brasileiros. Na verdade, esse nosso estudo abordou apenas uma das facetas do que Barbara Heliodora chamou de “retratos bem humorados” do Brasil, a crítica de Martins Pena às instituições burguesas.

²⁴ Excetuam-se dessa grande maioria, provavelmente, as comédias de caráter. Gênero que se projeta com as peças de La Bruyère, no final do século XVII e início do século XVIII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no império. In: _____. (org.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERRETINI, Célia. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula Zurwaski (*et al.*). São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. De Helena Barbas. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro da primeira república**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003.
- CADEMARTORI, Lúcia. **Períodos literários**. 9.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- CALDEIRA, Jorge. **Mauá: empresário do império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAMPEDELLI, Samira. **Teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Scipione, 1995.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade; tradução de Gilson César Cardoso de Souza**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CORTÁZAR, Júlio. **Válise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- COSTA, Amália. **Martins pena: comédias**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro/Niterói, 1986.
- D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 2000.
- DUARTE, João Ferreira. Carnavalização. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-dicionário de termos literários**. 2005. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/carnavalizacao.htm> acessado a 30 de dezembro de 2008 às 9h.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama; tradução de Bárbara Heliodora**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariangela Alves de (coords). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

_____. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

HELIODORA, Barbara. **Martins pena**: uma introdução. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

_____. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2004

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (orgs.). **Dramaturgia em cena**. Maceió: EDUFAL, 2006.

MARTINS PENA, Luís Carlos. **Teatro de Martins Pena**. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1956.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELLO E SOUZA, Laura de (org). **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOLIÈRE. **O doente imaginário**. Trad. Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2005.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Patê *et alii*. **O teatro através da história**. V.2: o teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Trad. De Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Dir. de Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENA, Martins. **Comédias** (1833-1844). Ed. por Vilma Arêas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007a.

_____. **Comédias** (1844-1845). Ed. por Vilma Arêas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007b.

_____. **Comédias** (1845-1847). Ed. por Vilma Arêas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007c.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2002.
- ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 7. ed. Rio De Janeiro: J. Olympio, 1980.
- RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.
- RYNGAERT, Jean-pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Fontes, 1995.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.
- SHAKESPEARE, William. **Comédias**. Trad. De Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UNB, 1982.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. **História da literatura brasileira: e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zé Mario Editor, 2002.
- SOUZA, Rômulo Augusto. **Manual de história da literatura latina**. Belém: Serviço de Imprensa Universitária, s/d.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Machado de Assis: da crítica ao teatro**. 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.