# UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, ARTES E LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ANDRESA DE ANGELI VIOTTI

A COMÉDIA DE COSTUMES E O MUNDO DAS NEGOCIATAS, DOS FAVORES E DAS CONTRADIÇÕES – UM ESTUDO DE *OS DOUS OU O* INGLÊS MAQUINISTA (1842), DE MARTINS PENA, E CAIU O MINISTÉRIO! (1882), DE FRANÇA JÚNIOR

## ANDRESA DE ANGELI VIOTTI

# A COMÉDIA DE COSTUMES E O MUNDO DAS NEGOCIATAS, DOS FAVORES E DAS CONTRADIÇÕES – UM ESTUDO DE *OS DOUS OU O* INGLÊS MAQUINISTA (1842), DE MARTINS PENA, E CAIU O MINISTÉRIO! (1882), DE FRANÇA JÚNIOR

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Weslei Roberto Candido.

# Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) (Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Viotti, Andresa de Angeli

V799c

A comédia de costumes e o mundo das negociatas, dos favores e das contradições - um estudo de os dous ou o inglês maquinista(1842), de Martins Pena, e caiu o ministério!(1882), de França Júnior/ Andresa de Angeli Viotti. -- Maringá, 2019.

159 f. : il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Weslei Roberto Candido.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2019.

1. Comédia de Costumes. 2. Martins Pena. 3. França Júnior. I. Candido, Weslei Roberto, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.B869.2

Jane Lessa Monção CRB 1173

### ANDRESA DE ANGELI VIOTTI

A COMÉDIA DE COSTUMES E O MUNDO DAS NEGOCIATAS, DOS FAVORES E DAS CONTRADIÇÕES - UM ESTUDO DE OS DOUS OU O INGLÊS MAQUINISTA (1842), DE MARTINS PENA, E CAIU O MINISTÉRIO! (1882), DE FRANÇA JÚNIOR

> Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 27 de marco de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Weslei Roberto Cândido Universidade Estadual de Maringá – UEM

- Presidente -

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory Universidade Estadual de Maringá – UEM

Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati Universidade Estadual de Londrina – UEL

A todas e todos que dedicam suas vidas à dolorosa arte de fazer rir.

### **AGRADECIMENTOS**

Embora a formalidade que se peça os agradecimentos de uma dissertação, utilizo da canção de Belchior para tentar elucidar o que foi o último ano de uma pesquisadora que ainda está engatinhando: "Presentemente, eu posso me considerar um sujeito de sorte porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte".

Com isso, agradeço à minha mãe, que mesmo sem saber o que era mestrado, pulou e dançou comigo na sala quando fui aprovada na prova. Que mesmo sem entender, teoricamente, sobre lutas de classes, é a pessoa mais lúcida e consciente sobre isso que eu conheço.

A meu pai, por ser o primeiro exemplo de riso fácil e doce, que mesmo trabalhando incansavelmente, é meu maior exemplo de felicidade e simplicidade. Ele, mesmo sem nariz vermelho, ou registro pelo SATED, é meu palhaço favorito.

À minha irmã, que por ser mais velha, abriu mão de muito para que eu, posteriormente, tivesse acesso à internet, livros e, com isso, à informação.

Ao grupo Meu Clown, por me dar oportunidade de viver a palhaçaria e o teatro da forma mais linda, através do companheirismo, amizade e confiança, em suma, pela parceria além do palco.

Ao grupo de Crítica literária materialista, pela troca e aprendizado, que fizeramme apaixonar pela crítica literária.

Um agradecimento especial a Luana Paes, Ana Favorin, Sula, Eloísa, Sidnei e Tarik, que em momento de desespero me estenderam a mão e me trouxeram de volta à luta.

Ao meu amigo e parceiro de mestrado André Anelli, por mostrar que a vida acadêmica é mais que preencher o lattes, pelas conversas da madrugada, pelos cafés nos intervalos, pelos abraços desesperados, pela troca e aprendizado. Por passar de um colega de mestrado, para um amigo de vida e teatro.

Ao professor Dr. Weslei Roberto Candido, por encarar o meu projeto de mestrado e seguir na orientação desta pesquisa.

À professora Dr.<sup>a</sup> Sônia Pascolati, por aceitar de pronto a participar da qualificação e pelos apontamentos feitos para a melhoria do trabalho.

Ao professor Dr. Alexandre Villibor Flory, pela ajuda efetiva em todos os processos desta dissertação e por ser o melhor exemplo de professor que eu tive o privilégio de conhecer.

Aos meus amigos e amigas — que não cabe aqui nomear, pois seria de uma injustiça sem fim — pelos cafés, brigadeiros, sorvetes, dinheiros emprestados, conversa fiada, risadas, choros e cervejas. E, acreditem, foram muitos.

Aos meus alunos e alunas, da rede pública de educação de Sarandi, por depositarem confiança inacreditável em meu trabalho e por acreditarem em mim quando eu mesma me virava às costas. E que me fizeram entender que nós, mulheres, pobres, filhas de domésticas e pedreiros, também temos direito a esse lugar.

Evoé!

Muito obrigada!

Quando do barro fazem um vaso, transformam a natureza, e quando têm a necessidade de enfeitá-lo com flores continuam a transformá-lo, produzindo cultura. Por isso, o vaso, a flor, as letras devem ser de todos.

(Ópera dos vivos – Cia. do Latão)

# A COMÉDIA DE COSTUMES E O MUNDO DAS NEGOCIATAS, DOS FAVORES E DAS CONTRADIÇÕES – UM ESTUDO DE *OS DOUS OU O* INGLÊS MAQUINISTA (1842), DE MARTINS PENA, E CAIU O MINISTÉRIO! (1882), DE FRANÇA JÚNIOR

## **RESUMO**

A presente pesquisa tem como objetivo estudar duas Comédias de Costumes do século XIX, sendo elas: Os dous ou o inglês maquinista (1842), de Martins Pena e Caiu o ministério! (1882), de França Júnior. Para tanto, preocupou-se em revisitar cronologicamente a história da comédia no teatro Ocidental, com foco nas comédias baixas e de apelo popular, para entender como este gênero esteve presente em momentos históricos decisivos, sempre com caráter transgressor. Posteriormente, foi necessário compreender os acontecimentos históricos do século XIX que estão no interior das obras analisadas, para verificar como eles aparecem formalmente nas peças. A partir disso, apresentou-se um estudo sobre a Comédia de Costumes e suas reverberações nas duas obras escolhidas, concluindo que há diálogo entre o conteúdo social e a forma estética nas obras selecionadas, constatação esta importante para ressaltar a relação dialética entre arte e sociedade nas obras de Martins Pena e França Júnior. Dessa forma, também destacou-se a importância da Comédia de Costumes para a dramaturgia nacional e a consolidação de um teatro brasileiro.

Palavras-chave: Comédia de Costumes; Martins Pena; França Júnior.

# THE COMMEDY OF MANNERS AND THE WORLD OF SWINDLES, FAVORS AND CONTRADICTIONS – A STUDY OF OS DOUS OU O INGLÊS MAQUINISTA (1842), BY MARTINS PENA, AND CAIU O MINISTÉRIO! (1882), BY FRANÇA JÚNIOR

#### **ABSTRACT**

The main focus of this research is to study two Comedy of Manners from the nineteenth century: Os dous ou o inglês maquinista (1842), by Martins Pena and Caiu o ministério! (1882), by França Júnior. For this purpose, it was important to revisit chronologically a historical overview of the comedy in the west theater, with emphasis in low comedies and commedies with popular appeal to understand how this genre was present in decisive historical moments, always with rebel characters. Afterwards, it was necessary to study the historical events from nineteenth century within the discussed plays, to verify how they formally appears. From that, it was elaborated a study about the Comedy of Manners and its reverberations, concluding that there is dialogue between the social content and the aesthetic form in the two choosen plays, important confirmation to emphasize the dialectical relation between art and society in the work of Martins Pena and França Júnior. This research also highlighted the importance of Commedy of Manners to national dramaturgy and the consolidation of a Brazilian theater.

Keywords: Commedy of Manners; Martins Pena; França Júnior.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1	.0
CAPITULO 1. DAS COMÉDIAS BAIXAS: PARALELOS HISTÓRICOS 1	7
1.1. Idade Antiga – Rituais e Deuses	7
1.2. Idade Média - do culto religioso às festas carnavalescas	6
1.3. Idade Moderna - do bobo da corte à comédia elitizada	1
CAPITULO 2. COMÉDIA DE COSTUMES E O BRASIL OITOCENTISTA	١:
PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS3	9
2.1. Das primeiras manifestações teatrais brasileiras do século XVI ao XVIII 3	9
2.2. Século XIX – A instabilidade política	4
2.3. Século XIX - A estrutura escravocrata e a chegada dos ingleses	-6
2.4. Século XIX - O teatro na vida cultural oitocentista	.9
2.5. Martins Pena e a inauguração de uma dramaturgia verdadeiramente nacional 5	3
2.6. França Júnior e a comédia de costumes do Segundo Reinado	0
CAPITULO 3. MARTINS PENA E A INAUGURAÇÃO DA COMÉDIA	A
NACIONAL6	7
3.1. Fortuna crítica: a situação da pesquisa	7
3.2. Considerações críticas para o estudo de Os dous ou o inglês maquinista 8	1
3.3. À primeira vista, o núcleo dramático	4
3.4. A respeito das personagens	6
3.5. A presença inglesa em <i>Os dous ou o inglês maquinista</i> – a cultura das negociatas	e
dos favores	15
3.6. Os negros e as negras em Os dous ou o inglês maquinista - Uma sociedade d	le
contradições no Brasil do século XIX	14
CAPITULO 4. FRANÇA JÚNIOR E A CONSOLIDAÇÃO DOS COSTUMES 11	.5
4.1. Considerações críticas para o estudo de <i>Caiu o ministério!</i>	5
4.2. O núcleo privado e o núcleo coletivo	6
4.3. A respeito das personagens	_

REFERÊNCIAS	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
França Júnior.	141
4.5. Conchavos políticos e a estruturação do poder – a força da expressão l	nistórica em
4.4. A presença inglesa no Segundo Reinado	136

# INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma análise de duas peças teatrais do século XIX: Os Dous ou o Inglês Maquinista (1842), de Martins Pena e Caiu o ministério! (1882), de França Júnior, a fim de verificar, por meio da estrutura análoga presente em ambas, suas similaridades e especificidades, bem como investigar o diálogo com o momento histórico no qual elas estão inseridas. Para este objetivo, pensar-se-á em como as duas Comédias de Costumes apresentam elementos de crítica social, sempre levando em consideração a relação dialética entre arte e sociedade, que formaliza esteticamente o material político presente na cultura brasileira oitocentista, fugindo, portanto, de uma análise meramente formal dos textos dramáticos.

Dessa maneira, o estudo procura valorizar a baixa comédia, entender seu papel político, baseando-se em sua localização histórica e sua posição crítica. Por conta disso, foi necessário fazer um recorte temático que levou à escolha de peças de dois comediógrafos decisivos para a literatura dramática no Brasil, Martins Pena e França Junior, já citados anteriormente, os quais se destacam pela preocupação social de suas comédias e por contribuírem para a formação do teatro nacional. Embora os objetos escolhidos para o estudo possam ter sido escritos no mesmo século, eles apresentam cada qual suas particularidades, até mesmo porque são escritos em momentos bem diferentes, o que faz desse campo cômico um abrangente e encantador espaço para a compreensão da história do teatro nacional.

Além disso, faz-se importante destacar as características particulares das duas peças, para que se possa ter uma compreensão mais abrangente das categorias do próprio gênero comédia. As comédias de caráter popular, farsesco, que utilizam do ridículo da vida para criticar situações e costumes sociais, bem como instituições e injunções são consideradas baixas comédias, neste trabalho, faz-se uso do conceito de "baixo" e "rebaixado" de Bakhtin (1996) ao se referir sobre a carnavalização da Idade Média, mas há também aquelas comédias que trabalham com o jogo de palavras e chistes, que apresentam uma moral (ARÊAS, 1990), configurando-se como comédias que fazem rir "sem fazer corar", como entende José de Alencar (2003b, p. 28). Estas são consideradas altas comédias. Ao fazer uma distinção entre *Os Dous ou o Inglês Maquinista* (1842) e *Caiu o ministério!* (1882), este trabalho propõe compreender o porquê as peças encaixam-

se na primeira definição de comédia, as "baixas", o que permitiu ao seus autores utilizálas para formalizar esteticamente os costumes sociais do século XIX.

A relevância do estudo justifica-se, inicialmente, a partir da assertiva de Magaldi (2004, p. 151) de que há poucos estudos sobre França Júnior: "As peças do comediógrafo são hoje raridade bibliográfica e só um esforço ingente permite ler parte delas. Ele está a pedir uma edição crítica bem cuidada, semelhante à da recente obra completa de Martins Pena". Embora a edição seja de 2004, a escrita é da década de 1960 e percebe-se que a situação não mudou muito atualmente, mesmo havendo a publicação de *Teatro de França Júnior* (1980), Tomo I e II, um compilado das peças encontradas pelo Serviço Nacional de Teatro e organizado por Edwaldo Cafezeiro. Evidentemente, esta pesquisa não tem a ambição de realizar uma edição crítica de todas as obras de França Júnior, mas sim realçar a importância do dramaturgo para o cenário teatral e, juntamente com Martins Pena, para a comédia de âmbito social.

Outro objetivo deste trabalho investigativo é compreender o possível significado crítico das peças de Martins Pena. Por meio dos estudos de Vilma Arêas (1987) e Iná Camargo Costa (1998), devido a um indicativo deixado por Antonio Candido (1970), tem-se a descoberta de outra possível leitura de Martins Pena, visto que, conforme as autoras expõem, o dramaturgo era lido erroneamente por sua crítica contemporânea. Em defesa do autor, Costa (1998, p. 02) afirma que para realizar suas peças, Martins Pena "voltou-se para o cotidiano das nossas classes populares, uma vez que o material disponível ('grande' sociedade e seus hábitos culturais) tinha características muito pouco propícias para a elaboração de dramas". Havia, portanto, um abismo entre a forma do drama parisiense de se fazer teatro e o material da sociedade brasileira disponível para tal. Logo, as realidades não eram as mesmas, visto que o Brasil não era a França e não devia ser lido e representado como tal. Segundo Costa (1998, p. 03), a crítica literária do século XIX ainda estava presa nessa forma burguesa vinda de fora:

[...] o verdadeiro ideal de nossa intelectual idade oitocentista que desejava introduzir no Brasil um importante melhoramento da vida moderna corrente na Europa: o teatro burguês em suas duas vertentes, ou seja, o drama - ideal máximo com o qual todos sem exceção sonharam - e a sua versão humorística, por assim dizer, mais leve, que é a "alta comédia".

Martins Pena foge de um ideal europeu de se fazer teatro, e arrisca-se em uma forma brasileira para criar suas comédias. Neste aspecto, França Júnior aproxima-se do

trabalho de Pena, visto que também retrata em suas obras a brasilidade do Segundo Reinado por meio da sua crítica social. A partir da pesquisa sobre os dois autores, também será possível entender a comédia de costumes, bem como seu interesse em colocar no palco, de forma crítica, os poderes judiciário e legislativo, além dos aspectos da economia nacional, permitindo, assim, uma compreensão mais abrangente dos costumes da sociedade brasileira do século XIX.

A pesquisa terá como suporte alguns autores que entendem a arte como forma de reflexão social. Entre eles, Candido (2006), em sua obra *Literatura e Sociedade*, a qual foi leitura imprescindível para este trabalho, pois apresenta e defende a relação dialética entre o repertório interno do autor e os pressupostos externos da sociedade na escrita de uma obra. Partindo da ideia apresentada por Candido (2006) de que a realidade social afeta as estruturas literárias, é preciso entender a dialética entre texto e contexto, entre o meio e a obra. Para o crítico, as "[...] manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência" (CANDIDO, 2006, p. 79). Portanto, o trabalho deste autor será essencial para se compreender essa dialética entre a obra de arte e a sociedade, tendo em vista sempre que o ponto de partida é a obra artística, pois é ela quem suscita as discussões sobre o contexto social e não o contrário.

No âmbito teatral, este estudo se pauta nos estudos de Magaldi (2004), em *Panorama do Teatro Brasileiro*, Cafezeiro e Gadelha (1996), em *História do teatro brasileiro*: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues e na pesquisa de Faria (2012), que organizou o livro *História do Teatro Brasileiro*, *volume I* - das origens do teatro profissional da primeira metade do século XX, entre outros. Assim, busca-se entender como se consolidou a história do teatro nacional e a influência do contexto histórico na formalização estética das obras. Para compreender a história da comédia e ajudar a abarcar a posição social e histórica do gênero, parte-se do estudo de Arêas (1990), *Iniciação à Comedia*, que apresenta um panorama dos principais destaques da comédia na história do teatro ocidental.

Para o estudo de Martins Pena e o entendimento de *Os Dous ou o Inglês Maquinista* (1842), a base principal para esta dissertação será o livro proveniente da tese de doutorado de Arêas (1987), *Na Tapera de Santa Cruz – Uma leitura de Martins Pena*, essencial para compreender os caminhos do dramaturgo na história do teatro nacional. Outra autora a compor a base bibliográfica da pesquisa será Costa (1998) em seu artigo

'A Comédia Desclassificada de Martins Pena'. Costa (1998), ao recorrer a Arêas (1987) e a Candido (1970), repensa a maneira de se ler Martins Pena, entendendo que suas comédias não são menores por não seguirem a forma do drama romântico e, assim, apresenta os porquês dessa nova forma de ler e entender as obras do comediógrafo. Nesse campo, há uma fortuna crítica já vasta que deve ser também utilizada.

Ademais, buscando entender *Caiu o ministério!* (1882), recorrer-se-á novamente a Magaldi (2004) e Faria (2012) para a compreensão do contexto histórico e das críticas contemporâneas de França Júnior, bem como a Cafezeiro (1980) na apresentação de *Teatro de França Júnior* e, novamente, Cafezeiro e Gadelha (1996). Portanto, será por meio destes autores que buscar-se-á elucidar como o comediógrafo representa as condições sociais e políticas de seu contexto histórico de forma crítica. Há também outros materiais decisivos que serão mencionados na fortuna crítica e utilizados conforme a pertinência.

Assim sendo, busca-se defender as comédias dos autores como reflexos sociais de seu tempo. Sobre Martins Pena, Costa (1998, p. 08) ressalta:

[...] do ponto de vista sociológico, seus personagens provêm dos estratos intermediários da população (os homens livres numa ordem escravocrata), com eventuais aparições de escravos (ou do tema escravidão); seu principal instrumento de trabalho é o que se convencionou chamar observação de costumes; e, por último, *but not least*, Martins Pena tratou de colocar em nossos palcos, material e formalmente, traços fundamentais da incipiente sociabilidade brasileira na primeira metade do século passado.

Nesse sentido, observa-se, por exemplo, que a obra *Os Dous ou o Inglês Maquinista* (1842) aborda o período do regime escravocrata, no qual o comércio de pessoas negras era considerado ilegal. No entanto, a obra mostra que, mesmo sendo uma prática ilícita, os traficantes de escravos encontravam modos de realizar seu comércio. Assim, Pena inaugura uma forma de escrever teatro a partir dos pressupostos da sociedade brasileira.

Como Pena, França Júnior também se preocupou em colocar nos palcos os costumes nacionais. No que diz respeito à peça *Caiu o ministério!* (1882), Magaldi (2004, p. 148) ressalta que, provavelmente, "[...] se valeu da peça *Quase Ministro*, de Machado de Assis (que lhe é anterior de quase duas décadas), e da sátira aos estrangeiros, inaugurada por Martins Pena e que já lhe sugerira *O Tipo Brasileiro*". Conclui, ainda, que estão "na comédia as melhores qualidades de França Júnior, que revela particular espírito

na sátira dos costumes políticos". Sobre a modernidade de suas obras, Magaldi (2004, p. 147) completa: "França Júnior já diagnosticava a vida política nacional com uma penetração válida até os dias de hoje". Verifica-se, então, que a preocupação política de França Júnior é explícita na obra *Caiu o ministério!* (1882).

Todavia, ao comparar os dois autores, Magaldi (2004, p. 140) afirma que "Martins Pena é mais ingênuo e espontâneo, formado no clímax romântico; França Júnior é mais realista e elaborado, e se deixa às vezes contaminar pela vulgaridade que se propagou nos espetáculos da segunda metade do século". Logo, define o primeiro como o fundador da Comédia brasileira, por ser mais cuidadoso, e o segundo como o seu consolidador, uma vez que é mais jovem, vulgar e não poupa ninguém das críticas. Já Costa (1998) lê França Júnior como um bom burguês conservador nos costumes, a partir, sobretudo, de *As doutoras*, publicado em 1889. Porém, esta dissertação visa analisar outra peça do comediógrafo na qual os apontamentos de Costa (1998) não se aplicam.

Dessa forma, o trabalho divide-se em quatro capítulos. No primeiro, será feito um panorama da história das baixas comédias e seu caráter transgressor. Em seguida, no segundo, far-se-á uma jornada pelo século XIX brasileiro para a compreensão do pensamento político e das questões sociais e estruturais que mais serão relevantes para as obras cômicas escolhidas como *corpus* da pesquisa, visando ter subsídios para entender a comédia de costumes no Brasil e suas características próprias, considerando sempre a relação dialética entre arte e sociedade.

Como dito anteriormente, o escopo do trabalho é realizar uma pesquisa a partir da perspectiva histórica, ou seja, analisar cada obra a partir de sua inserção no contexto brasileiro e sua formalização estética. Por isso, na busca de compreender a relação dialética entre obra e sociedade, a arte dramatúrgica será estudada como expressão social de seu tempo. Finalmente, nas duas últimas seções, ter-se-á a análise propriamente dita de *Os dous ou o inglês maquinista* e *Caiu o ministério!*, respectivamente. Vale ainda ressaltar que não se trata, exclusivamente, de um estudo sobre as condições políticas, sociais e econômicas do século XIX, mas como estas são representadas e problematizadas pelas peças em questão, transferindo para as obras, por meio do trabalho estético, apontamentos críticos sobre a política e o desenvolvimento socioeconômico do Brasil.

Em relação ao contexto histórico, no caso da obra de Pena, o período em evidência corresponde ao que ocorre quatorze anos após a Independência do Brasil, que se dá em 1822, momento em que estava em vigor o romantismo, movimento que tinha como uma

de suas características valorizar a cor local, geralmente a partir de um ponto de vista idealizado. Todavia, nas obras de Martins Pena:

Não há como discordar. Aí estão, desdobrados em vários momentos, nossos vícios maiores: a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e a má assimilação da cultura europeia importada (...) (ARÊAS, 2006, p. 06)

Desse modo, nota-se que o comediógrafo não é conivente com os ideais de um romantismo burguês, ou da sua versão no teatro cômico, as altas comédias, mas sim preocupa-se em destacar as condições e relações sociais de diversas classes. Essa postura do dramaturgo mostra como o teatro brasileiro estava atento às questões do dia e muito mais próximo da cena política do que as comédias burguesas, como *O demônio familiar*, de José de Alencar, por exemplo.

Já França Júnior encontra-se produzindo suas obras por volta da Proclamação da República. "Pouco depois, o que se chamou de "realismo", também obedeceu à lei geral do hibridismo que regia a Colônia, misturando-se a nova escola aos tons idealizados do romantismo" (ARÊAS, 2006, p. 04). Na esteira dos ideais realistas, o autor traz em seus textos questões políticas de caráter crítico, que representam a turbulência de seu período histórico, principalmente na peça que será analisada.

Para França Júnior, o teatro não guarda mais segredos. Ele movimenta com inteira facilidade as suas personagens, e não desperdiça um só diálogo que possa produzir um efeito cômico. A farsa política, vazada com perspicácia realista, atinge na sua obra os melhores exemplos do gênero no Brasil. (MAGALDI, 2004, p. 150)

O pensamento de Magaldi (2004) encontra-se na mesma linha de raciocínio de Arêas (2006, p. 04) sobre o século XIX, pois ambos veem como matéria-prima do teatro brasileiro o gênero cômico: "Não por acaso o gênero teatral que mais floresceu entre nós foi a comédia, estruturalmente apoiada na fratura, nos equívocos de toda ordem e na instabilidade de suas relações de força e de sentido". Ao mesmo tempo, ao concordar com a afirmação de Magaldi (2004) sobre a importância da comédia para o cenário teatral brasileiro, este estudo discorda da linha teórica de Décio de Almeida Prado (2009), em sua obra *O Teatro Brasileiro Moderno*, na qual o autor mostra um grande desprezo pelas comédias do século XIX e afirma que com a obra *Deus lhe pague* (1932), de Joracy

Camargo: "Proclamou-se o nascimento do verdadeiro teatro nacional" (2009, p. 23). Não se trata, em hipótese alguma, de desmerecer o trabalho de Camargo, no entanto, é preciso conhecer o ângulo de visão do crítico sobre o papel da comédia na história do teatro nacional. Observa-se, por exemplo, que ele não despreza a existência do gênero e, principalmente, da comédia de costumes do século XIX, além de reconhecer seu sucesso.

O ator cômico vinha assim se colocar, sem que ninguém se quer lhe disputasse esse direito, no centro do teatro nacional. O que se exigia dele, de resto não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que se manifestasse sempre fiel a uma personalidade, a sua, naturalmente engraçada e comunicativa. (PRADO, 2009, p. 20-21)

Prado (2009) não nega a popularidade da comédia e seu sucesso com o público, no entanto, há em sua fala uma descrença dos valores artísticos desse gênero. Estaria Prado (2009) negando a parte politizada do gênero cômico? Levando em consideração este questionamento e para melhor elucidá-lo, faz-se necessário uma breve análise, por meio da releitura da fortuna crítica dos pesquisadores contemporâneos desses comediógrafos, do porquê os autores objetos desta pesquisa foram negligenciados por tanto tempo. Dentre as várias hipóteses que podem ser levadas em consideração, segundo Costa (1998, p. 130), a comédia seria considerada a "prima pobre" do teatro por questões históricas que a desvalorizam desde a Grécia Antiga. Aristóteles, por exemplo, quando escreveu a *Poética*, não deu a devida importância à comédia, pois tal gênero evidenciava um modelo que valorizava a materialidade terrena dos vícios humanos, não enaltecendo o homem e, portanto, não servindo para elevar o espírito, como defendia Aristóteles. Porém, mesmo em meio a esse contexto, o sucesso da comédia foi grande, devido ao seu apelo popular e por possuir uma posição sempre próxima da vida cotidiana, que realçava o ser humano, suas falhas, sua vida, seu modo de falar, andar e se vestir.

# CAPITULO 1. DAS COMÉDIAS BAIXAS: PARALELOS HISTÓRICOS

Para dar início à pesquisa é preciso trilhar o percurso histórico da comédia enquanto gênero teatral, portanto, pertencente à literatura dramática. Sabe-se que o teatro tem forte relação com o meio social no qual está inserido, sendo a comédia um gênero que permite analisar a dialética entre arte e sociedade. Como todo conceito, ele é histórico e está sujeito às mudanças ao longo do tempo. Deste modo, essa busca não se faz em virtude de se estabelecer uma forma rígida para a comédia, mas, em função de se estudar a maneira como esta se articula com a sociedade em alguns momentos históricos representativos. Traçar o percurso da baixa comédia ocidental, pelas principais manifestações, permitirá resgatar as origens desse gênero dramático desde o teatro grego, recuperando alguns pressupostos necessários para a compreensão do gênero nos tempos atuais. Evidentemente, não se trata de um percurso completo pela história da comédia, mas uma breve linha cronológica, de modo a destacar a relação dialética entre arte e sociedade em momentos significativos de mudanças políticas, econômicas e sociais. Esse recuo histórico é relevante por indicar subsídios concretos para entender a função histórica e social da comédia de costumes de Martins Pena e França Júnior.

## 1.1. Idade Antiga – Rituais e Deuses

O recorte, que parte da Grécia Antiga, faz-se necessário em virtude de apresentar, cronologicamente, os variados gêneros e subgêneros cômicos, a fim de elucidar como em vários momentos da história a comédia apresenta caráter político e subversivo sendo, portanto, transgressor em seu tempo. O principal foco desse percurso será a comédia rebaixada, ou seja, a comédia de apelo popular, para entender como desde Aristóteles até Martins Pena e França Júnior, a baixa comédia é politizada e acompanha o contexto histórico-social e cultural. Utiliza-se do conceito de Bakhtin (1996) sobre baixa comédia e comédia rebaixada, como será visto posteriormente.

A leitura da bibliografia crítica sobre o gênero dramático desde Aristóteles revela que a comédia historicamente recebeu menor atenção nos estudos teatrais:

[...] na *Poética* não encontramos uma formulação da essência da comédia, como acontece em relação à tragédia. À primeira refere-se o filósofo um tanto acidentalmente, como se tratasse de um gênero menor, espécie de contrário ou paralelo grotesco da poesia séria. (ARÊAS, 1990, p. 13)

Sabe-se, até então, que Aristóteles trataria dos conceitos que se referem à comédia em uma segunda parte da *Poética* que se perdeu, ou que talvez não tenha sido escrita, já que não se encontra estudos sobre ela. Desse modo, é necessário estabelecer uma relação entre tragédia e comédia, levando em consideração o período grego, a fim de observar como ocorre a distinção desses conceitos. A *Poética*, escrita por volta de 335 a.C., é o mais antigo trabalho escrito por Aristóteles; uma compilação que discute questões relativas aos gêneros literários gregos, buscando sistematizar o formato e as estéticas por ele julgadas ideais. Nessa obra o autor considera a tragédia melhor e maior que a comédia e apresenta algumas razões que serão discutidas adiante.

Em sua obra *Iniciação à comédia*, Vilma Arêas (1990) apresenta formas históricas da comédia que atestam como esse gênero está mais próximo da vida social do que a tragédia. Desde seu surgimento aproxima-se do cotidiano, expondo-o por variadas formas estéticas e critica os vícios humanos de forma exagerada, de modo a enfatizar os pecadilhos e as falhas sociais. Logo, o caráter transitório da existência, sua localização histórica e a participação no jogo político são aspectos fundamentais da comédia.

Aristóteles, na *Poética*, exalta a tragédia porque, para ele, ela celebrava a virtude humana, elevando a grandeza do homem e contribuindo para a formação do indivíduo pela catarse. "Assim, Homero representa os homens melhores do que são e Cleofonte como são, enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor da *Deitíada*, os representam piores" (ARISTÓTELES, 2008, p. 40). Portanto, a tragédia se aproxima de uma suposta essência humana, enquanto a comédia estaria ligada à vida cotidiana do homem comum, questionando desde os valores sociais do dia-a-dia até a organização política.

E assim, dos poetas antigos, uns tornaram-se autores de versos heroicos e outros de versos iâmbicos. Homero, ao mesmo tempo que era o maior autor de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas, mas também dramáticas), foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia, não fazendo sátira, mas sim dramatizando o ridículo. Realmente, o Margites tem para a comédia um papel análogo ao que têm a *Ilíada* e a *Odisseia* para a tragédia.

Quando a tragédia e a comédia apareceram, dos que se dedicavam a cada uma destas espécies de poesia, de acordo com a sua propensão natural, uns tornaram-se poetas cômicos em vez de autores de iambos, e outros poetas trágicos, em vez de autores épicos, pois que estas formas eram melhores e de maior mérito do que as anteriores. (ARISTÓTELES, 2008, p. 44)

Portanto, a comédia grega não é um gênero simples e superficial; antes, apresenta uma estrutura tão complexa quanto a tragédia. Porém, por ser mais direta com o público, equipara sua linguagem a este; mostra o ridículo que há na vida, na morte e em várias injunções e instituições, bem como representa os aspectos cotidianos da vida em sociedade, exagerando na representação, por meio do grotesco, essa desvalorização do homem ideal, pode fazer com que a comédia seja considerada mais perigosa aos donos do poder, pois os mostra em seus vícios terrenos, o que atesta ao menos uma parte de seu descrédito por Aristóteles.

A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não, contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cómica é feia e deformada, mas não exprime dor. As transformações da tragédia e os autores dessas transformações não são desconhecidos, enquanto que a história da comédia nos escapa por esta não ter recebido, no princípio, muita atenção. Só muito tarde o Arconte forneceu um coro de comediantes que, até aí, eram voluntários. Quando a comédia já tinha uma forma definida é que os chamados poetas cómicos são lembrados. Desconhece-se, porém, quem introduziu na comédia as máscaras, os prólogos, o número de actores e outras coisas deste género. Quanto a compor enredos, [como Epicarmo e Fórmis] esse costume veio, em primeiro lugar, da Sicília e, em Atenas, Grates foi o primeiro que, abandonando a forma iâmbica, tomou a iniciativa de compor histórias e enredos com um sentido geral. (ARISTÓTELES, 2008, p. 45-46)

Com essa breve recuperação do modo como a comédia foi discutida na *Poética* de Aristóteles, observa-se que o autor grego não ignora a importância desse gênero para a literatura e as artes. No entanto, afirma que precisou de uma definição na forma para a comédia ser lembrada e entendida enquanto gênero literário. Portanto, o questionamento que surge é por que esse gênero vem sendo inferiorizado em distintos períodos históricos? Por exemplo no Brasil, do século XIX, em que as comédias de Martins Pena foram desmerecidas por seus críticos contemporâneos, assunto para os próximos capítulos. Para tentar responder a essa pergunta resgatar-se-á, brevemente, dois autores da Grécia antiga: Sófocles e Aristófanes, para tentar elucidar a diferença crucial entre a tragédia e a comédia grega.

Sófocles, conhecido por tragédias, como *Édipo-Rei* (427, a.C.), a mais aclamada e discutida pela *Poética* de Aristóteles e Aristófanes, considerado por muitos o pai da comédia antiga, é o nome mais conhecido desse período. Em suas obras transparece uma

"extrema preocupação de cidadão quanto ao destino da *pólis*, seja do ponto de vista político [...], seja da perspectiva da vida intelectual" (ARÊAS, 1990, p. 34). Para este dramaturgo grego:

Os deuses submetem o rebelde ao "sofrimento sem saída". Amontoam sobre ele tamanha carga que apenas no tormento consegue ele preservar a sua dignidade. O homem tem consciência dessa ameaça, mas por suas ações força os deuses a ir até os extremos. Para o homem de Sófocles, o sofrimento é a dura, mas enobrecedora escola do "Conhece-te a ti mesmo". (BERTHOLD, 2011, p. 109)

E arriscando uma interpretação até certo ponto simplista, é possível ler o Édipo-Rei de Sófocles como a disputa atemporal entre os homens que buscam controlar e dirigir seus caminhos contra a força de um destino inexorável, que representa tanto os mitos quanto as tradições sedimentadas; a voz dos homens contra a voz dos deuses, sendo os primeiros tragicamente esmagados pelos segundos, apesar de seu esforço. O mesmo não se pode dizer de Lisístrata, ou A Greve do Sexo (411 a. C.), de Aristófanes. Sem conhecer o contexto da guerra entre Cidades-Estados gregos, especialmente entre Atenas e Esparta, essa comédia perde sua força e vitalidade. Na peça, a greve de sexo das mulheres faz com que os homens interrompam a guerra, o que não tem respaldo na história, mas inegavelmente se posiciona em relação a uma questão premente daquele momento histórico.

Voltando a *Édipo Rei*, em resumo, Édipo seria um homem que nasce predestinado a matar o próprio pai e se casar com a mãe, como alertou o Oráculo. Por isso, seu pai o entrega à morte ainda criança, mas por um acaso do destino, Édipo é entregue aos reis de Corinto e tem sua vida poupada. Quando adulto, — sem ter consciência — cumpre a previsão: mata o próprio pai em uma briga, resolve o enigma da esfinge e se casa com sua mãe. Esse aspecto da tragédia mostra que a vontade dos deuses, no período grego, era inexorável (ARÊAS, 1990). Nesse caso, a tragédia só cumpre sua função social porque, embora Édipo seja virtuoso, em seu caminho cometeu algumas falhas, devido à sua *hybris* e isso os deuses não perdoam. Esse fato alerta o homem sobre as punições dos deuses e Édipo aceita seu destino, com a honra de um cidadão grego. Os espectadores são levados à sensação de terror (pelo destino merecido) e compaixão (um cidadão comum, bom, mas com defeitos), o que provoca a catarse, ápice de toda a tragédia, que teria um efeito

formador e diante do espectador formam-se grandes homens, que são como modelos ideais.

Como contraponto, pode-se eleger a obra *As Rãs* (405 a.C.), (ou *Rã* como é encontrado em algumas traduções) de Aristófanes, que é considerada um clássico da comédia antiga. Observa-se na peça o tom satírico com o qual a obra personifica Dionísio, o "Deus do Teatro" e "Deus do Vinho", que juntamente a seu servo Xântias vai até o Hades para resgatar o poeta Eurípides, pois a Tragédia se encontrava em "maus lençóis" (considerando que, no contexto social de Atenas, havia falecido Ésquilo, Eurípides e Sófocles). Na ida até o Hades a figura mística de Dionísio é desafiada a passar pelos vícios terrenos e materiais. Como já foi apontado, os vícios tornam-se material para a comédia, pois esta se baseia no risível da condição humana. No excerto a seguir, Dionísio se põe a dançar em uma intervenção do coro: "Dioniso (*sem poder conter-se entra na dança*) - Pois cá por mim, estou sempre pronto a acompanhar o cortejo. O que eu quero é ir para a reinação e entrar na dança com ela" (ARISTÓFANES, 2014, p. 74).

Também é significativo quando Xântias e Dionísio se disfarçam de Hércules (ora um, ora outro).

Serva (*a Xântias-Hércules*) - Viva, meu caro Hércules, estás por cá outra vez? Entra lá. Que a minha senhora, a deusa, mal ouviu dizer que tu tinhas chegado, meteu logo o pão no forno, pôs ao lume meia dúzia de panelas de sopa, tratou de assar um boi inteiro e de cozer tartes e bolos. Anda, entra.

Xântias (que cortesmente procura recusar o convite) - Não te incomodes. Obrigado. [...]

Serva - Ora! Chega de disparates, que eu não te deixo ir embora. Aliás, está já lá dentro, em tua honra, uma flautista, uma lasca de primeira, mais duas ou três bailarinas.

Xântias (como quem desperta para o interesse do convite) - O quê? Bailarinas, disseste tu?

Serva - Com o sangue na guelra e depiladinhas de fresco. (ARISTÓFANES, 2014, p. 80-81)

Nessas passagens é possível notar os vícios terrenos materializados nas figuras mitológicas. Observa-se aqui como a baixa comédia trabalha com a inferioridade do homem. Neste caso, Dionísio é representado como um devasso, o que contraria o símbolo que se cria sobre os deuses. Essa caracterização pode trazer indícios dos motivos de Aristóteles ter classificado a comédia como uma representação inferior à tragédia.

A baixa comédia é um desvio das normas impostas por uma organização sóciopolítico-religiosa-econômica. Assim, quanto mais rígido o sistema mais oportunidade se encontra para que aconteça este desvio, como alerta Bergson (1983). Em *Lisístrata* (411 a.C.), Atenas passava por um período de democracia com uma sociedade mais livre, diferente de *As Rãs* (405 a.C.), ambas de Aristófanes. No entanto, nesses dois contextos fazer comédia com questões sociais, políticas e econômicas de uma Cidade-Estado era o desvio de um padrão. Na época de *As Rãs*, as incertezas políticas e democráticas se encontravam agudas na cidade de Atenas, refletindo na perseguição de alguns cidadãos desfalcados de direitos e privilégios, devido ao mal-estar que ficou na cidade após a punição da revolta pela vitória das batalhas navais, gerando a derrota de Egospotami e o cerco das muralhas de Atenas (FÁTIMA, 2014).

A comédia por tratar de assuntos baixos e por ser considerada um gênero inferior, era compreendida como sem padrões, sem uma forma estabelecida. Porém, paradoxalmente, a estrutura da comédia antiga apresentava mais elementos do que a da tragédia, sendo dividida em prólogo, párodo, ágon e parábase. Segundo Brandão (1980), Aristófanes utiliza-se da parábase para dirigir ao público um apelo social.

Arêas (1990, p. 37) explica que a transição da comédia Antiga para a comédia Nova expressa o "[...] fim do sonho de um império ateniense e o início da hegemonia macedônica", em que se consagra o nome de Menandro. Em suas comédias o interesse passa a ser direcionados ao individualismo da personagem principal, com suas intrigas amorosas, sátira de costumes e condições sociais; características que serão exploradas pelos comediógrafos modernos.

A comédia nova se desenvolve no teatro latino. Plauto e Terêncio são os nomes conhecidos da comédia clássica latina, cujas referências estão nas comédias gregas, cada um a seu modo. Plauto "consegue dar à Comédia Nova um cunho bastante popular, pitoresco e alegre", ao contrário de Terêncio, que se esforçou para "subordinar as convenções à razão e probabilidade, ou para não quebrar a ação dramática, mantendo a ilusão teatral" (ARÊAS, 1990, p. 40-41). Plauto fez mais sucesso com o público, no entanto, Terêncio foi admirado pelo seu intelecto pela elite da época, de tal modo que todo seu talento só foi reconhecido após a sua morte, o que assinala o fim da comédia clássica.

Observa-se em *Aulularia* (194 – 191 a.C.), peça de Plauto, que o autor apresenta jogos de palavras e peripécias, assim como revive o coro e canções líricas, como apontou Arêas (1990). Apresenta dois conflitos independentes, mas que se desenvolvem de maneira entrelaçada, no decorrer da obra. O primeiro se dá em torno do enredo "amoroso"

de Fedría (considerando que não se trata do amor romântico) e um segundo no que tange à avareza de Euclião em relação a seu ouro, que guarda em uma panela. Segundo Freitas Filho (2012, p. 5), "Plauto recorre constantemente aos equívocos para produzir o riso; o quiproquó torna-se mola da comédia. O autor organiza a ação de modo a promover os enganos e, com eles, desenvolver as situações engraçadas". Percebe-se ainda que a personagem de Euclião domina a cena e tem consciência de que seu ouro lhe atormenta, representando o tipo cômico do avarento (1668). Tal característica se manifesta atormentando seu temperamento, apenas após o mesmo descobrir suas riquezas.

É valido ressaltar que a obra *Aulularia* (194 – 191 a.C.) inspiraria Molière a escrever *O Avarento* (1668), bem como Ariano Suassuna a escrever *O Santo e a Porca* (1957). Percebe-se, desta maneira, que a comédia enquanto gênero se articula de forma semelhante em diferentes períodos históricos, sendo possível entendê-la como algo cíclico e contínuo, não como um gênero que se encerra e recomeça do zero.

Segundo Arêas (1990), a comédia grega está dividida em três fases: Antiga, Média e Nova. No entanto, à parte do cenário oficial do teatro antigo, há registros de práticas teatrais realizadas à margem da sociedade grega. "Exemplos dessas representações são a **farsa megárica**, a **farsa fliácica** e o **mimo**, três formas dramáticas de origem dórica que acabaram exercendo enorme influência na estruturação da comédia antiga" (DEZOTTI, s/d, p. 37) (grifo do autor). Dos poucos registros que se encontram dessas formas satíricas e cômicas, interessa para a presente pesquisa o mimo grego e suas aproximações com o estilo da comédia rebaixada.

O termo "mimo" (*mîmos*) designou, desde o século V a.C., um certo tipo de forma dramática. Na *Poética* (1447b 9-11), Aristóteles menciona os nomes de Sofron e de seu filho Xenarco entre os cultores do gênero. Consta que os mimos de Sofron circularam escritos, pois fontes antigas informam que eles estavam entre as leituras prediletas de Platão, além de terem oferecido ao filósofo o modelo para os seus diálogos. (LALOY, 1960 *apud* SILVA, 2010, p. 158)

Interessa saber sobre esse subgênero que ele teve uma grande aceitação das classes mais marginalizadas.

Aristóteles faz, na *Poética*, (1447b 9), uma aproximação dos mimos com os diálogos platônicos, o que confirma a suposição de uma possível influência desse gênero sobre a forma discursiva adotada por Platão para veicular seu pensamento filosófico. O Siracusano Sofrão e seu

filho Xenarco são os mais antigos escritores de mimos. Viveram no século V a.C. e foram os responsáveis pelo estatuto literário que o mimo alcançou, de prática improvisada que era. O mimo ganha novo fôlego no período helenístico (séc.III-I a.C.), cuja estética literária passa a valorizar a literatura regional e popular, as temáticas do cotidiano e os gêneros literários estruturados em textos de pequena extensão para maior burilamento da forma. (DEZOTTI, s/d, p. 38)

Pode-se começar a defender, ainda no teatro grego, que a baixa comédia sempre esteve à margem da sociedade. Ao considerar seu conteúdo, "costuma-se definir o Mimo pelo cultivo de certos temas estereotipados. Por isso, os gramáticos Diomedes e Donato afirmaram que o gênero constituía uma representação de eventos cotidianos, de personagens vulgares, do que convém e do que é interdito" (LALOY, 1960 *apud* SILVA, 2010, p. 158). Há registros de que nos mimos gregos as personagens femininas eram feitas por mulheres, em um período que as mulheres não podiam subir ao palco. Pode-se supor, a partir dessa informação, que um dos motivos para a marginalização da comédia tenha se dado pela participação do gênero feminino no palco, o que gerou preconceitos de uma sociedade altamente patriarcal e androcêntrica<sup>1</sup>.

Observa-se, também, que o papel desempenhado pelas personagens femininas nos Mimos Gregos ganha destaque no conjunto da obra. Como exemplo pode-se citar o mimo *A Ciumenta* (s/d), de Herondas. Essa comédia mostra os ciúmes de Bitina ao suspeitar que seu amante a traiu. Aqui existe um paradoxo, poder-se-ia dizer que se trata de um mimo subversivo, já que a personagem principal é uma mulher e a voz principal da cena é a feminina. No entanto, tem-se uma personagem ridicularizada pelo seu apetite sexual por escravos e seu ciúme doentio, sob o qual manda amarrar e chicotear o escravo pela suspeita de traição.

BITINA: Despe-lhe a camisa, estou dizendo.

(à Pançudo)

Deves saber que és um escravo e que por ti paguei três minas! Maldito o dia em que eu te trouxe para cá!

(à Pírrias)

Pírrias, mas já vais chorar? Vejo que na certa preferes tudo a amarrálo! Prende juntos os braços, amarra até esfolar!

<sup>1</sup> Termo utilizado por Boudieu (1999) para definir uma das principais características da sociedade patriarcal.

<sup>&</sup>quot;A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la [...]". (BOURDIEU, 1999. p. 18). "Androcentrismo" seria a postura de remeter ao masculino todos os estudos, análises, investigações, propostas, entre outros, tomados como válidos para designar todos os gêneros humanos.

PANÇUDO: Bitina, deixa passar só esse meu erro. Sou um homem, errei. Mas se de novo me pegares fazendo o que te desgosta, marca-me a ferro.

BITINA: Não fiques me bolinando! Essa lábia é para Ànfitêia. É com ela que te espojas e eu preciso, feito um capacho.

Pírrias: Ele já está bem amarrado!

BITINA: Não descuides de vigiar este preso. Leva-o à casa de correção do Henuão, e ordena que ele lhe aplique mil lambadas no lombo e na pança mais mil.

PANÇUDO: Vais me matar, Bitina, sem verificar primeiro se isso tudo é verdade ou é mentira?

BITINA: E o que disseste agorinha com tua própria língua:

"Bitina, deixa passar só esse meu erro"? (DEZOTTI, s/d, p.42-43).

Sendo assim, nenhum personagem é apresentado como herói, heroína ou modelo a seguir. Pode-se rir da caricatura bem desenhada das personagens e da inversão de papéis por se tratar de uma civilização androcêntrica, acostumada a ver a mulher como personagem submissa. Ao observar o mimo grego, entende-se que a comédia tinha liberdade para falar das questões do nível de "baixo", como afirma Bakhtin (1996), por se tratar de assuntos do "baixo ventre corporal" (muitas vezes, falas escatológicas relacionadas às necessidades fisiológicas) e se aproximar do terreno e do corporal, que nada tem a ver com o "espiritual" aclamado pela tragédia. Desta maneira, uma das funções das comédias rebaixadas seria igualar os seres humanos, não valorizando um ideal moralista. Desta forma, a baixa comédia, como gênero, foge de idealismos de qualquer tipo de categorização e não apenas isso: ela denuncia o idealismo como um falso universalismo. Tanto a transitoriedade existencial quanto a opressão das classes dominantes são expressas sem meias palavras, o que não quer dizer que seja menos elaborado esteticamente.

Segundo Palmer (*apud* ARÊAS, 1990, p. 17), as convenções da tragédia elevam o homem, pois ela "exterioriza um sentimento de vitória sobre qualquer obstáculo ao bem humano e social"; já a comédia lida com indivíduos sociais e problemas mais localizados. Pode-se dizer, por exemplo, que os finais felizes da comédia são quase sempre uma convenção social, muitas vezes forçada, expondo seu caráter de construção textual, de artificio, que leva à comicidade por sua falta de verossimilhança, o que poderá ser visto muito bem estruturado nas peças de Martins Pena e França Júnior. A comédia se sabe comédia nesse sentido e isso a engrandece por não manter uma aura de "arte eterna".

É possível tecer relações, a partir dos argumentos apresentados, entre a comédia antiga e sua continuidade em outras formas literárias, que receberão outras denominações por parte da crítica literária:

É o caso de textos como os de Artur Azevedo, agrupados pelo próprio autor sob o rótulo teatro a vapor (melhor definição para o mimo é impossível!), numa alusão à brevidade dessas peças dramáticas, mas nem por isso desprovidas de sátira e comicidade. Tais textos foram produzidos para ocupar o espaço que o jornal carioca *O Século* reservava à crônica. Nesse sentido, reconhece-se a Artur Azevedo o mérito de ter renovado esse gênero em nossa literatura, ao criar a crônica "dramática", "mímica". (MOSER, 1977, p.14 *apud* DEZOTTI, s/d. p. 38-39)

Assim como Dezotti faz aproximações dos mimos gregos à literatura de Artur Azevedo, pode-se encontrar, também, essas reverberações nas obras de Martins Pena e França Júnior, considerando a primazia dada ao personagem tipo, ao enredo curto e satírico, bem como a aproximação às classes mais abastadas socialmente. Evidentemente, essas comparações não fazem jus a nenhum dos dois gêneros na sua excelência, mas auxiliam na compreensão da dinâmica histórica da comédia.

### 1.2. Idade Média - do culto religioso às festas carnavalescas

Por estarem à margem da sociedade e da arte oficial, os artistas de rua acabaram por sobreviver às transições históricas, políticas e socioeconômicas sem abandonar sua função e profissão. Com a queda do Império Romano, no processo de instauração de uma nova política, essa classe de artistas continuava pelas ruas e praças.

[...] não é difícil verificar que não houve uma ruptura completa no desenvolvimento teatral, conforme durante muito tempo se pensou, quando passamos do teatro clássico ao drama litúrgico. E quem estabeleceu o vínculo de ligação foram os representantes do teatro popular: humildes atores do mundo clássico perambularam por toda a Europa, sozinhos ou em grupos. Entre eles estavam os acrobatas, dançarinos, mímicos, treinadores de animais, cantores de baladas, contadores de histórias, jograis e histriões profissionais, atacados pela Igreja, sem descanso. (ARÊAS, 1990, p. 42)

Durante o período medieval a arte cristã dominou o Ocidente e, por sua vez, a Igreja desenvolvia a função de educadora da sociedade. "Do mesmo modo como o teatro grego evoluiu do culto a Dionísio, o teatro medieval desenvolveu-se a partir da liturgia

cristã" (ARÊAS, 1990, p. 42). É sabido que na Idade Média a única força articulada e disseminada era a da Igreja Católica. Os salmos das Igrejas eram feitos de forma musicada e, algumas vezes interpretadas. Essas interpretações fizeram com que a Igreja Católica levasse o teatro para seu domínio interno. Portanto, a história do teatro medieval se move de dentro para fora da Igreja, pois a população, encantada pelas representações dos salmos, acabava indo mais pelo teatro encenado do que pelo respeito às celebrações.

A Idade Média testemunha o teatro passar das moralidades aos mistérios. De modo geral, o assunto era dito sério, porque religioso, mas os palcos da época medieval presenciaram "as batalhas entre a seriedade e o regozijo, entre a metafísica e a alegria carnal". Desta maneira, é inegável a importância da comédia para tal período, que "era de caráter festivo" (ARÊAS, 1990, p. 45). Em geral, eram espetáculos grandiosos, muitas vezes acontecendo em carros alegóricos, no qual o público ia se alternando, fazendo os artistas repetirem a cena inúmeras vezes (ARÊAS, 1990).

Concomitantemente aos mistérios e moralidades, vê-se o gênero da farsa atingindo seu apogeu, reafirmando que "o teatro do riso e da contestação foi representado ao mesmo tempo em que o teatro de edificação religiosa" (MACHADO, 2009, p. 123). Considerando o exposto, é possível entender a farsa como um gênero cômico rebaixado, sendo considerada como gênero menor pelos críticos literários. Segundo Pavis (2011, p. 137):

A etimologia da palavra farsa – o alimento temperado que serve para rechear uma carne – indica o caráter de corpo estranho deste tipo de alimento espiritual no interior da arte dramática. Em sua origem intercalava-se aos mistérios medievais momentos de divertimento e do riso: a farsa era concebida como o que apimenta, tempera e completa o alimento cultural e sério da alta literatura.

Nesse âmbito é possível entender os motivos de a farsa sobreviver, mesmo em épocas de efervescência religiosa, aos dogmas da Igreja. A tensão era tamanha que precisavam e pediam um momento de alívio, e os religiosos conseguiam concentrar esse caráter de alívio nas farsas medievais. O público se identificava com o gênero, pois este toma de empréstimo personagens reais de uma cultura popular. Não há idealismo nas personagens, pelo menos, não a princípio.

A farsa funda-se sobre um mecanismo de trapaça que apresenta técnicas específicas. Ela ultrapassa a etapa primária do enganador-enganado

pela elaboração de um mecanismo muito mais complexo, engenhosamente conduzido segundo os diferentes artifícios da trapaça e da malícia. (MACHADO, 2009, p. 125)

Pode-se dizer que, à primeira vista, o intuito de uma boa farsa é alcançar imediatamente o alívio cômico. Como observado, as comédias populares trabalham no campo da identificação. Assim, quando se ri das personagens populares de uma farsa, os espectadores estão rindo da sua própria situação ridícula.

Inúmeras farsas medievais mostram cenas de casais em que a ação se passa no interior da casa: disputas rocambolescas, artimanhas femininas, brigas entre marido e mulher. Mas, o cômico da farsa tira igualmente partido da estupidez dos simplórios enviados às escolas e cuja incompreensão da linguagem provoca equívocos divertidos. Criados oportunistas e hábeis, motivados pelo desejo do ganho, obedecem a seus patrões segundo seu interesse. (MACHADO, 2009, p. 127)

É possível estabelecer relações entre as características e os temas farsescos nas obras do dramaturgo português, Gil Vicente. Na *Farsa de Inês Pereira* (1523), Gil Vicente traz à cena mulheres que saem do posto de mulher ideal e virtuosa. "São personagens farsescos e fazem rir graças a suas atitudes incoerentes" (MACHADO, 2009, p. 128). Bem como no *Auto da Barca do Inferno* (1517), em que:

As críticas giravam ao redor dos abusos cometidos, mas não questionavam a natureza das coisas. Há mais humor que agressividade e amargura, a indignação e a cólera são raras. A luxúria de alguns padres colocados em cena fazia rir. Gil Vicente ridicularizava estes eclesiastas desviados. Em o *Auto dos físicos*, o autor ironiza, não sem uma boa dose de humor, o padre que está morrendo de amor. O clérigo da *Barca do Inferno*, vaidoso e libertino, é conduzido ao inferno. (MACHADO, 2009, 129)

Percebe-se nas obras de Gil Vicente um caráter religioso que se preocupa com a edificação do homem – mais presente nos autos do que em suas farsas – no entanto, ainda é possível perceber a preocupação em destacar os vícios sociais. Ou, até mesmo, a incongruência entre as personagens e o que se espera de sua esfera social. Como no caso do *Auto da Barca do inferno* (1517), em que o personagem do Frade acompanha o Diabo à viagem derradeira "Para aquele fogo ardente". À primeira vista, é de se estranhar que o Padre pegue a barca que leva ao inferno e não aos céus, mas por meio do diálogo entre Frade e Diabo, percebe-se que o padre é representado como um devasso, um pecador dos

vícios da carne, contrário aos dogmas da igreja. Ainda assim, é possível observar que a peça se pauta pelo caráter moralista da religião, condenando indiscriminadamente as personagens que desobedecem às ordens da igreja. A crítica de Gil Vicente fica a cargo de personagens que representam um papel social e não somente o indivíduo.

Já na peça *A farsa de Inês Pereira* (1523), observa-se que a personagem principal é uma mulher que, a princípio, casa-se com um homem idealizado, que apresenta as virtudes esperadas de um bom marido. Porém, até o homem se mostrar grosseiro, autoritário e ciumento. Com a morte dele, Inês Pereira se casa com um personagem mais simples, que representa o campo: mais simplório nas roupas e jeito de falar e totalmente submisso a ela. Isso inverte a ordem patriarcal e dá à mulher o lugar que foi identificado como sendo do homem por muito tempo. Como diz o mote da peça "mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube" (VICENTE, 1523, p. 01).

Nota-se que nenhuma das camadas sociais escapa das comédias; ri-se daquele que ocupa uma posição baixa na sociedade e daquele que está nas altas classes sociais. Quando se aceita que uma das características mais importantes da Farsa seja a artimanha para as trapaças, concorda-se que alguém deva ser enganado, logrado, e outro deva enganar. No entanto, para alívio do público e aceitação do cômico, e para que a farsa se cumpra inteiramente, ao fim, o jogo vira e quem trapaceou é trapaceado. Como acontece na *Farsa do Advogado Pathelin* (s/d), por exemplo. Nessa peça, tem-se também a incongruência entre o que se espera, socialmente, da figura de um advogado e o modo como essa personagem é apresentada: sem dinheiro e com roupas definhando de tão velhas. A inversão de lógica esperada acontece quando os trapaceiros, no caso de Pathelin e sua esposa, Guilhermina, são trapaceados por um personagem que a todo o momento é apresentada como inferior, Teobaldo, o subalterno.

As baixas comédias e os gêneros farsescos são valiosos para uma sociedade baseada na religiosidade cristã, pois a tensão das crenças e dogmas exige momentos de alívio e respiro. E não é possível negar o encantamento que as festas despertam no ser humano. A necessidade de fantasia, como afirma Candido (1999), é um aspecto comum ao homem, que precisa fugir da realidade todos os dias, seja por meio de anedotas, contos, jogos de loteria ou mesmo pequenas narrativas que o auxiliam a encontrar na fantasia um modo de satisfazer essa necessidade do lúdico:

E, mesmo quando vivemos numa sociedade onde a religião é o centro de tudo, onde essa vida terrena é considerada uma mera passagem e

onde o que importa é se dedicar a louvar a Deus sobre todas as coisas, não resistimos a uma boa bagunça! (CASTRO, 2005, p. 28)

Com isso, uma antiga tradição romana volta à tona com força total na Idade Média: as saturnais. Segundo Castro (2005, p. 28), era uma festa celebrada em Roma nas calendas de janeiro e "neste período, os escravos se vestiam como patrões, sentavam-se à mesa com eles e celebravam a Idade de Ouro, aquela em que a igualdade imperava e todos os homens confraternizavam em harmonia". Em meio à efervescência religiosa dos mil anos que se seguiam a Idade Média, as Saturnais foram transformadas na Festa dos Loucos, um momento em que a parte mais baixa do clero invertia a hierarquia e era possível estabelecer a esbórnia na Igreja. Evidentemente, não era de total agrado da Igreja Católica, mas a festa do escárnio chamou atenção da população e logo se tornou de agrado da população em geral. "Cantava-se, dançava-se, bebia-se muito, satirizava-se os sacramentos e ridicularizava-se as autoridades" (CASTRO, 2005, p. 28). Em alguns lugares, essas festas apresentavam nomes distintos como Festa dos Asnos, ou Liberdades de dezembro. No entanto, independente do nome, era uma festa em que a ordem poderia ser invertida, os poderes também, pelo menos, na aparência. "O humor cáustico e lascivo das 'Festas dos Loucos' forma um público ávido por poesias satíricas e paródias e, consequentemente, estimula o surgimento de poetas e cômicos, que se dedicam a alimentar, com sua arte, a fome de riso de seus contemporâneos" (CASTRO, 2005, p. 29).

Evidentemente, não se quer afirmar de maneira categórica que a Idade Média, em sua totalidade, foi um século apenas de festas em que todos se viam como iguais. A proposta é identificar como o teatro do tipo cômico e baixo sobreviveu àquele século. No entanto, não se ignora o fato de que era um período extremamente religioso e, portanto, quem não seguisse os dogmas da Santa Igreja Católica era, de alguma forma, punido. De modo que essas festas, antes proibidas pela Igreja – como na Roma Antiga – eram posteriormente permitidas pela mesma, como forma de controle institucional.

A arte da Comédia, em suas muitas vertentes, sempre esteve à margem da sociedade. Castro (2005), ao falar sobre as primeiras aparições dos bobos da corte na Idade Média, revela que a maioria dessas figuras eram anões ou corcundas. Esses atores eram as pessoas que, se não fossem cômicos e, portanto, amados pela monarquia e pelo público, seriam os excluídos da sociedade. Ser bobo da corte, malabarista, saltimbanco, artista circense, entre outras funções de arte popular, era um escape, uma maneira de serem aceitos pela sociedade. A necessidade de sobrevivência faz o artista mambembe.

### 1.3. Idade Moderna - do bobo da corte à comédia elitizada

Entre os elementos que se deseja destacar, nessa breve cronologia histórica, está o Bobo da Corte. Embora desempenhando um papel menor na Idade Média, foi na Renascença que o Bobo ganhou função significante no teatro, "sem dúvida articulando as dúvidas e incertezas de um momento de grande transformação ideológica" (ARÊAS, 1990, p. 47). É nesse campo de transição, em que as ideias medievais estavam abaladas e uma nova ordem de pensamento se configurava, que o Bobo floresce, desempenhando uma função notável, como nos explica Jacques Lecoq (2010, p. 181): "Longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades". Ficava a cargo do Bobo da Corte dizer inconveniências dos mais variados tipos e fazer rir. Logo, aproxima-se da ideia do Bufão, que "pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do incaçoável" (LECOQ, 2010, p. 181).

Segundo Burnier (2009, p. 207), "os bufões e bobos não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida". Nesse sentido, ele pode ser relacionado com a figura *clownesca*. De acordo com Burnier (2009, p, 209) "O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um", sendo, portanto, pessoal e único – diferente dos Bobos, com uma função social diversa. Dessa forma, essas figuras mostravam o caráter absurdo da vida, denunciavam o contrassenso das relações humanas e invertiam os valores da hierarquia (LECOQ, 2010). Nesses momentos de inversão, não era o príncipe ou o rei quem dominava e mandava, e sim o mais débil dos bufões. Justamente por isso, não eram encarados com seriedade, o que concedia a baixa comédia a liberdade que precisava para sobreviver.

Enquanto na tragédia, como coloca Arêas (1990), o espectador assiste à trama de baixo para cima, como se o exposto fosse um exemplo a ser seguido, a comédia permite que o público se coloque acima dos artistas e personagens, assistindo-a de cima para baixo; assim, ria-se do bobo da corte, dos bufões e do c*lown*, por se julgarem superiores a eles.

Observou-se até aqui que a comédia esteve, praticamente, em todos os lugares e em todos os tempos, em cada época e espaço respeitando suas especificidades, e sempre muito próxima da vida cotidiana. Isso não é diferente quando se estuda a *Commedia dell'Arte*, que coloca no palco grandes jogos e trapaças da natureza humana em que todos são ao mesmo tempo espertos e ingênuos (LECOQ, 2010).

Devido ao seu caráter popular, alguns autores, como Lecoq (2010), chamavam a *Commedia dell'Arte* de Comédia Humana, por prolongar e enfatizar no palco o contexto histórico e a vida social, por meio de seus personagens fixos, marcantes e complexos, ou, pelo enredo de tramas e intrigas amorosas. A *Commedia* é extremamente humana, pois, acompanhou os problemas sociais, econômicos e políticos de sua época (FO, 2010). Cada personagem carrega um símbolo histórico e cultural que excede os limites do palco, como é o caso dos *Zanni*.

Os Zanni fazem parte da categoria dos servos, personagens da Commedia, e para se entender essa humanidade dita por Dario Fo (2010), deve-se lembrar da origem histórica e social desses servos. A partir do que conta o autor, Zanni era o apelido dado "pelos venezianos aos camponeses do vale do rio Pó e, particularmente, àqueles dos vales da região de Bérgamo" (FO, 2010, p. 74). Assim, eram nomes derivados de Gianni ou Giovanni, muito comuns naquela época. Ou seja, seria como uma abreviação dos nomes, como os "Zés", derivados de José, aqui no Brasil. Esse nome estava muito ligado a um período histórico fundamental para a pequena Veneza: o surgimento do capitalismo. Período em que houve guerras de colonização, o que fez com que esses camponeses, os Zannis, junto às suas famílias, emigrassem para as repúblicas de Gênova e Veneza.

Eram vinte mil pessoas invadindo Veneza, então uma cidade com uma população pouco superior a cem mil almas. Obviamente, esses desesperados tornaram-se personagens marcantes, modificando todo o ambiente reinante. Fazem explodir uma onda de ressentimento e desprezo, transformando-se em alvo de ironias e gozações, ou até mais do que isso. Viram os bodes expiatórios de todo mau humor, como acontece como todas as minorias indefesas em evidência: falam mal a língua da cidade; praticam toda a sorte de disparates; possuem uma fome descomunal e morrem literalmente de fome. [...] (FO, 2010, p. 75)

A proposta dessa digressão é entender que a presente dissertação, como já dito, defende que a comédia não serve apenas para divertir, no sentido comumente aceito de entretenimento, mas que pode ser entendida como uma crítica à sociedade, em seus variados momentos de formação. A comédia pode fazer uso das questões rebaixadas para denunciar a exploração, os preconceitos e as injustiças sociais em seus vários níveis. Há muitos personagens na *Commedia dell'Arte* e todos fazem críticas a contextos sociais, desde crítica aos banqueiros, aos estudantes de direito pedantes, aos charlatões, passando pela crítica à invasão dos espanhóis, até à sátira do amor romântico e burguês.

A *Commedia dell''Arte* se caracteriza também pelo uso da meia máscara expressiva, obrigando os atores a uma maior expressividade corporal, já que de início seus espaços de apresentações eram as praças. Esse gênero precisava ser exagerado com números acrobáticos feitos com maestria, bem como necessitava dos c*anovaccio* (roteiro de ações) que permitiam a improvisação sobre variantes histórias. A *Commedia dell'Arte* traz ainda um ganho enorme para a arte de atuar, pois profissionaliza o ofício de ator.

Para o entendimento de baixa comédia e gênero rebaixado, faz-se uso da definição de Bakhtin (1996, p. 71), que ao se referir à carnavalização da Idade Média diz:

[...] o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal.

Por baixo material e corporal, Bakhtin (1999), entende como as necessidades corporais e terrenas: comer; beber; necessidades fisiológicas. Ou seja, seria o realismo grotesco que rebaixa o homem, aproximando-o da terra. "O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa" (BAKHTIN, 1996, p. 18). Em sentido topográfico "alto" e "baixo" significam, respectivamente céu e terra. No aspecto corporal o alto seria a parte superior do corpo ligado a pensamentos e sentimentos elevados, sublimes. E o baixo, seria o ventre corporal, os órgãos genitais, etc.

As grosserias e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo. Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como "vai à ...", humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado. (BAKHTIN, 1996, p. 24-25)

Nesse sentido, a baixa comédia, ou rebaixada, nada tem a ver com a depreciação do gênero artístico e literário, e nem é intuito usá-lo de modo pejorativo nesta dissertação. Mas é frequentemente utilizado por diferentes autores para explicar, a partir do que apontou Bakhtin (1996), uma comédia de caráter popular, que pouco tem relação com os sentimentos elevados e eternos, mas que está mais próxima do chão, da terra, do homem em sua verdade grotesca.

Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os bufões e bobos da Idade Média; os personagens fixos da *Commedia dell'Arte* italiana; o palhaço circense e o clown possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais (BURNIER, 2009, p. 206).

Ainda que na referida citação a estupidez humana possa apontar para um plano metafísico, nesta dissertação ela é entendida como um desvio da norma, podendo ser considerado estúpido aquilo que foge de um padrão social imposto. Percebe-se, então, que a comédia pode servir como expressão dos costumes e imagens do homem, sem que haja a tentativa de elevá-lo para além de suas injunções cotidianas, pelo contrário: apresenta-as como definidoras de seu modo de ser. Não sendo muito valorizada enquanto dramaturgia ou gênero literário, a comédia depende profundamente da aceitação do público; por isso, há comediógrafos que optam por comédias moralizantes, devido "às constantes acusações de imoralidade que vem sofrendo através dos séculos" (ARÊAS, 1990, p. 18). Assim, a alta comédia surge para se colocar no mesmo patamar e com a mesma "dignidade" que a tragédia. Pode-se afirmar, deste modo, que a comédia é tão rica, em conteúdo, forma e gênero, que permite tanto a expressão popular quanto a das classes mais altas, podendo ser moralista ou contra a moral vigente, por isso, não pode ser definida como um gênero fechado e imutável.

Na França, por exemplo, Molière se destacou como representante da alta comédia. Segundo Magaldi (2004), o autor trocou o herói pelo homem comum, afinal a humanidade ideal valorizada pelo trágico do classicismo francês não fazia referência à humanidade real vivida pelo homem de seu tempo. Molière buscou, também, comprovar a superioridade da comédia. Vima Arêas (1990, p. 58), diz que na crítica da *escola de mulheres*, ele afirma que:

Talvez não se exagerasse considerando a comédia mais difícil que a tragédia. Porque, afinal, acho bem mais fácil apoiar-se nos grandes sentimentos, desafiar em versos a Fortuna, acusar o Destino e injuriar os Deuses do que aprender o ridículo dos homens e tornar divertidos no teatro os defeitos humanos.

Deste modo, Molière ganha notória referência e importância no campo da alta comédia. Percebe-se, em suas obras, que o mesmo bebeu em fontes como a comédia nova latina. Como dito, anteriormente, o comediógrafo francês inspirou-se declaradamente em *Aulularia* (194 – 191 a.C.), de Plauto, no que se refere à atmosfera, enredo e personagens

para escrever *O Avarento* (1668). Porém, ambientado historicamente na França do século XVII, o mesmo utilizou fontes francesas e italianas aliadas ao modelo latino de comédia. Na obra de Molière aparece à descrição de cenário e organização por meio de rubricas, já em Plauto a dramaturgia é mais reduzida e vai diretamente ao tema, característica da comédia de seu tempo, uma vez que sua obra também apresenta ressonância dos gregos. Portanto, o dramaturgo francês valoriza mais o texto, ao utilizar palavras que possam envolver o espectador.

Molière escrevia e encenava, principalmente, para a corte de Luís XIV e tratava de assuntos domésticos. Percebe-se que suas personagens típicas apresentavam os vícios de todas as classes sociais, não se limitando aos tipos das classes baixas. Ao contrário, por viver muito tempo na corte e ser "amigo" do rei, conhecia os vícios da classe alta e a satirizava nos palcos, ainda sim, de forma amigável. Segundo Corrêa (2011, p. 68)

A comédia de Molière é uma comédia de tipos e costumes, pois o dramaturgo francês apresenta o meio burguês do século XVII, mostrando todas as consequências da avareza no plano moral e na desorganização da vida familiar.

Tal característica não agradava a todos da corte. Costa (2014) aponta que o público das classes mais baixas, que por sinal assistiam aos espetáculos em pé, eram os que mais gostavam dessas críticas satíricas. Confirma-se assim, o sucesso do teatro de Molière mesmo entre as classes mais populares, notando inspirações do teatro de rua medievais e da *Commedia dell'Arte*, no que diz respeito aos jogos cênicos.

Como já foi visto, em *Aulularia* (194 – 191 a.C.), Plauto apresenta jogos de palavras e peripécias, além de conflitos independentes. Já na obra de Molière, embora apresente a situação da avareza em Harpagão, desenvolve em seu enredo problemas amorosos, e os conflitos em torno dos enlaces amorosos que só virão a serem resolvidos no desfecho da obra, quando as personagens se casam, demonstrando pelo seu caráter social, a vitória dos sentimentos sobre as convenções de autoridade patriarcal e de arbítrio. Na obra de Molière as intrigas sentimentais aparecem bem mais do que em Plauto, o que se intensificará, posteriormente, com o melodrama no século XIX.

Em ambos os casos se observa o exagero caricatural dos autores quando é a própria avareza das personagens que as entregam ao fim. As ações dos criados de Molière, como nos diz Auerbach (2001) giram em torno de resolver o problema do patrão, não apresentando desejos próprios. Ao contrário, por exemplo, de Estróbilo, escravo de

Licônides em *Aulularia* (194 – 191 a.C.) que, ao descobrir sobre a riqueza de Euclião, a rouba e a devolve com o intuito de seu patrão o libertar. Entretanto, essa "liberdade" é mais metafórica do que real.

Essa brevíssima análise ajuda a compreender como a crítica em Molière visa a um campo moral, enquanto Plauto, sutilmente, caminha para uma crítica mais social quando coloca Estróbilo falando sobre escravidão: "A Natureza fez todos os homens livres e todos os homens, por natureza, aspiram a ser livres. A escravidão é o pior dos males a pior das desgraças. A primeira coisa que Júpiter faz aos que odeia é torná-los escravos" (PLAUTO, 1967, p. 126). Declara Erich Auerbach (2001, p. 326), em *O Santarrão*, sobre as obras de Molière:

[...] falta qualquer sombra de política, de crítica social ou econômica ou de investigação dos fundamentos políticos, sociais ou econômicos da vida; a sua crítica dos costumes é puramente moralista, isto é, aceita a estrutura existente na sociedade como dada, pressupõe que ela seja justificada, duradoura e universalmente válida e castiga as extravagâncias que ocorrem no seu seio como dignas do riso.

Assim, o gênero cômico caminha com a necessidade de cada época, de cada contexto social, desafiando em cena as virtudes, ironizando vícios e abrangendo o campo social, assim como o artístico e o estético.

Enquanto isso, na Espanha, os séculos XVI e XVII ficaram conhecidos como "Século de Ouro Espanhol". Marvin Carlson (1997) o chama de "renascimento espanhol". Foi esta a época de escritores como Cervantes, Lope de Rueda, Lope de Vega, Calderón de La Barca etc. No que se refere ao teatro, foi o período que deu luz aos grandes clássicos espanhóis. Época que se compara à Grécia Antiga, à Inglaterra Elizabetana e à França Clássica. E assim como na Idade Média, o teatro espanhol formou-se na Igreja. O século XVI foi marcado por dramas religiosos que continuaram sob a forma de autos sacramentais, mas a introdução de temas considerados profanos fez com que, paralelamente a esses teatros, ditos oficiais, outras manifestações artísticas aparecessem. As farsas cômicas, peças alegóricas e *entremezes*, são alguns exemplos.

Os *entremezes*, ou "entremesses", eram comédias curtas que, em geral, eram representadas no intervalo de grandes dramas, as peças ditas "sérias". Caracterizavam-se pelo seu caráter farsesco, cantante, dançante, e por personagens tipos e caricaturados. Para Patrice Pavis (2011, p. 129), entremez é uma "peça curta cômica, no decorrer de

uma festa ou entre atos de uma tragédia ou de uma comédia<sup>2</sup>, onde se representam personagens do povo: LOPE DE RUEDA, BENAVENTE, CERVANTES e CALDERÓN foram mestres do gênero". Essas peças curtas serão de grande influência para Martins Pena inaugurar a comédia de costumes brasileira e, consequentemente, para França Júnior.

[...] intercalando-se em representações demoradas, os entremezes funcionavam como períodos de repouso para os espectadores e figurantes; e, refletindo a própria antinomia do mundo barroco, "também serviam de distração, pondo o cômico junto à seriedade, o riso alegre ao lado das lágrimas"; além disso, realçavam o mérito das comédias ou emprestavam-no quando acusavam carência, e salvavam o espetáculo se a apresentação maior se revelasse de inferior qualidade. Todavia, "o principal objeto do entremez era preencher intervalos da função mais importante; se não havia entreatos, como no final da peça sucedia, o entremez fazia-se desnecessário". (MOISÉS, 2004, p. 148)

Desse modo, não é desconsiderado o caráter útil de preencher as lacunas causadas pelos intervalos de espetáculos maiores. No entanto, pode-se afirmar a potência transgressora desses gêneros, pois mesmo assim não deixavam de criticar a sociedade e suas moralidades, bem como representar as condições profanas do mundo. Além do mais, as *entremezes* consistiam "em breves encenações de jograis ou bufões, realizadas entre um prato e outro dos banquetes fidalgos durante a Idade Média" (MOISÉS, 2004, p. 148). E como foi visto anteriormente, as figuras dos jograis e bufões apresentam características marcantes no que diz respeito a caçoar e zombar dos detentores do poder, o que valida o comprometimento social das *entremezes*.

Na Espanha, como em Portugal, os nobres prestigiavam os espetáculos teatrais. Por isso, no início do século XVI, Gil Vicente, Bartolomé Torres de Naharro, Juan del Encina escreveram peças (autos e *entremezes*) encenadas para um público aristocrata. Na Espanha, em 1561, Filipe II mudou a Corte para Madrid, levando consigo um conjunto de dramaturgos, artistas e demais agregados. Os espetáculos teatrais foram muito apreciados e valorizados nessa época. (BODNAR, 2017, p. 69)

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> O termo *Comédia* era usado para qualquer tipo de peça de teatro. O século de Ouro espanhol foi palco para muitas Comédias: Comédia de Capa y espada; Comédia divina; Comédia Villanesca; Comédia de Intriga; Comédia novelesca; Comédia palaciega; Comédia teológica; Comédia de Pundonor; para citar algumas.

Observa-se, portanto, que esse gênero contava com um grande apelo popular, como a inserção das figuras dos bufões, as críticas sociais etc.: "[...] as entremezes que cultivavam raízes na tradição popular, em constante diálogo com os temas populares, faziam um grande sucesso com o público, até mais que as comédias" (BODNAR, 2017, p. 74). No entanto, também eram pequenas cenas realizadas para agradar a aristocracia. Essa liberdade e ambivalência cômica, também estavam presentes em outros gêneros do teatro rebaixado, mostrando que as comédias vão se adaptando e sobrevivendo as mudanças e exigências históricas.

O percurso até aqui tem por objetivo verificar a comédia europeia, principalmente as que apresentam características de arte rebaixada, que servirão de referência para a comédia de costumes produzida no Brasil no século XIX. Com destaque para o caráter transgressor, em vista de, posteriormente, apontar as semelhanças e diferenças com o gênero brasileiro, entendendo que as baixas comédias percorrem um caminho histórico de adaptações econômicas e sociais, sem ambição de se tornar uma arte eterna, mas sem perder seu caráter político.

[...] a arte da comicidade parece seguir uma linha contínua que, às vezes, some, mas nunca se detém. As piadas e os personagens cômicos atravessam os séculos, renascem e florescem em diferentes momentos e culturas, sempre mantendo uma relação direta com seus antepassados. (CASTRO, 2005, p. 46)

Sendo assim, ao concordar com Castro (2005), é possível relacionar a comédia de Martins Pena à de França Júnior, e ambos, a outras manifestações cômicas populares. Visto que apresentam a mesma raiz e a mesma proposta inicial: criticar, por meio do cômico, os costumes. Logo, tecendo críticas à sociedade e suas relações sociais, como o apadrinhamento, o compadrio, o patrimonialismo etc. Ressaltando a crítica politizada e contra a moral vigente.

# CAPITULO 2. COMÉDIA DE COSTUMES E O BRASIL OITOCENTISTA: PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS

À primeira vista, a imagem comum que se tem de Brasil é no ano de 1500 com a chegada dos portugueses navegantes. Tem-se conhecimento de que os 8 milhões de quilômetros quadrados do território nacional eram habitados por variados povos indígenas, espalhados pelas matas, distantes uns dos outros e sem o conhecimento de civilizações distintas. No entanto, sabe-se também que praticavam danças e rituais que podem ter dado início ao teatro brasileiro. Nesse tempo, começo do século XVI, fora das ilhas de Vera Cruz, as artes dramáticas já vinham de tradição longínqua, e nesta a relação entre teatro e rituais também foi o ponto de partida do teatro nacional.

Partindo dessa premissa, faz-se necessário um breve percurso pelas primeiras manifestações teatrais no Brasil até chegar no século XIX, visando compreender, a partir de pressupostos históricos, como Martins Pena é considerado o criador de uma baixa comédia, ao modo brasileiro: a comédia de costumes. Levando em conta que será necessário, também, conhecer as relações econômicas, políticas, sociais e culturais da realidade oitocentista, bem como as tendências literárias em vigor, para visualizar, posteriormente, como esses assuntos são formalizados na obra de Pena e França Júnior.

## 2.1. Das primeiras manifestações teatrais brasileiras do século XVI ao XVIII

Chegadas as caravelas ao Brasil, sabe-se que os portugueses começaram o processo que ficou conhecido como "colonização". Um processo não muito amigável, pois os nativos que no país viviam estavam acostumados com a sua maneira nômade de sobrevivência, portanto, apresentavam dificuldade em se manter em lugares fixos e a ser submissos às regras portuguesas. Então,

O rei João III percebeu não poder contar apenas com a autoridade dos chefes das Capitanias Hereditárias, com a repressão dos índios, com a tenacidade cega e egoísta dos colonos. Não bastava governar os portugueses; deveria se fazer com que os índios se integrassem à civilização europeia. (JACOBBI, 2012, p. 95)

Desse modo, o rei conta com o apoio da Companhia de Jesus, que aporta com a primeira missão em 1549, sendo guiado por Manuel de Nóbrega, "o cérebro e o pulso político no comando da catequese" (JACOBBI, 2012, p. 95), e, em 1553, aporta aquele

que será o poeta moral da Companhia de Jesus, José de Anchieta, o primeiro dramaturgo em solo brasileiro de que se tem registro. Assim que chega ao Brasil, o jesuíta nota que os nativos estimavam as músicas, os cantos, as festas, as danças; em suma, os espetáculos.

Os jesuítas, perceberam que a colonização deveria acontecer por meio da catequização. Começaram, portanto, a observar a vida dos nativos. "Notaram a inclinação instintiva dos índios para a música e a dança, sua paixão pela oratória; as canções das mulheres, sob a forma de desafio, torneio, recontando as empreitadas dos grandes heróis mortos" (JACOBBI, 2012, p. 95). Desse modo, os colonizadores tiraram proveito da forma de vida dos índios e se apropriaram, a princípio, da língua local, adotando-a, antes de usarem o português. Ademais, o teatro era uma atividade deveras comum no ensinamento dos jesuítas. Segundo Jacobbi (2012), não há registros de um teatro dos índios antes da colonização ou da chegada de Nóbrega (que virou ator, até mesmo atorbailarino das comunidades Jesuítas), porém Anchieta escreve em seu *Auto da Pregação Universal* sobre danças lascivas e pantomimas, que seria o mais próximo de teatro encontrado.

A passagem para o cristianismo, na prática, não se mostrava exequível senão abandonando todo o complexo modo de viver nativo. Não sejam índios, sejam europeus – pregava a igreja, E acrescentava: se com isso perderem o reino da terra – da sua terra –, ganharão o reino do Céu. (PRADO, 1993, p. 29)

Ainda que a preocupação da catequese estivesse em doutrinar os índios ao cristianismo, "com o tempo, formaram-se grupos de especialistas: de atores, especialmente jovens (crianças escolarizadas de raça branca; mamelucos, filhos bastardos das duas raças; ou índios alfabetizados) e, naturalmente, dançarinos e coreógrafos" (JACOBBI, 2012, p. 96). Estes, a partir das danças típicas dos índios, com roupas e maquiagens também inspiradas nas tribos, montavam espetáculos que ocorriam, principalmente, na chegada de representantes oficiais do governo, visitantes ilustres e para as festas dos santos padroeiros. É necessário ressaltar que toda essa movimentação continuava sendo para introduzir os índios à cultura branca eurocêntrica: "Afirma-se que o primeiro espetáculo foi o citado *Auto da Pregação Universal*, comissionado por Nóbrega ao padre Anchieta, entre 1564 e 1570, encenado ao ar livre em Piratininga (atual São Paulo)" (JACOBBI, 2012, p.96).

Outros vestígios do início do que se pode chamar de teatro no Brasil seriam os autos confessionais, nos quais os colonos vinham confessar seus pecados e arrependimentos em sessões que aconteciam em praças públicas, fazendo rir ou comovendo quem estava aguardando a vez. Havia, também, a festa das onze mil virgens, difundida em todo o território, mas censurada pela cura pontifícia por se tratar de um lugar que dava espaço às manifestações devassas (JACOBBI, 2012). Essa prática pode ser associada à tradição grega, ainda que de forma mais leviana, em que o teatro surgiu a partir de cultos a Dionísio/Baco: as dionisíacas, que eram verdadeiros bacanais.

Na estrutura literária dos *autos* se repetia, com toda evidência, a forma sacramental, muito livre enquanto ainda medievalizada, encontrada também na dramaturgia portuguesa contemporânea e em Gil Vicente; mas algumas distinções podem ser feitas entre os espetáculos realizados no interior dos colégios (alguns, famosos, em Olinda) para um público predominantemente branco, e as peças autenticamente catequéticas, na praça, com uso da língua tupi-guarani e com todas as regras poéticas e cênicas distorcidas pela necessidade de realizar ao mesmo tempo uma representação divertida, um sermão religioso, uma aula de língua e de higiene e um jornal mural da comunidade. (JACOBBI, 2012, p. 97)

Observa-se que a preocupação maior do teatro jesuítico no século XVI era civilizar os índios tendo como modelo a cultura portuguesa. De certo modo, era doutrinar os nativos para que não fossem rebeldes e, aos poucos, para que aceitassem a colonização. Passando para o século XVII, em uma breve análise, nota-se que, apesar de uma estrutura bem semelhante, alguns autores afirmam que poucas manifestações aconteceram em termos de teatro no país.

[...] o século XVII nada oferece além de notícias esparsas e sucintas, ora de autores nacionais cujos nomes se conservaram, mas não as suas peças, ora de "comédias" (no amplo sentido espanhol), que teriam sido encenadas sem que se saiba quem as escreveu. Tudo não chegando a somar, segundo os cálculos mais otimistas, uma dezena de representações. (PRADO, 1993, p. 56)

Em contraponto, Cafezeiro e Gadelha (1996) ressaltam que os jesuítas continuavam a montar seus espetáculos em colégios na Bahia, Rio de Janeiro, Maranhão, Recife e no convento das Mercês. Nesse sentido, declaram que muitos autores ignoram as manifestações artísticas do século XVII porque ela não acontecia no eixo Rio-São Paulo.

Pode-se dizer que tais acepções têm suas raízes num sentimento de inferioridade que se manifesta na tendência de considerar apenas digno de atenção e do título de arte o que nossos colonizadores nos trouxeram. Reconhecemos, no entanto, a dificuldade com que nos depararíamos caso desejássemos reconstruir as expressões dramáticas deste período. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 59)

Observa-se que Cafezeiro e Gadelha (1996) não ignoram a dificuldade de transcrever em linhas gerais sobre o teatro feito em solo brasileiro pelos nativos no século XVII, mas, ao contrário de outros autores, apontam para a realidade das manifestações teatrais feitas pelos índios, que já aconteciam antes mesmo de os portugueses chegarem. Além disso, Cafezeiro e Gadelha (1996) afirmam que o teatro proposto pelos jesuítas não sumiu facilmente, como se viu, e realçam que o século XVII foi um período de grandes efervescências econômicas e as matérias-primas despertavam o interesse dos estrangeiros: pau-brasil; cana-de-açúcar; couro; ouro e, depois, o café. Fala-se também de um século de muitas lutas, sangues e migrações.

[...] os franceses ocupam o Maranhão; os holandeses a Bahia e o Pernambuco/ colônias e governantes dividem-se em facções e exércitos; a população de São Paulo entra em conflito com os jesuítas, e seus membros mais aventurosos e corajosos (os bandeirantes) iniciam uma marcha para o Oeste, caçando as riquezas do território ainda inexplorado; sem contar com a revolta do Manuel Backman; as lutas do quilombo dos Palmares, e assim por diante. (JACOBBI, 2012, p. 97-98)

Em meados de 1641, os franciscanos desembarcam no Brasil e uma nova missão se inicia, sabendo-se que, em seus conventos pelo Rio de Janeiro, realizavam récitas para plateias pequenas. O primeiro autor brasileiro que teve seus poemas publicados foi Manuel Botelho de Oliveira. Formado pela universidade de Coimbra, dominava em seus versos quatro línguas (português, espanhol, italiano e latim). "Peças escritas por um brasileiro, não de adoção, como Anchieta, mas de nascimento e domicílio, são pela primeira vez publicadas em Portugal" (PRADO, 1993, p. 57). Apesar da movimentação teatral no país, mostra que nada disso comprovaria o surgimento de um teatro verdadeira e genuinamente nacional.

Ao passar para os primeiros anos do século XVIII, nota-se que as manifestações artísticas ainda continuavam existindo, em casos excepcionais, em lugares públicos conhecidos: praças; colégios e etc. No entanto, em 1726, o bispo Fialho vetou uma

pastoral e, em 1734, proibiu qualquer espetáculo público, fosse ele sagrado ou profano. Em 1771, há um decreto governativo datado no dia 17 de julho, apoiando os estabelecimentos teatrais públicos bem regulados: "[...] pois deles resultam a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas de boa política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos" (JACOBBI, 2012, p. 99). Nesse sentido, é fácil perceber que um espaço para tal não passou somente a ser permitido, mas necessário. E, assim, na região de Minas, surgem os primeiros teatros, bem como na Bahia, em Porto Alegre e em diversas cidades. Como aponta Prado (1993, p. 60): "No transcorrer do século XVIII o teatro começa a despontar. De início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, caminhando para o sul, rumo ao Rio de Janeiro, seguindo o fluxo político e econômico".

O acontecimento fundamental desse universo foi a criação da Casa de Ópera no Rio de Janeiro, o que também pode ser conhecido como o primeiro sinal da vida cênica carioca. A Casa era dirigida pelo padre Luiz Ventura, sob a proteção do Marquês do Lavradio, um amante das artes Cênicas. O padre Ventura foi o responsável por montar uma companhia e importar para o Rio o que estava na moda no momento, já que ele estava sempre muito atento ao repertório (JACOBBI, 2012). Segundo Prado (1993), era muito comum representarem no país peças de Calderón de La Barca, assim como outras do cenário Espanhol, o que justifica, ao menos um pouco, a influência que Martins Pena terá, posteriormente, das *entremezes*.

A história do teatro brasileiro é marcada por grandes incêndios e demolições, por isso pouco se encontra sobre as decorações, arquiteturas e documentos sobre as companhias que frequentavam esses espaços. Liga-se a isso o fato de que o ofício de ator era destinado às classes mais baixas da população, uma vez que os portugueses desprezavam quem se dedicava à arte. Jacobbi (2012) informa que a primeira companhia portuguesa chega ao Rio de Janeiro em 1794, causando rebuliço e excitação na população, ao ver uma companhia profissional e por notar que não havia mulheres no grupo – proibição feita pela Rainha Maria I –, sendo os papéis femininos todos feitos por homens.

É importante atentar que há algumas datas importantes para a história política do país e, portanto, teatral (JACOBBI, 2012). Em 1759, os Jesuítas são expulsos do Brasil. Em 1763, o país, até então colônia de Portugal, ganha o posto de Vice-Reinado e a capital passa para o Sul, deixando de ser Salvador, na Bahia, para ser instalada no Rio de Janeiro.

No século XVIII, apareceram alguns autores nacionais: a primeira comédia brasileira de que se tem notícia é de Luiz Alves Pinto: *Amor mal correspondido*; Alexandre Gusmão adaptou e traduziu *Georges Dandin*, de Molière, com o título à brasileira de *O Marido Confundido*. No entanto, a apresentação se deu em Lisboa. Ainda autores como Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, Antonio José da Silva ocuparam o cenário setecentista, entretanto, deve-se considerar que, muitas vezes, o "Brasil" se configurava somente como o local em que os autores nasceram, uma vez que o tema ainda era português.

Evidentemente, não é ambição deste trabalho discutir a passagem do Brasil Colônia a Brasil Império, mas expor como a história teatral brasileira não apresentou um expoente exclusivamente brasileiro até o século XIX. Apesar de manifestações teatrais, que nem de longe foram expostas neste percurso em sua totalidade, serem recorrentes desde a colonização até o Brasil independente, nenhum nome se consagrou como criador de um teatro verdadeiramente nacional, pelo menos, não na literatura dramática.

# 2.2. Século XIX – A instabilidade política

Em 1808, acontece um evento fundamental para a história do Brasil que consagra a importância desse século para os assuntos econômicos e políticos. Fugindo das invasões napoleônicas na Península Ibérica, a família real portuguesa aporta na ilha de Vera Cruz e D. João VI coloca, com isso, fim na era Colonial, tornando o Brasil Reino junto à coroa de Portugal. Em 1818, é coroado o rei D. João VI que, em 1821, volta para Portugal, deixando a coroa sob responsabilidade de seu filho Dom Pedro. Em 7 de Setembro de 1822, este proclama a Independência do Brasil, agora não mais coroa de Portugal, e assume a coroa imperial do país, sob o nome de Pedro I. Quando, em 1826, o pai, que continuava reinando em Portugal, morre, D. Pedro I renuncia à coroa portuguesa para continuar no Brasil. No entanto, seu irmão Dom Miguel rouba-lhe a coroa, o que faz o imperador retornar a Portugal em 1831, deixando o império nas mãos de seu filho, Dom Pedro de Alcântara, de cinco anos. Aos 14 anos³, em 1840, o herdeiro é considerado maior de idade e coroado imperador, agora com o nome de Pedro II (JACOBBI, 2012).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A decisão de antecipar a chegada de Dom Pedro II ao governo imperial ficou conhecida como Golpe da Maioridade: "Desde 1835 cogitava-se antecipar a ascensão ao trono de d. Pedro, prevista pela Constituição para 1843, quando completaria dezoito anos. O ambiente conturbado das Regências e o caráter descentralizador das medidas animavam a elite carioca no sentido de apostar na saída monárquica [...]. Com efeito, se o projeto de antecipar a maioridade não passou, a princípio, de uma manobra política, o certo é

O século XIX é bastante movimentado para o país. Por exemplo, durante o Reinado de D. João VI foram criadas no Rio de Janeiro a imprensa real, a Academia Náutica, a Escola de Medicina, o Jardim Botânico, a Escola de Ciências, Artes e Ofícios, a Academia de Belas Artes, o Banco do Brasil para a emissão da moeda nacional e, mais tarde, o teatro São João, entre tantos outros. Além do mais, no âmbito da política de 1835 a 1849, acontecem algumas revoltas populares, como a Revolução Farroupilha (RS); Cabanagem (Pará); Sabinada (Bahia); Balaiada (Maranhão); Revolução Liberal (MG a SP) e Revolução Praieira (PE). Ainda, o quadro econômico muda, de 1840 a 1889 se instaura o período monárquico constitucionalista, um regime Parlamentar com aproximadamente 35 gabinetes, onde se alternavam os partidos liberais e conservadores. Porém, esse regime começa a enfraquecer, transformando o país em uma monarquia defasada e frágil. "Os tronos estavam por toda parte abalados pelas transformações econômicas e sociais que, uma vez desencadeadas, determinariam necessariamente o desaparecimento do regime monárquico. Como o problema originava-se de causas econômicas e sociais, sua resolução poderia ser retardada, mas nunca impedida" (COSTA, 1999, p. 388). Nesse sentido, o partido republicano começa a ganhar força dos abolicionistas, cafeicultores, oficiais do exército etc., até se instaurar em 1889. Como bem resume Bosi (1994, p. 184):

De repente, por um movimento subterrâneo que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do império apareceu em toda a sua nudez. A guerra do Paraguai estava ainda a mostrar a todas as vistas os imensos defeitos de nossa organização militar e o acanhado de nossos progressos sociais, desvendando repugnantemente a chaga da escravidão; e então a questão dos cativos se agita e logo após é seguida a questão religiosa; tudo se põe em discussão: o aparelho sofistico das eleições, o sistema de arrocho das instituições policiais e da magistratura e inúmeros problemas econômicos: o partido liberal, expelido grosseiramente do poder, comove-se desusadamente e lança aos quatro um programa de extrema democracia, quase um verdadeiro socialismo; o partido republicano se organiza e inicia uma propaganda tenaz que nada faria parar. Na política é um mundo inteiro que vacila.

Utiliza-se da fala de Bosi (1994) para alegar a necessidade de um apanhado geral pelo século XIX, para se entender a efervescência política da qual se trata esse período.

que aos poucos a medida foi tomando 'ares de salvação nacional'. É o partido liberal, em 1840, com a criação do Clube da Maioridade, que dá forma ao projeto; mas a tarefa não era realmente difícil. Afinal, os próprios governistas pareciam favoráveis a pôr fim ao regime eletivo das Regências" (SCHWARCZ, 1998, p. 28).

Ainda que feito de forma simples, o objetivo é compreender em que campo se encontra as peças de Martins Pena e França Júnior, e mais, como o século XIX é marcado por mudanças políticas extremamente significativas. Ao retomar o capítulo precedente, é possível observar que a baixa comédia sempre esteve muito presente em transformações históricas pontuais, tecendo críticas e se posicionando aos fatores políticos, sociais e econômicos. No Brasil, não será diferente.

A seguir, será feito um estudo sobre o período escravocrata e a presença dos ingleses no Brasil do século XIX, para a compreensão das obras de Martins Pena e França Júnior, reiterando que outras informações serão acrescentadas no momento da análise. Por hora, é necessária a compreensão da estrutura social do século XIX, a partir de duas figuras extremamente presentes na cultura oitocentista: os negros e os ingleses.

## 2.3. Século XIX - A estrutura escravocrata e a chegada dos ingleses

Ao falar sobre a estrutura social do século XIX, no Brasil, esbarra-se em uma economia baseada na escravatura. Os escravos não eram considerados cidadãos: eramlhes negados os direitos básicos que definem a vida de um homem livre. Nesse século, houve um movimento para a abolição da escravatura que acontecerá na sua segunda metade, em 1888. No entanto, ao longo do percurso que antecede a abolição da escravidão, ocorre a proibição do comércio de escravos, a Lei Feijó datada de 1831, transformando essa ação em tráfico, a Lei do Ventre Livre, ou Lei do Rio Branco (1871), para que, enfim, a Lei Áurea fosse assinada (GRAHAM, 1979).

Em linhas gerais, tem-se a impressão de que o parlamento brasileiro faz uso de ideologias humanitárias para dar fim à tão desumana escravidão, já que a lei foi aprovada no parlamento pela maioria esmagadora. Esquece-se, entretanto, que a maioria do parlamento brasileiro do século XIX era composto por representantes dos grandes latifundiários do país, grupos que dependiam do trabalho escravo. O que faz, minimamente, pensar: o que há por trás da abolição? Mas, antes, é preciso entender que, por escravidão, não se está falando de um mero nome ou de algo que não teve grandes e duradouras consequências na sociedade. Parafraseando Souza (2017, p. 11), é preciso compreender, antes de tudo, a escravidão como um conceito, pois por conta dela criou-se uma sociedade excludente e perversa que até hoje se perpetua. O intuito deste trabalho, entretanto, não é se aprofundar no conceito de escravidão enquanto crueldade desumana do homem eurocêntrico, mas fazer uma recuperação histórica breve, uma vez que é

impossível fazer aqui um aprofundamento do tema, visto a importância histórica que possui. No mais, para esta pesquisa importa entender a escravidão como uma estrutura econômica muito presente no século XIX, que passará por mudanças políticas no decorrer dos tempos.

Segundo Graham (1979), na segunda metade do século XIX, o Brasil foi arrastado para o vórtice econômico da Europa e dos Estados Unidos. Considerando o desenvolvimento da Revolução Industrial, o autor explica que o aumento da população urbana nos países desenvolvidos fez aumentar também alguns luxos, como o consumo de café de países subdesenvolvidos. Logo, o Brasil teve um aumento significativo na exportação desse produto, o que acarretou na expansão das regiões cafeeiras e nos interesses pela construção das estradas de ferro. Houve mudanças fundamentais na vida econômica e social do país: "A crescente necessidade de mão-de-obra numa economia cafeeira em expansão e a ascensão de grupos urbanos descontentes com a escravatura como sistema tornou a abolição uma necessidade" (GRAHAM, 1979, p. 67). As primeiras manifestações em direção à abolição da escravatura beiram a década de 1860 e nos primeiros anos de 1870, devido à pressão vinda da Inglaterra.

No entanto, as pressões exercidas pela Inglaterra sobre as estruturas políticas brasileiras vinham ocorrendo bem antes da década de 1860/70. Quando o Brasil declarou Independência de Portugal, não cortou laços com a Inglaterra, amiga da metrópole na época.

O principal laço político era a pressão que a Inglaterra exercia com o fim de ver abolido o tráfico de escravos. A opinião pública britânica, influenciada pelos esforços de reformadores como Wilberforce, fez da abolição do tráfico de escravos o item-chave da política exterior da Grã-Bretanha durante a primeira metade do século XIX. Em 1826 o Brasil assinava um tratado no qual concordava em abolir o tráfico de escravos dentro de três anos e continuar com as concessões que Portugal assegurava à Grã-Bretanha em 1815 e 1817: o direito de visita e busca dos navios durante os tempos de paz e comissões mistas para julgar estes navios quando violassem os termos do tratado. O tratado devia expirar quinze anos depois da abolição do tráfico se não fizesse novo acordo. (GRAHAM, 1979, 81)

Devido ao acordo, apenas em 1831 foi decretado pelo Governo brasileiro a proibição do tráfico de escravos. Isso na lei, pois, na prática, o comércio de escravos, agora ilegal, continuava, o que não surpreende, considerando que o Brasil do século XIX

era um país que dependia do trabalho escravo na sua estrutura econômica. Desse ponto de vista, reitera Costa (1999, p. 359) que:

A elite foi insensível a esses argumentos, pois estava convencida da necessidade de manter a escravidão e o tráfico de escravos. Quando forçada pela diplomacia britânica, em 1831, a aprovar uma lei abolindo o tráfico, passou a contrabandear escravos durante os vinte anos seguintes em proporções sem precedentes, para satisfazer a demanda de trabalho criada pela expansão das plantações de café no sul do país. Visto que as pressões abolicionistas eram escassas e fracas, a elite defendeu a escravidão em termos moderados: a escravidão não podia ser abolida porque a economia brasileira dependia do trabalho escravo.

A pressão do Ministro britânico, William. D. Christie, que atacou constantemente as estruturas escravocratas em solo brasileiro é datada de 1860. Seu maior argumento, apresentado junto ao Conselho de Estado, era "o temor de eventuais revoltas dos escravos e a possibilidade de intervenção estrangeira". Para compreender o argumento do inglês, é preciso entender que durante e depois da Guerra do Paraguai (1865-1870) alguns grupos urbanos emergiram no Brasil e os abolicionistas lutavam para que mais grupos se formassem, e eram estimulados e encorajados "[...] a revolta virtual dos escravos por meio de fugas em massa das fazendas" (GRAHAM, 1979, p. 62). Nesse sentido, alega-se que a escravidão se tornou uma instituição desmoralizada, não era mais um empreendimento lucrativo e nem um bom investimento (COSTA, 1996).

Por volta da década de 1880, era óbvio que a abolição estava iminente. O Parlamento, reagindo ao abolicionismo de dentro e de fora do país, vinha aprovando uma legislação gradualista. As crianças nascidas de mães escravas foram declaradas livres em 1871, e em 1885 a liberdade foi garantida para os escravos com idade superior a 65 anos. O movimento abolicionista tornou-se irresistível nas áreas cafeeiras, onde quase dois terços da população escrava estava concentrada. (COSTA, 1996, p. 362)

É preciso notar, portanto, que os interesses britânicos giravam em torno de uma moderna industrialização em solo brasileiro, pois o país era rico em matéria prima e pobre em maquinarias. Além do mais, estava em jogo algo muito caro aos ingleses: a essência do estilo de vida da classe média em ascensão. Graham (1979) comenta que, com o aumento da economia inglesa, os valores burgueses de uma classe média britânica começaram a dominar toda a Grã-Bretanha e o tráfico de negros e negras era oposto a esses valores: "[...] a moralidade etnocêntrica do britânico não só o levou a tomar

enérgicas medidas para acabar com o tráfico negreiro e libertar os filhos de mães escravas, mas foi também aceita, no fim, por muitos brasileiros" (GRAHAM, 1979, p. 167). Assim, a vontade dos ingleses foi se realizando sem estes terem a necessidade do controle político por meio da força. Reafirma-se aqui que os valores humanitários estiveram entrelaçados com outros motivos, o maior deles talvez seja a ideia de crescimento e progresso que se torna mais viável em um país não escravagista.

Esse breve percurso nos mostra duas figuras extremamente presentes e que se esbarram, no século XIX, devido às brigas políticas e sociais, sobre as quais tanto Martins Pena quanto França Júnior vão lançar mão em suas peças. Faz-se necessário, portanto, compreender que esses assuntos não são apenas relevantes às obras como conteúdo, mas também estão inseridos nas comédias de costumes do século XIX em sua estrutura formal, como será analisado nos capítulos seguintes.

#### 2.4. Século XIX - O teatro na vida cultural oitocentista

À parte de toda a ebulição política que o século XIX encarava estava o entretenimento promovido pelo teatro, que também era o ambiente de socialização, principalmente, da corte. Ir ao teatro era elegante. Por isso, resgata-se, neste momento da pesquisa, a história do Imperial Teatro de São Pedro pela importância que este espaço conquista no século XIX e por ser um local de convivência para as classes mais altas, localizado na praça central da capital do País. No entanto, antes de ganhar esse nome, ele era o real teatro de São João, que fora incendiado em 1824 e precisou ser reconstituído.

Tinha sido mandado construir por D. João VI, porque não havia nenhuma casa de espetáculos digna de abrigar a nobreza na época da sua chegada. Nas palavras del Rey em documento oficial, era necessário 'um teatro decente', necessário na cidade pelo 'maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela. (FERNANDES, 2012, p. 10)

Ao ser reformado, passou a chamar-se teatro São Pedro e, como um cartão de visitas para quem aportasse no Rio de Janeiro, trocava de nome conforme a inclinação política de quem o usava, "[...] Com a partida de Pedro, virou Teatro Constitucional Fluminense" (FERNANDES, 2012, p. 8 - 9). A partir disso,

O Imperial Teatro Pedro João era o maior edifício da Praça da Constituição, um dos centros de lazer e comércio da Corte. Toda a vida

social da cidade passava por ele. Tinha sido construído quando a praça ainda era um simples descampado a que chamavam Rocio, em cima de um velho cemitério, usando pedras desviadas das obras da nova catedral, por isso se comentava à meia-boca que era amaldiçoado, protegido pelo demônio. (FERNANDES, 2012, p. 8)

Isso não quer dizer que não houvesse espaços teatrais no País, no entanto, eram de pau-a-pique, pequenos, com cadeiras de palha. Fernandes (2012) relata que os próprios espectadores traziam velas de sebo que serviam de iluminação cênica, já que os teatros não tinham iluminação adequada; e também, após o espetáculo, ajudavam a iluminar o caminho na volta para casa. Ou seja, sentiu-se a necessidade de construir um teatro que suportasse a demanda de público, visto que era uma manifestação artística e cultural muito apreciada no século XIX.

Seguindo a já conhecida influência francesa:

O luxo do São Pedro, com suas mais de duzentas velas para iluminação e seu buffet, se compara ao de Paris, a eterna obsessão. É o maior da América Latina, com quase mil lugares, e abriga, além de representações teatrais, óperas e espetáculos de dança e canto. (FERNANDES, 2012, p. 10)

Por conta disso, é evidente que um teatro dessa grandeza não suportava qualquer público, fala-se de uma parte específica e restrita da sociedade: os nobres, os grandes proprietários e negociantes, bacharéis, alguns turistas, enfim, a elite econômica, política e cultural do Brasil Imperial. Enquanto isso, assim como observado anteriormente ao longo do resgate histórico do desenvolvimento do gênero cômico, observa-se que os gêneros rebaixados sobreviviam entre as classes populares. Desse modo,

[...] para a maioria da população, os caixeiros, os pequenos comerciantes, os trabalhadores urbanos, os soldados, os lavradores, o teatro era caro e só brilhava no reflexo das pequenas poças que se acumulavam com as chuvas recentes. Para esses havia o circo, os espetáculos de mágica, de mímica, as barracas de teatro de bonecos e as que exibiam bichos e homens deformados. (FERNANDES, 2012, p. 11)

Para além da arte oficial, sempre sobreviveu a cultura rebaixada, o teatro de rua, de feira, no seu mais antigo estilo mambembe, que resiste, como se viu, desde a transição da Idade Antiga para a Idade Média. Entende-se, portanto, que o gênero cômico burlesco e farsesco, em sua mais genuína essência, sempre foi alvo de rebaixamento pelos críticos

da arte oficial, porém isso não significa que tem menos valor artístico. O que pode reforçar isso é o fato de que pouco se tem de registro desses artistas de tradição nômade e da cultura popular passada de boca em boca etc., que sempre estiveram muito próximos das classes baixas. Por isso, ao sobreviver às transições históricas em seu mais genuíno movimento, a comédia adquire caráter de resistência.

Em meio aos artistas oficiais do Brasil oitocentista estava Gonçalves de Magalhães. Segundo alguns autores, jornalistas e críticos teatrais, como Prado (2009), seria ele o autor verdadeiramente nacional, até mesmo antes de Martins Pena. Inclusive, Magalhães teve sua peça *Antonio José, ou o poeta e a inquisição* montada pela companhia mais famosa do Rio de Janeiro – a de João Caetano, ator mais contemplado do século XIX brasileiro –, a mesma que meses depois montaria *Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena.

O papel de Gonçalves de Magalhães no teatro brasileiro foi sobretudo o de dar consciência e impulso orientador a uma aspiração íntima do país, quando chefiou o grupo literário que introduziria entre nós o Romantismo. Em Paris, editou a revista brasiliense Niterói e seu livro Suspiros poéticos e saudades, publicado também na capital francesa, permanece o marco de introdução da nova escola em nossa literatura. Os méritos propriamente artísticos do pioneiro não entusiasmam a crítica posterior, embora ninguém lhe recuse a importância histórica. (MAGALDI, 2004, p. 34)

Parte da crítica credita a ele ter escrito a primeira peça nacional em termos de autoria, que envolve a companhia (de João Caetano) em que foi encenada e o assunto nacional. Porém, na peça, o personagem principal, Antonio José, nasce no Brasil, mas vive desde os oito anos em Portugal; por isso atribuir à peça a temática nacional é, nesse sentido, controverso. Mas isso não diminui a importância de Magalhães. Nascido em 1811, era só uma criança quando o País declarava Independência. Quando jovem, presenciou o despertar de uma ideologia nacional, a criação de escolas superiores, bibliotecas, museus, viu também a abertura dos portos ao comércio livre, ao surgimento de novos direitos políticos e o incremento da economia. E, também, o incentivo da vida artística, que levaria o teatro ao patamar de arte regular (MAGALDI, 2004). Desse modo, de acordo com Magaldi (2004), a Independência foi muito bem preparada por uma literatura nativista e, quando foi proclamada, em 1822, as artes de modo geral deveriam incorporá-la às suas variadas expressões.

De conflitos econômicos e sociais parte Gonçalves de Magalhães para considerações de fundo moral e filosófico na construção da que é tida como primeira obra romântica de nosso teatro. Sobrepõe-se ao social o indivíduo e suas mazelas, transes da consciência. *O poeta e a Inquisição* afirma-se, antes de tudo, como um drama religioso.

Antônio José é poeta e Judeu. Portugal do início do século XVIII é terra corrompida. Já fazem parte da História passada a glória no mar e a bravura na terra. A Inquisição reina ao lado do poder secular. Povo e Estado se degradam. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 132)

Em março do ano de 1838, subiu aos palcos, pela companhia de João Caetano, *Antonio José, ou o poeta e a inquisição*, que conta a história de Antonio José, o Judeu, autor de comédias populares no século XVIII português. Segundo Faria (2012), o conflito dramático da peça se dá pela perseguição e julgamento desse personagem, acusado de praticar o judaísmo por Frei Gil, um padre que se enamorou da atriz do grupo de Antonio José, Mariana. Desse modo, o judeu é aprisionado e posteriormente queimado pela Santa Inquisição. Vale lembrar que:

A falta, no seu tempo, de informações mais pormenorizadas sobre a vida do Judeu, ou o desejo romântico de moldá-lo segundo o esquema das vítimas de uma injustiça mais poderosa, contra a qual é impotente o homem, fez que Magalhães fantasiasse a trama ao seu inteiro arbítrio. (MAGALDI, 2004, p. 35)

Não é o intuito deste trabalho negar que Magalhães foi pioneiro em escrever peças dramáticas no Brasil, porém reconhece-se que, a princípio, seu conteúdo não era brasileiro e sua forma ainda estava presa aos moldes moralistas do drama burguês. Por exemplo, no fim da peça, Frei Gil, arrependido pela culpa, reencontra o caminho da igreja, de modo que "[...] a caracterização de um mau frade pretendia enriquecer a galeria de personagens originais. O retorno aos mandamentos cristãos assegurava a vitória da moralidade" (MAGALDI, 2004, p. 36). Tal tema se diferencia, por exemplo, da obra de Gil Vicente, *O Auto da Barca do Inferno*, em que o Frade não se arrepende de seus pecados em vida e é direcionado ao inferno em morte.

Faria (2012) alerta para o fato de que a temática foi considerada nacional por dois motivos: o primeiro estaria relacionado à tradição de que o local de nascimento determina a nacionalidade; nesse caso, Antonio José nasceu e viveu seus primeiros anos no Brasil; e o segundo por haver uma fusão da vida portuguesa à brasileira, não considerando o personagem como um estrangeiro por conta da colonização.

Desse modo, à parte da arte oficial que chegava ao Rio de Janeiro no século XIX, estava um dramaturgo de baixa comédia. Assim, esta pesquisa defende a criação de um teatro verdadeiramente nacional de que são expressão as comédias de costumes de Martins Pena.

## 2.5. Martins Pena e a inauguração de uma dramaturgia verdadeiramente nacional

Na primeira metade do século XIX, estreou em solo brasileiro o teatro de Martins Pena. Segundo Rabetti (2010, p. 20), está-se falando de um

[...] repertório 'inaugural' do teatro cômico brasileiro, a partir do qual uma possível tradição teatral teria lançado suas bases, e com a qual toda a análise de comicidade posteriormente produzida por dramaturgos brasileiros se vê obrigada a dialogar.

Sendo assim, o autor foge da maneira europeia de se escrever teatro e arrisca-se em criar um modo brasileiro de se fazer comédia. Martins Pena critica os vícios maiores da sociedade nacional do início do século XIX: a política do favor como mola social; a corrupção em seus diversos níveis; a precariedade judicial; o contrabando de escravos; a servidão por dívida. Nesse sentido, suas obras se diferenciam bastante do conceito que se tem de romantismo (escola literária em vigor na época de sua produção),

[...] os nossos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe natureza, refúgio ao passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio *eu* (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos. (BOSI, 1994, p. 101)

A partir da compreensão de que Pena escreve suas comédias no período do romantismo brasileiro, é possível notar, em sua produção, que ele se opõe esteticamente aos ideais românticos apontados por Bosi (1994) e ao enaltecimento da cor local do país que seguiam o ponto de vista burguês. O comediógrafo não segue os moldes burgueses para escrever suas comédias, o que levou a crítica contemporânea de sua época a interpretar seu trabalho de maneira equivocada.

Deve-se notar que nossa comédia do passado, genericamente chamada

de comédia de costumes, traz em seu conteúdo um espectro de temas consideravelmente amplo, incluindo os problemas da família (casamento, namoro, a convivência com criados, bisbilhotice), a sátira política (os ministérios, as eleições, os meirinhos, os funcionários públicos, a politicagem) e os hábitos (estrangeirismo, moda, a cidade e a roça, o negro). (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 210)

Nas obras de Pena, alguns fatores podem causar espanto: o conflito dramático não é desenvolvido; os problemas sociais são apresentados formalmente, como se discutirá melhor no capítulo seguinte; a ação da trama se resolve sem verossimilhança ou moral; o enredo, que aparece em primeiro plano, é frágil e não se desenvolve. A partir disso, surge o seguinte questionamento: será que isso ocorre por que o autor não dominava as técnicas da boa dramaturgia? Segundo alguns críticos que a pesquisa pretende discutir posteriormente, sim; mas este trabalho adota a visão de críticos como Candido (1970), Costa (1998), Arêas (1987; 2006), entre outros, como já foi apontado no início deste trabalho, por mostrarem que as obras de Pena não devem ser lidas com os olhos da comédia burguesa, como "drama burguês", até porque o escritor optou por uma nova forma de se mostrar o Brasil que estava muito além do que alguns românticos pintavam.

Na primeira metade do século XIX, percebe-se uma literatura que busca o caminho do romantismo, o que era sucesso em países europeus na época por conta de tendências e discursos que valorizavam o nacionalismo. No entanto, em sua sagacidade, Martins Pena percebeu que a matéria social em solo brasileiro era pouco propícia para a elaboração de grandes comédias românticas. Afinal, fala-se de um país que não apresentava uma burguesia tão consolidada como a de Paris, por exemplo.

Admirável observador, ele fixou costumes e características que têm continuado através do tempo, e retratam as instituições nacionais. Retrato melancólico e primário, sem dúvida, mas exuberante de fidelidade. Em pleno surto do movimento romântico, idealizador de um nacionalismo róseo, Martins Pena antecipa, com noção precisa, alguns dos nossos traços dominantes, ainda que menos abonadores. (MAGALDI, 2004, p. 42)

A dramaturgia de Pena "[...] voltou-se para o cotidiano das nossas classes populares, uma vez que o material disponível ('grande' sociedade e seus hábitos culturais) tinha características muito pouco propícias para a elaboração de dramas" (COSTA, 1998, p. 2). Assim, não se trata mais da maneira europeia de se fazer teatro ou das influências do romantismo brasileiro, mas sim de uma nova forma de escrita inaugurada pelo autor.

Essa ideia, a de que Martins Pena apresenta um repertório inaugural do teatro cômico brasileiro no início do século XIX, é reforçada também porque, antes, os autores brasileiros ainda escreviam próximos demais das regras europeias. Com Pena, uma tradição teatral lançou suas bases e, a partir de então, toda a análise de comicidade brasileira encontra na comédia de costumes suas primeiras referências.

A literatura brasileira costuma marcar o estabelecimento de nossa nacionalidade no romantismo. Mas já vimos os dramas e tragédias dessa época e o que realmente salta aos olhos é vontade de libertação. [...] A Comédia brasileira, rindo dos opressores marca e assinala o caminho da independência no que esta contém de críticas e de capacidade de formulação de novas alternativas. (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 211)

A matéria-prima para suas obras se encontrava nas relações sociais, dentre as quais criticava os vícios maiores da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. Martins Pena se apropriava de material popular, tinha como matéria-prima a vida, por isso optava por usar o linguajar das ruas do comércio, das casas da pequena burguesia etc. Com essa atitude, dava voz para cada classe social, de maneira que a diferença no linguajar entre as classes sociais é perceptível em suas obras, por exemplo *Os Dous ou o inglês Maquinista* (1842) se passa dentro de uma casa de família burguesa, portanto, uma linguagem burguesa; já o *Juiz de Paz da Roça* (1838) se passa na roça, assim, apresenta uma linguagem mais rústica e simplória.

Desse modo, "Martins Pena traça o primeiro retrato tipicamente carioca do Rio: sua vocação para o riso e alegria, a malandragem, o destino de servir de espelho às províncias e o crítico caminho para um cosmopolitismo faceiro" (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 212). Tona-se importante, então, mostrar como se dá a criação formal dos textos de Pena, e uma breve análise de *Juiz de Paz na Roça* (1838), aos moldes do que propôs Costa (1998), ajudará a entendê-la.

A peça se passa na roça, na casa de Manoel João e sua esposa, Maria Rosa; e depois, na casa do juiz de paz, local em que ele realiza suas audiências. Resumidamente, o núcleo dramático seria a filha de Manoel João, Aninha, querer casar-se com José. Como ambos são pobres, ele não tem dinheiro e a menina não tem dote, o amor do casal é, portanto, escondido da família. A pedido do Juiz de Paz, Manoel João (lavrador que também serve à guarda nacional quando solicitado) fica encarregado de levar José para a corte, pois ele fora recrutado para servir na Guerra dos Farrapos, no Rio Grande do Sul,

porque não tinha emprego e não era casado. Como é noite, Manoel João resolve trazer o rapaz para posar em sua casa, a fim de, no outro dia pela manhã, levá-lo para a corte. Sem saber da relação entre sua filha e José, o pai deixa a chave do quarto em que esse está em cima da mesa. Aninha (a filha) abre a porta e os amantes fogem até a província para se casarem, para que José não estivesse apto a ir à guerra. Quando voltam, Manoel João leva o garoto até o Juiz de Paz e lhe informa do casório entre os dois e, assim, o rapaz fica livre, pois casados ficam "salvos" de lutarem na guerra.

Isso é o que poderia ser definido como o núcleo dramático, observando que é fraco e vago, não há um clímax, não há discussões: os pais concordam com o casamento sem brigar com a filha; o Juiz aceita o casamento e acabam com uma grande festa. Porém, esse núcleo não é o que mais importa na peça, a crítica de Martins Pena está na precariedade do sistema Judicial, que, na concepção da peça, é uma estrutura social abusiva. Por isso, Pena rompe o fio dramático e mostra uma série de julgamentos em que dominam a arbitrariedade, o abuso, a injustiça, a corrupção etc. Diferentemente do que disseram vários críticos, esses julgamentos não se tratam de uma interrupção injustificada apenas para conseguir riso fácil: na verdade, o que está nas arestas é o verdadeiro núcleo significativo da peça, pois ele aponta para a História do Brasil. Essa é a base da análise certeira de Costa (1998).

Segundo Arêas (1987), é preciso compreender que as comédias de Pena representam uma tomada de consciência do momento histórico do país, por isso, para tal, é preciso analisar suas obras a partir de como o autor critica as instituições. Costa (1998, p. 10) acrescenta que

O exercício do arbítrio e da violência desde o âmbito mais geral da 'grande' política (a Guerra dos Farrapos) até os detalhes aparentemente mais insignificantes, como a disputa sobre a localização de uma cerca, ou delimitação de propriedades, passando pela indefectível discrepância entre pretensões de pais e filhos sobre o casamento.

Dessa maneira, o casamento entre José e Aninha não é idealizado, mas uma crítica aos valores burgueses do casamento. O casal, que não tem dinheiro e se casa escondido, representa a "junção dos trapos"; não se trata da representação do casamento romântico e nem do casamento por interesse, mas é a expressão do tipo de relação dominante na classe social da qual fazem parte.

Segundo Costa (1998), *Juiz de Paz da Roça* (1838) deve ser lida pela perspectiva do Juiz para que se entenda a crítica de Martins Pena. Assim, pode-se perceber como o Juiz faz tudo pensando em si mesmo, e não em resolver os problemas que chegam até ele. Segundo Candido (1970), deve-se analisar o dramaturgo segundo os critérios das próprias peças que ele escreveu, ou seja, cada obra terá suas particularidades e especificidades, não havendo como estabelecer um critério de valor único para defini-las. No entanto, a partir de Arêas (1987) e Costa (1998), uma nova leitura se tornou possível. Por isso, é necessário entender o modelo de análise que Costa (1998) encontra em *O juiz de paz da roça* (1838), do qual este trabalho fará uso para a análise de *Os dous ou o inglês maquinista* (1842).

Um dos primeiros pontos colocados por Costa (1998, p. 138) é que essa comédia precisa ser lida pelo princípio dela mesma, que é o princípio épico. "Diferentemente do dramático, o princípio épico não exige sujeitos, heróis, nem muito menos ação dramática". Como foi possível observar anteriormente, ao se fazer um resumo aos moldes dramáticos da obra de Martins Pena, o essencial fica de fora, pois ele "estava interessado em miniaturizar a totalidade da situação do país" (COSTA, 1998, p. 139). Sendo assim, como o próprio título já adianta, essa obra deve ser analisada a partir da personagem Juiz. Na cena dez, apresenta-se o caráter dessa personagem. Também se mostra uma audiência pública e como o poder judiciário trata o povo. Nas passagens a seguir, encontra-se críticas sociais no que tange ao Juiz: o primeiro caso envolve o casal Inácio José e Josefa Joaquina contra o negro Gregório. O escrivão lê:

[...] diz Inácio José, natural desta freguesia e casado com Josefa Joaquina, sua mulher na face da Igreja, que precisa que Vossa Senhoria mande a Gregório degradado para fora da terra, pois teve o atrevimento de dar uma embigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau- grande, que quase a fêz abortar, da qual embigada fêz cair a dita sua mulher de pernas para o ar. (PENA, 2004, p. 45)

Na cultura afro, "umbigada" é uma dança que representa a fecundação, por isso alude à sexualidade, mas não em sentido pejorativo, pois está longe de ser agressiva, como afirma Costa (1998). Vê-se ainda a dona Josefa Joaquina insinuar que aquela não havia sido a primeira vez, deixando em aberto a ideia de relações extraconjugais. E, assim, quando o Juiz apazigua o caso para que não haja mais inconveniências, este representa a moral social que ainda estava se instalando no país.

JUIZ - Está bom, senhora, sossega. Sr. Inácio José, deixa-se destas asneiras, dar embicadas não é crime classificado no Código. Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embicadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com as leis às costas e meto-o na cadeia. (PENA, 2004, p. 46) (grifo nosso)

Nessa passagem, sabe-se quem é o Juiz de Paz e de que lado da história ele está. Quem domina as leis é a classe hegemônica branca. Assim, para o senhor Inácio José, dar umbigadas não é crime, não consta no código penal, mas, para o acusado, que é negro, fica a ameaça de que, se o Juiz assim o quiser, ele poderá ir preso. Portanto, se for da vontade do Juiz, este poderá mudar a lei quando quiser. A partir dessa passagem, Costa (1998), à luz do que apontou Candido (1970), fará uma leitura por meio da dialética da ordem e da desordem, que será melhor aprofundada no capítulo III, no momento da análise de *Os dous ou o inglês maquinista* (1842): "Quando o juiz ordena que os litigantes se retirem com a tradicional declaração 'estão conciliados', o arremate fica por conta de Inácio José que ameaça Gregório com um sugestivo 'lá fora me pagarás'" (COSTA, 1998, p. 142), nesse momento, está posto o assunto encerrado pelo lado da ordem (Juiz), porém, para os desordeiros, o conflito ainda não se resolveu e há de ser resolvido na "base da lei do mais forte" (COSTA, 1998, p. 142), o que explicita a dialética apontada por Candido (1970), ou seja, o povo, lugar da desordem, teimando em cumprir as leis, lugar da ordem.

Nas passagens em que o Juiz dá a sua sentença nas audiências, nota-se que Pena está "pesando a mão" para representar uma moral, como dito antes, para explicitar que cada qual tem seus limites, sendo os dos brancos sempre maiores que os dos negros. Concorda-se que é um poder arbitrário e calcado no "bom senso", favorecendo a classe burguesa (COSTA, 1998). Observa-se mais um caso analisado na base da dialética da ordem e da desordem. A segunda pendência vem da parte de Manuel André, que deseja a presença do Juiz de Paz para a delimitação da sua propriedade, pois seu vizinho pede parte das terras que Manuel André julga serem suas. Deixa-se de lado a comicidade dos argumentos de Manuel André, dos porquês de a terra lhe pertencer, para observar a sentença do Juiz quando este lhe diz que está sem tempo, pois tem de cuidar da sua própria plantação. Segue, então, o seguinte diálogo:

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, êle 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;

JUIZ - A constituição! ... Está bem! ... Eu, o Juiz de paz, hei por bem derrogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome têrmo que a Constituição está derrogada, e mande-me prender êste homem;

MANUEL ANDRÉ - Isto é uma injustiça!

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

MANUEL ANDRÉ - é desafôro...

JUIZ - (levantando-se) Brejeiro! ... (MANUEL ANDRÉ CORRE; O JUIZ VAI ATRÁS.) Pega... Pega... Lá se foi... Que o leve o diabo. (ASSENTA-SE) Vamos às outras partes. (PENA, 2004, p. 46)

Acaba-se de observar um exemplo nítido de "lei do mais forte", "lei da mordaça", em que o arbitrário tem força de lei e poder para mudá-la quando lhe convém. Vê-se, também, que o Juiz foi flagrado no abuso de autoridade por um cidadão que conhece seus direitos garantidos pela Constituição. No entanto, o Juiz faz com que o jogo se inverta, justificando sua própria atitude e deixando a impressão de que Manuel André está desacatando a autoridade. Com um mecanismo próprio da comédia, e já clássico, Manuel André não vai preso porque foge, e isso acontece não por Martins Pena apresentar fragilidades na escrita, como a aparente defasagem no desenvolvimento de um diálogo, mas são recursos de que a comédia se apropria para compor a comicidade da cena: a personagem sair correndo para não apanhar, para não ser pega; o rebaixamento da figura do magistrado ao correr atrás de Manuel André. Essas são *gags* que estão presentes até hoje nos circos contemporâneos, por exemplo.

Enfatizando a riqueza da obra de Martins Pena, ele traz vestígios da comédia grega, fazendo uso de um dos recursos mais antigos da comédia farsesca, a paródia (COSTA, 1998). Tomás, personagem da peça, alega que um certo leitão, propriedade de João Sampaio, passou por sua cerca e se alimentou de sua horta. Assim sendo, Tomás se considera dono do porco, com o que João Sampaio, evidentemente, não concorda. Quando os dois agarram o porco, puxando-o cada um para seu lado, identifica-se uma paródia da passagem "salomônica" da *Bíblia*, em que o Juiz intervém:

JUIZ - (levantando-se) Larguem o pobre animal, não o matem! TOMÁS - Deixe-me, senhor!

JUIZ - Sr. Escrivão, chame o meirinho. ((OS DOUS APARTAM-SE) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso. (ASSENTA-SE) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores êste leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que mo dêem. (PENA, 2004, p. 47)

A comicidade dessa passagem está em comparar o leitão ao bebê – no caso da passagem bíblica – e da insinuação do juiz para que deem o porco a ele: "Não digo com isso que mo dêem". De fato, que ambos concordam e dão para o juiz o leitão. Observa-se aqui, como nas outras passagens, que o Juiz realiza o julgamento pensando em si próprio, em como se beneficiar com as situações.

Ainda, embora não seja o caso de se alongar nessas passagens, Costa (1998) aponta a técnica no uso da linguagem por Martins Pena, ao fazer uso de duplos sentidos e jogos de palavras em seus diálogos: "Juiz – É verdade que o senhor tem o filho da égua preso? José da Silva – É verdade; porém o filho me pertence, pois é meu, que é do cavalo" (PENA, 2004, p. 48), nesse sentido, defende que é admirável os achados linguísticos dos quais o comediógrafo faz uso, mostrando, assim, um grande domínio da língua, tal qual o domínio de síntese do autor sobre o qual Costa (1998) afirma ser um elemento decisivo no trabalho de qualquer obra cômica. Além disso, em Pena, não há imaturidade ou desconhecimento de técnicas, mas sim uma negação da forma tradicional burguesa.

Dessa forma, para finalizar as características apontadas por Costa (1998), utilizarse-á também do que a autora discute sobre as personagens que, a princípio, podem parecer
fracas por não apresentarem psicologia profunda, no entanto, sabe-se que este
aprofundamento psicológico diz respeito às personagens dramáticas, o que não caberia
na proposta de Pena para a peça em *O juiz de paz da roça*. Assim sendo, está posto o
quadro de análises de Costa (1998), que será utilizada nesta dissertação quando for
pertinente para a análise de *Os dous ou o inglês maquinista* (1842): o princípio épico; a
situação histórica do país; a dialética da ordem e da desordem; as técnicas de linguagem;
o poder de síntese e o desenho das personagens.

### 2.6. França Júnior e a comédia de costumes do Segundo Reinado

O Brasil, no século XIX, é ainda uma nação periférica nas chamadas relações internacionais. Por isso, as brasilidades aparecem mais nas comédias de cunho popular do que nos grandes dramas burgueses que, até em questão de forma, seguiam modelos consagrados e europeus, enquanto as comédias permaneciam menos normativas. No entanto, a transição da primeira para a segunda metade do século XIX foi marcada pela forma cômica e musicada de se fazer teatro, no que tange às baixas comédias, também conhecidas como "o teatro de entretenimento", termo usado por Faria (2012, p. 219), tendo a sua maturidade na segunda metade do referido século. Faz-se necessária, portanto,

uma breve explanação por esses gêneros, para a compreensão do terreno literário que França Júnior também compõe.

Nesse período, o Brasil tem contato com as Óperas, gênero que vinha, principalmente, da França, apoiado pela escola realista. Caracterizadas como obra elitizada, viu-se a necessidade de adaptá-las ao gosto popular no Brasil, já que essas obras eram feitas para um grupo seleto lá fora. Então, os homens de teatro criaram operetas (1850) que parodiavam as grandes óperas e grandes dramaturgias, não sendo, no entanto, menores em estrutura, nem representadas com poucos recursos. Os brasileiros, ao verem o sucesso que essas peças faziam, resolveram adaptar suas partituras ao contexto nacional, fazendo, assim, paródias destas. O tom farsesco das operetas brasileiras transformava personagens consagradas em personagens populares: "A paródia das operetas francesas tornou-se moeda corrente nos teatros do Rio de Janeiro, sobretudo a partir de 1868, quando o ator Francisco Corrêa Vasques pôs em cena, no Teatro Fênix Dramática, *Orfeu na Roça*, opereta que recriou *Orphée aux enfers*" (FARIA, 2012, p. 220). Assim, personagens, como Hércules, transformavam-se em Antônio Faquista, por exemplo.

Tem-se também, em 1859, o surgimento da *Revista de Ano*, que trazia os principais acontecimentos políticos, econômicos e sociais do ano anterior, em tom paródico e satírico. "A revista de ano caracterizava-se por 'passar em revista' os fatos do ano que terminava. Tratava-se de uma resenha dos acontecimentos do ano, teatralizada, musicada, cheia de humor e crítica" (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 297). As *Revistas* eram verdadeiros "shows de variedades", com artimanhas que deixavam a encenação mais fascinante aos olhos do público. Diferentemente da Opereta, o foco principal das *Revistas de Ano* não era a música, embora esta tivesse grande importância na dinâmica da peça, mas sim os fatos e notícias do ano anterior.

Com o apogeu da burguesia, a tendência realista toma conta da cena nos teatros oficiais, de modo que também no campo da comédia – como citado anteriormente e como será analisado posteriormente – surgem as chamadas "comédias realistas". Nestas obras, é comum encontrar a personagem "raisonneur", conhecida como aquela que representa a mensagem moral da obra, ou seja, que atua como um porta-voz, sendo muitas vezes o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto e suas idealizações sobre a sociedade. Nas fórmulas farsescas, em que se critica o mundo da burguesia, há também a ironização do raisonneur, transformada, agora, na voz que critica a moral. França Júnior fará muito bem o uso dessa sátira.

No caso da *Revista de Ano, O Tribofe*, (1892), de Artur Azevedo, a figura que comenta a ação é a Comadre Frivolina, uma espécie de narradora da trama que tem uma liberdade enorme para narrar e comentar a peça. A partir de seus comentários, há pequenos distanciamentos críticos que rompem a ilusão dramática da obra. Ao contrário das peças ditas sérias, a comadre ou o compadre não precisam fazer parte do núcleo dramático, já o *raisonneur* realista, sim. O ponto mais importante da *Revista de Ano O Tribofe*, é o Encilhamento – crise econômica que assola o país nos primeiros anos pós a proclamação da República. Uma peça que, por meio de personagens alegóricos, trata de assuntos como o preço da inflação, especulações econômicas e critica o ministro da economia do ano anterior, Rui Barbosa. Este gênero cômico apresentava um caráter específico, sua relação com a vida social era muito direta, por vezes localizada em determinadas regiões e, por isso, não encontrava espaço para um longo período em cartaz. Neste contexto, fez-se necessário criar um novo gênero verdadeiramente brasileiro, a Burleta (1897).

A Burleta – etimologicamente relacionada ao termo burla, que vem da farsa – é definida como ligeira representação cômica e recebeu influência de diversos gêneros, como a *Opereta*, no que diz respeito às músicas e à grandiosidade do espetáculo. Segundo Guinsburg; Faria e Lima (2009), foi um gênero muito admirado pelo público carioca nas duas últimas décadas do século XIX, assim como as outras manifestações cômicas rebaixadas. Não faz parte do escopo deste trabalho se aprofundar nessas variadas formas de baixas comédias, mas entender que França Júnior pôde acompanhá-las na transição para o segundo reinado, em que viveu sua fase mais produtiva. Desse modo, pode ser comum que algumas das características desses gêneros cômicos apareçam nas obras de França Júnior, mas como elas não se encaixam no mote central desta análise, opta-se por apenas apresentá-las, sem o devido aprofundamento que merecem, o que poderá ser feito em outros trabalhos.

França Júnior, "o verdadeiro continuador de Martins Pena na preocupação precípua de fixar os costumes" (MAGALDI, 2004, p. 140), produziu suas maiores obras por volta da Proclamação da República. Como foi visto com Bosi (1994, p. 184-185) na retomada dos fatos históricos do século XIX, o que o autor chamou de "movimento subterrâneo que vinha de longe" diz respeito às "contradições da sociedade brasileira do II império, que os compromissos do período romântico já não bastavam para atenuar". Ele complementa expondo que, na segunda metade do século XIX, só haveria duas

vertentes ideológicas: o pensamento conservador e o pensamento das classes médias. É nesse terreno que França Júnior lança ao século suas comédias, ao mesmo tempo em que a tendência realista ganhava força no Brasil, dando sequência ao gênero inaugurado por Martins Pena, a então famosa comédia de costumes. Isso é importante porque tanto o romantismo quanto o realismo apresentavam os valores morais e éticos das classes dominantes, entretanto, os autores em questão caminharam na contramão dessas formas teatrais moralistas.

Assim, ao partir da comédia de costumes encabeçada por Martins Pena, essas duas vertentes ideológicas apareceram expostas de forma crítica. "Pouco depois, o que se chamou de 'realismo', também obedeceu à lei geral do hibridismo que regia a Colônia, misturando-se a nova escola aos tons idealizados do romantismo" (ARÊAS, 2006, p. 04). Complementa-se a ideia com Faria (2012, p. 159), o qual expõe que:

Não era apenas a última novidade dos teatros parisienses que aqui chegava, mas um tipo de peça que, por suas características formais e pelos assuntos que discutia em cena, podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a plateia, mostrando-lhe a superioridade dos valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família. (FARIA, 2012, p. 159)

Ou seja, fala-se de uma tendência literária que estava interessada em expor os problemas da burguesia, assim como o romantismo, no entanto, agora, de forma mais real e objetiva, com o predomínio da razão.

França Júnior viveu sua vida produtiva, em termos dramatúrgicos, na segunda metade do século XIX. Nascido em 1840 e falecido em 1890, acompanhou os problemas políticos e sociais das grandes capitais oitocentistas: Salvador e Rio de Janeiro. Indo na contramão dos ideais realistas com a peça *Como se Fazia um Deputado* (1882), Júnior critica o processo eleitoral, mostrando um conhecimento pleno de como se realizavam, como aponta Cafezeiro (1980), as "eleições de cacete", que levaram os conservadores ao poder devido à violência e corrupção. Tal crítica pode ser encontrada no coro dos capangas da obra:

Que o voto é livre Ninguém duvida Por nossos amos Demos a vida

Pra todo aquele

Que for canalha Cacete em punho Boa navalha

Sejamos fortes Em cabalar Que bom dinheiro

Vamos ganhar. (FRANÇA Jr., 1882, p. 23)

Na peça *Como se Fazia um Deputado* (1882), têm-se os coronéis abrasileirados: Limoeiro (liberal) e Chico Bento (conservador), que se juntam para lançar um candidato, a fim de beneficiar os dois lados: Henrique, sobrinho de Major Limoeiro, que acaba de voltar com a carta de doutor. Henrique se mostra uma personagem totalmente flexível e sem psicologia profunda, assim como Rosinha, ambos agem de acordo com a vontade dos outros. Na peça *Caiu o ministério!* (1882), encontram-se também críticas ao sistema político brasileiro, bem como ao compadrio, ao apadrinhamento etc. Observa-se, portanto, que as questões mais fervorosas das políticas sociais estavam presentes nas peças de França Júnior.

Muito comum a França Júnior é a presença de personagens que não apresentam psicologia profunda. São volúveis para mostrar a fragilidade dos princípios que as movem — na verdade, os caprichos que as movem. Como é o caso de Henrique, que seria uma espécie de *raisonneur* às avessas. Suas falas desmascaram a politicagem por trás de sua eleição; o próprio diz não estar preparado para o cargo mostrando-se ético e consciente.

HENRIQUE - Formado apenas há dois meses, sem experiência da vida, sem a mais pequena noção dos negócios públicos, o que vou fazer na Câmara? O papel triste e ridículo de um filhote, apresentado por um tio liberal e um futuro sogro conservador. Que manancial fecundo para os folhetins dos jornais de oposição! (FRANÇA Jr., 1980, p. 163)

Convencido, posteriormente, pela vaidade de Rosinha:

ROSINHA - Eu queria ir para a Corte.

HENRIQUE - E que dúvida há nisto? Pensas por ventura que desejo enterrar a tua e a minha mocidade nestas brenhas? Passaremos aqui a nossa lua de mel; partiremos depois para o Rio de Janeiro, e mais tarde iremos ver o velho mundo, que é o objeto constante dos meus sonhos.

ROSINHA - Há, porém, uma condição em tudo isso.

HENRIQUE - Qual é?

ROSINHA - É que desejo ir como a mulher do senhor deputado Limoeiro.

HENRIQUE - Porque me falar de política, quando falo-te de amor?

ROSINHA - Porque a política dar-te-á a posição, e eu quero ver-te um grande homem.

HENRIQUE - Compreendo. Meu tio, depois de haver tentado plantar em meu peito a ambição, procura agora arraigar no teu a vaidade! Se o não estimasse como um verdadeiro pai, e se não visse que tudo quanto ele tem feito é com as melhores intenções, diria que a serpente procura Eva para tentar Adão

(...)

ROSINHA – Lembre-se, porém que prometeu...

HENRIQUE – E a minha palavra não volta atrás. Partirei como deputado, e envidarei todos os esforços para bem cumprir os meus deveres. (FRANÇA Jr., 1980, p. 166)

Destaca-se, com essas passagens, que as personagens, de modo geral, não apresentam uma estrutura psicológica profunda; pelo contrário, como já dito, são frágeis e volúveis. Henrique, único personagem que chega da corte com carta de "Dr.", na peça *Como se fazia um deputado* (1882), é fortemente influenciado pelas demais personagens. Ora pelo tio, que foi quem bancou seus estudos, ora por Rosinha, sua noiva. Nessa passagem rápida e cômica, vê-se o amor não romantizado desse casal, em que na cena dez ficam sozinhos no palco, começando um diálogo como dois desconhecidos e terminando como noivos apaixonados. Evidenciando que aqui o amor não é romântico, mas conveniente para que Henrique aceite a posição de deputado.

Outra figura muito presente em diversas peças do autor, bem como na sociedade oitocentista brasileira, é o inglês, sempre com projetos mirabolantes, como esguichar caldo de caju das miríades de bica, em *O Tipo Brasileiro* (1872), ou também de fazer um trem puxado por cachorros dentro de rodas ocas, em *Caiu o ministério!* (1882) – esta última será melhor analisada no quarto capítulo.

Nesse sentido, o indivíduo das comédias é representado em seu papel social, e não por suas aspirações psicológicas. Sendo assim, segundo o ponto de vista da crítica marxista trazida por Rosenfeld (1985, p.147): "[...] o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo". Então, defende-se o uso de tipos na composição das personagens, a fim de representar uma coletividade, "é certo que a acentuação dos traços coletivos dissolve a individualidade, ao passo que os grandes estigmas particulares esbatem o fundo social" (MAGALDI, 2004, p. 46). Portanto, o gênero cômico está no campo do épico por excelência, como foi possível observar em Martins Pena, mesmo que a concepção de "teatro épico" tenha surgido depois, pois

entende-se, aqui, como épico os tipos sociais das personagens; o assunto coletivo (mesmo em ambiente familiar); o distanciamento entre realidade e a ficção muito cara aos atores cômicos etc.

Diferentemente das personagens individualizadas das formas artísticas burguesas, as personagens das comédias que serão analisadas posteriormente são representadas de acordo com suas relações sociais, ou seja, são inspiradas no papel social que desempenham. As personagens inglesas, por exemplo, representadas pelos dois autores de maneira semelhante, podem ser vistas como tipos sociais presentes no contexto brasileiro, e não como indivíduos burgueses supostamente universais. Dessa forma, tratase de um gênero que valoriza a materialidade terrena dos vícios humanos e, por isso, não enaltece o homem espiritual, mas representa o homem material. Em meio a isso, o sucesso da comédia foi grande devido ao seu apelo popular, ao estar sempre próxima da vida cotidiana, possibilitando realçar os traços humanos e suas falhas, bem como seu modo de falar, andar e se vestir.

Como se viu com base em Costa (1998), tanto em Martins Pena como em França Júnior a análise de sua obra deve ser feita com os olhos do épico. Ou seja, observar em que medida o contexto histórico aparece interligado ao conteúdo das obras, ressaltando as camadas sociais que, à primeira vista, estão nas arestas das peças. Assim, entende-se porque o gênero teatral que mais floresceu, no século XIX, foi o cômico, justamente porque se apoiava nas fraturas e equívocos sociais, bem como na instabilidade das relações humanas. Portanto, o teatro cômico seria a via de acesso ao leitor do século XIX a uma leitura crítica dos anos de pós-independência no Brasil.

# CAPITULO 3. MARTINS PENA E A INAUGURAÇÃO DA COMÉDIA NACIONAL

Esta seção destina-se à análise da peça *Os dous ou o inglês maquinista* (1842). Fugindo de uma análise formal do texto dramático, busca-se as relações dialéticas entre arte e sociedade. Para isso, na medida em que for pertinente à compreensão da obra, relacionar-se-á o contexto histórico das baixas comédias às relações políticas e econômicas do século XIX, bem como a característica de cada autor às referidas peças. No entanto, antes, faz-se necessário um levantamento crítico sobre os estudos realizados em relação aos dois autores para o embasamento teórico-crítico na referida análise e na análise do capítulo seguinte, enfatizando o que esta pesquisa apresenta de inovadora.

# 3.1. Fortuna crítica: a situação da pesquisa

Considerando a temática abordada por este trabalho, faz-se necessário conhecer as pesquisas realizadas sobre Martins Pena e França Júnior, para que se possa ampliar a discussão pretendida aqui. Foram realizadas buscas pelos portais de pesquisa acadêmica, por meio dos nomes dos autores, de palavras-chave que continham termos como: comédia de costumes e comédia de costumes brasileira. Foram explorados os sites do Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT), a base da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), o site *Scientific Library Online*, SciELO e a CAPES, totalizando trinta dissertações de mestrado, quinze teses de doutorado e oito artigos. Além do mais, há também livros já publicados e textos introdutórios de edições críticas das peças que não aparecem nesses portais, a partir dos quais outras referências foram encontradas e comentadas a seu tempo nesta dissertação, conforme necessidade e pertinência

De forma mais abrangente, acerca da história do teatro e da literatura, encontramse menções sobre os autores em *História do Teatro Brasileiro*, volume 1, de Faria (2012). *História da Literatura Brasileira*, de Veríssimo (1915). *Panorama do teatro brasileiro* e *Teatro sempre*, de Magaldi (1962; 2006). *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*, de Cafezeiro e Gadelha (1996). *Antologia do teatro brasileiro*, organizado por Alexandre Mate e Pedro M. Schwarcz (2012), entre outros.

Observa-se, assim, que há um número considerável de trabalhos já publicados sobre os autores, principalmente sobre Martins Pena. Em seguida, passa-se em revista os

materiais mais relevantes encontrados para dar sustentação a esta dissertação, começando pelo inaugurador da comédia de costumes, Martins Pena.

Na contemporaneidade de Martins Pena, Machado de Assis (1959, p. 33), em 'Instinto de Nacionalidade', com primeira edição datada em 1873, expõe que o comediógrafo apresentava "talento sincero e original, a quem só faltou viver mais para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto". Assim, um dos primeiros críticos de Pena já o considerava como um autor ainda imaturo, que precisava de tempo e experiência para se aperfeiçoar.

Em 1901, tem-se a publicação de Silvio Romero sobre a dramaturgia cômica de Martins Pena, a qual serviu de referência literária e bibliográfica para outros tantos estudos. No volume 4 da conhecida *História da literatura brasileira*, Silvio Romero (1980) faz uma das afirmações mais conhecidas, utilizada posteriormente pela crítica teatral, sobre o trabalho de Martins Pena: "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 reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época" (ROMERO, 1980, p. 1364). Observa-se, portanto, que Romero valoriza a parte documental das obras de Pena. Em seus estudos, salienta ainda o moralismo e a remissão à situação econômica da sociedade brasileira oitocentista presentes na obra do comediógrafo.

Ainda há a *História da literatura brasileira* (1915), de José Veríssimo, na qual o autor, ao falar de Gonçalves de Magalhães e do Romantismo, destaca a importância de Pena para a comédia nacional. Mesmo sendo crítico de algumas características da escrita do comediógrafo, afirma que este é um escritor de teatro e que suas comédias estão mais próximas do gênero farsesco. No entanto, mesmo não havendo na obra de Veríssimo um capítulo exclusivo para falar de Martins Pena, ao considerá-lo um grande escritor de teatro, atesta a importância do comediógrafo para a consolidação de um teatro nacional.

Sobre o lugar ocupado por Martins Pena no teatro e na literatura brasileira, temse conhecimento do trabalho publicado por Darcy Damasceno (1956), que se configura em uma revisão comentada e crítica que resgata as comédias do autor e as apresenta na íntegra. Inclusive, as peças analisadas neste trabalho foram retiradas dessa edição.

Dando continuidade ao levantamento teórico, em 1966, Barbara Heliodora publica A evolução de Martins Pena, texto que é comentado por Arêas (1987) e Costa (1998), essas últimas, referências pontuais para este trabalho, visto que não foi possível encontrar

tal material, por meio dessas leituras, percebe-se que a grande crítica de Heliodora (1966) a Martins Pena revela os créditos que a autora reserva ao comediógrafo pelos tipos caricatos dos cariocas que este desenha, mas o descredita quando afirma que o dramaturgo não sabe desenvolver os conflitos. "[...] a cena da audiência do juiz de paz é tão gratuita dramaticamente como preciosa como documentário da época" (HELIODORA, *apud*, COSTA, 1998, p. 137). A autora complementa, ainda, que a ação principal é o romance entre Aninha e José, o que, por sua vez, não é desenvolvido. No entanto, com Arêas (1987) e Costa (1998) essa visão começa a mudar, e isto terá, como já foi mencionado, grande importância nesta dissertação.

Há também o trabalho de Prado (1974), que vai na mesma direção do de Heliodora (1966), na medida em que se percebe que o autor era mais afeito às comédias de Alencar, pois, segundo ele, este prezava mais pelo efeito moral, enquanto Martins Pena não teria outra preocupação, a não ser o efeito cômico.

Além disso, os estudos de Raimundo Magalhães Jr. (1972) também contribuem para a investigação teórica desta pesquisa, por tratar sobre o lugar ocupado por Martins Pena na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX e algumas das características da sua vida social, política e literária. Magalhães Jr. (1972) faz um percurso por algumas obras do autor, destacando o que nelas há de mais crítico e social, no entanto, não faz uma análise detalhada sobre nenhuma delas.

Tânia Jatobá (1978), em seu trabalho de mestrado intitulado *Martins Pena – introdução e prospecção*, defende que o romantismo nacional só se configurou com as obras de Pena, discordando de autores que atribuíam a Gonçalves de Magalhães este crédito.

Será romântico o discurso que atingir um razoável índice de originalidade; será brasileiro o texto que vivenciar a História, a vida nacional. Filho dileto da França e da civilização europeia, não poderia Gonçalves de Magalhães cumprir essa tarefa. O seu executor, o agente da transformação será Martins Pena. Com ele, de fato, implanta-se o romantismo brasileiro. (JATOBÁ, 1978, p. 40)

A autora defende as obras de Martins Pena como parte de um esforço de construção nacional, só sendo possível porque o comediógrafo, enquanto jovem, observara e participara efetivamente de momentos conflituosos da História brasileira de seu tempo. Em outras palavras, a partir de um processo dialético, Pena vivenciou o chão

social complexo do qual sua escrita tanto dá testemunho, ao expressar os elementos daquele na forma artística desta, ajudando, portanto, na compreensão desse contexto.

Em 1987, tem-se a publicação de *Na tapera de Santa Cruz:* uma leitura de Martins Pena, pesquisa realizada por Arêas, uma das maiores especialistas sobre o comediógrafo no Brasil. Em seu doutorado, Arêas (1987) discute o lugar ocupado pelo dramaturgo na vida cultural do País. Para isso, não mede esforços em contrariar e debater com críticos que haviam estudado a obra de Pena, apresentando um novo olhar sobre as obras deste. Costa, em 1998, pública o artigo 'A comédia desclassificada de Martins Pena', no qual realiza uma análise da peça *O juiz de paz da roça*, a partir de novas chaves de leitura que estão relacionadas às propostas por Arêas (1987).

Entre elas, no ano de 1995, o livro *O negro na dramaturgia brasileira* – 1938-1888, de Moacyr Flores, traz a relação de algumas obras dramáticas do século XIX em que a figura dos negros e das negras aparecem. Utiliza-as para discutir assuntos sobre escravidão e abolicionismo, afirmando que os temas colocados em cena estavam enraizados pela mentalidade do branqueamento cultural, ou seja, as obras analisadas não levantavam a bandeira quando se trata desses temas. Porém, esta pesquisa, ao analisar a obra de Martins Pena, compreende que é por meio da forma estética da peça que as críticas à sociedade escravocrata aparecem, o que será analisado com calma neste trabalho.

Em consonância com isso, Costa (1998) e Arêas (2006), no artigo 'A comédia no romantismo brasileiro', mostram que a forma é riquíssima em Pena, pois ele rompe com o conflito tradicional do drama, deixando em seu lugar a expressão crítica de uma sociedade pautada pelo compadrio, pelo jeitinho brasileiro e que se mantém pela exploração da escravidão. Sendo assim, ele deixa de ser um mau escritor de conflitos, para se tornar o mestre e criador de uma comédia de costumes que vai além de apresentar bobamente personagens vivos: mostra a falsidade deles, o lugar de privilégio que ocupam, numa perspectiva que levou mais de cem anos para ser identificada e estudada, e que ainda está bastante incompleta.

Como se verá, o presente trabalho está mais afeito aos apontamentos de Vilma Arêas (1987; 2006) e Costa (1998), sob os quais encontrarão subsídios para sustentar suas análises e conclusões. Em concordância com Costa (1998, p. 126), afirma-se que:

[...] havia um abismo entre as exigências formais do drama (dados os seus pressupostos sociais) e a matéria social com que candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar. Por isso o reincidente fracasso, ao menos de crítica de quase todas as tentativas de criação do nosso

"teatro nacional" em chave dramática, quando esse mesmo teatro ia sendo feito em chave cômico.

E é por isso que, como observado, alguns críticos negam-lhe ter conseguido expor a identidade nacional em suas peças, pois ele estava além dos grandes dramas. Nessa leitura, a baixa comédia, do nível da farsa, seria limitadora, por criar tipos sem profundidade psicológica. Porém, Pena consegue, com base em seus personagens que representam tipos sociais, chegar muito próximo de processos de formação nacional, mais do que as idealizações do realismo e do romantismo conseguiram — ao elaborarem comédias moralizadoras ou dramas sérios. Sendo assim, nas palavras certeiras de Arêas (1987, p. 264):

[...] suas comédias significam, em última análise, uma tomada de consciência de um momento da história de nosso país, que recém adquiria uma limitada independência, e uma tentativa de pensar criticamente nossa cultura, com as restrições que o contexto impunha ao trabalho intelectual. Quanto à forma, vimos que ele lançou mão da tradição clássica, da lição do entremez, da comédia francesa, do teatro lírico e do melodrama, cuja construção parodiou em mais de uma obra.

Desse ponto de vista, o que interessa a esta pesquisa sobre as peças de Martins Pena e de França Júnior é também a exposição dos jogos de relações sociais da sociedade oitocentista. Para isso, como diz a citação acima, Pena precisava conhecer várias formas teatrais, como o *entremez*, a comédia francesa, o teatro lírico, o melodrama, que são vistos com distância, por meio da paródia, para dar conta da matéria e dinâmica sociais muito distintas da europeia – deste modo, a perspectiva de sua obra se amplia, e pode se perceber a riqueza em um autor que foi por muito tempo tomado apenas como um comediógrafo que fazia sucesso circunstancial. Esse breve percurso das variações de sua recepção, com uma mudança nítida apenas a partir dos anos 1970, mais de 120 anos depois de sua morte, mostra também a importância de se olhar para o passado e ressignificá-lo, para entendelo melhor e, também, compreender o presente no qual essas relações centenárias pouco se alteraram – do abuso aos mais fracos, exploração aberta, legitimação efetiva, mas nada convincente. No caso, o material literário, o texto dramático, possibilita novas leituras.

As obras de Martins Pena são bastante revisitadas e estudadas mesmo no século atual. Recentemente, em 2018, Rachel Sant'Ana Valdrighi defendeu sua dissertação intitulada *O riso e suas implicações na obra Os dous ou o inglês maquinista, de Martins Pena*. Em tal pesquisa, que nos interessa diretamente por tratar de um dos nossos objetos, ela realizou uma análise pelos artifícios do cômico na construção textual dessa peça de

Pena. Ela discute quais são os artifícios cômicos utilizados pelo dramaturgo; por exemplo, que tipo de riso gera e quais os recursos para uma possível encenação e se baseia, principalmente, nas teorias de Bergson (1983) e Propp (1992), ao estudar recursos cômicos como a caricatura no desenho das personagens, a imitação, a repetição, o nonsense. Também lança um olhar para os tipos de riso, como o riso "escarnecedor de zombaria" (VALDRIGHI, 2018, p. 64) e o riso como "punição social" (VALDRIGHI, 2018, p. 65), por exemplo. Entretanto, as preocupações da presente dissertação são diversas das dela, pois não se pretende estudar artifícios do riso em absoluto, mas a localização histórica dessa comédia.

Em 2016, João Gabriel Nobre de Paula defendeu a dissertação Dos costumes da comédia à comédia de costumes: Martins Pena e o materialismo lacaniano, na qual analisa obras de Martins Pena com foco em Os dous ou o inglês maquinista a partir do materialismo lacaniano, destacando, sobretudo, a questão da violência. Novamente, o ângulo de entrada é bem diferente do que se pretende fazer aqui, visto que não se tomará por base o materialismo lacaniano, mas somente a questão da violência sistêmica brasileira sobre a qual a peça se assenta, isso sem dúvida interessa a esta pesquisa. Ainda em 2016, Rafael Loureiro de Almeida, em sua tese de doutorado, defendida na UFRJ, Martins Pena: a tragicomédia de um dramaturgo brasileiro, discute a história do comediógrafo de maneira aprofundada, através dos registros de suas leituras de diversos documentos encontrados na Biblioteca Nacional, periódicos da época, manuscritos e publicações, para refazer sua biografia e fortalecer a posição de Pena na história do teatro brasileiro. Também nesse mesmo ano, José Everaldo Nogueira Junior publica o livro Crítica social e história da Língua Portuguesa: uma leitura das comédias de Martins Pena, no qual o pesquisador realiza uma análise a partir de fatores históricos e linguísticos que estão presentes nas obras do dramaturgo; sob o prisma da historiografia linguística, ele busca encontrar as raízes da língua portuguesa brasileira a partir da análise que faz acerca do modo de falar do século XIX presente na obra de Pena. Mais uma vez é necessário enfatizar que a atual dissertação se diferencia desses trabalhos porque não discute a biografia do autor como assunto principal, nem os dados linguísticos presentes na obra.

Lucas Cabral de Castro, em sua dissertação *Comédia, política e costumes: o vocabulário cômico de Martins Pena (1836-1845)*, defendida em 2016 na PUC-Rio, analisa o vocabulário utilizado pelo comediógrafo nas obras *Os dous ou o inglês* 

maquinista, O caixeiro da Taverna e Quem casa, quer casa, destacando sua preocupação quanto aos significados em torno dos gêneros usados pelo autor. Ele conclui que, nas obras de Pena, há um uso proposital de palavras retiradas do vocabulário político, deslocadas do seu sentido original, o que serve como mecanismo cômico, válvula para o riso –, ao mesmo tempo que deixa claro que os interesses do autor teatral não estavam somente limitados ao cômico a qualquer custo, haja vista a utilização de uma linguagem ligada ao mundo do poder como crítica.

Na tese intitulada *O teatro romântico, o realismo teatral e o teatro de comédia realista no brasil (1855-1865)*, Frederico José Machado da Silva (2015) realiza uma análise comparativa entre as obras *Os dous ou o inglês maquinista* e *O demônio familiar*, considerando os pressupostos da comédia romântica e da comédia realista, como ele próprio define. Além disso, interessa a ele avaliar a influência do teatro "costumbrista martimpenista" (SILVA, 2015, p. 09) - termo que o autor usa para identificar que Martins Pena apresenta, de forma cômica, os costumes da época - na obra teatral de José de Alencar, ou seja, a partir das semelhanças e diferenças entre Alencar e Pena, sua proposta é aproximar Alencar da sua escola de origem, segundo ele, a romântica, sob a qual Pena também escrevera. Apesar de analisar duas peças comuns a esta dissertação, a atual pesquisa baseia-se na diferença com que ambos os autores abordam a escravidão pelos pressupostos da comédia de costumes, em Pena, e da comédia realista, em Alencar.

Na tese de doutorado de Priscila Renata Gimenez, Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX - questões de uma edição da "Semana Lírica", de Martins Pena, de 2014, a pesquisadora dedica seus estudos a um trabalho comparativo entre os folhetins franceses, de Hector Berlioz e de Théophile Gautier, e os folhetins brasileiros de Pena sobre teatro lírico. Ela explora a série de folhetins escrita pelo dramaturgo intitulada "Semana Lírica", publicada pelo jornal mais famoso da época, o Jornal do Commercio. O estudo retrata e examina as transferências das práticas culturais midiáticas da imprensa periódica do Brasil oitocentista, tendo como cerne as formas e manifestações da ironia jornalista na escrita dos folhetins.

No livro *Ensino teatro:* dramaturgia, leitura e inovação (2014), organizado por André Luís Gomes, há um capítulo escrito por Rafael Villas Boas e Rayssa Aguiar Borges, intitulado *Juiz de Paz da roça, de Martins Pena: atualidade e força*, no qual eles discutem a peça do comediógrafo e suas possíveis atualizações por grupos teatrais

contemporâneos, muito alinhados com a leitura que Costa (1988) fez no artigo, já citado nesta pesquisa, *A comédia desclassificada de Martins Pena*.

Em 2013, Katiuscia Cristina Santana defendeu a dissertação *As personagens-tipo* na oralidade representada: um estudo da peça O juiz de paz da roça, de Martins Pena, na qual realiza uma análise da relação entre a representação da língua falada e a caracterização da personagem-tipo na peça O juiz de paz da roça.

Postulamos que o texto de teatro aproxima-se da língua falada nas conversações rotineiras, porém a língua falada é representada na escrita e, embora o escritor utilize recursos gráficos para indicar pausas, entonações e aspectos vocais, o texto de teatro é apreendido, em sua totalidade, quando é oralizado no palco. (SANTANA, 2013, p. 183)

Ela conclui que as principais estratégias para se construir um *status* ou um papel social estão relacionadas às escolhas lexicais e às escolhas tratamentais, que são complementadas com a ação teatral, ou seja, as atitudes das personagens, o ambiente e o vestuário, por exemplo.

Também em 2013, Manoel Levy Candeias defendeu, na Unicamp, sua tese Comédia do desajuste: as dramaturgias de Martins Pena e Arthur Azevedo como expressão de especificidades sociais brasileiras. Sua pesquisa tem por objetivo identificar como algumas especificidades histórico-sociais brasileiras aparecem engendradas nas obras dos dramaturgos Martins Pena e Arthur Azevedo, julgando-os os mais importantes autores da comédia brasileira. Essa tese, como se vê, tem relação bastante estreita com a presente dissertação, ao menos no que tange a Martins Pena. No entanto, há uma diferença fundamental: o autor faz um panorama por várias obras de Pena e de Azevedo para construir seu argumento, sem se deter numa análise minuciosa de nenhuma peça. Essa dissertação, ao contrário, se dedica a uma peça de cada um dos autores estudados.

Bruna Grasiela da Silva Rondinelli defendeu, em 2012, a dissertação *Martins Pena, o comediógrafo do teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço.* Nela, a pesquisadora busca reconstituir as condições em que foram representadas as peças do dramaturgo no Teatro de São Pedro de Alcântara, entre os anos de 1838 e 1855 e, para tal, realiza uma análise das informações recolhidas nos anúncios de espetáculos, crônicas teatrais e cartas de

espectadores publicadas pela imprensa fluminense oitocentista. A presente pesquisa não busca refazer nenhuma das peças com esse rigor histórico.

Fazendo uso de uma narrativa de linguagem coloquial, que beira à informalidade, Ivan Fernandes, em *Martins e Caetano - quando o teatro começou a ser brasileiro*, publicado pela FUNARTE em 2012, descreve a ascensão do teatro brasileiro e o local do jovem dramaturgo Martins Pena na sociedade brasileira do século XIX. Fernandes faz um percurso pelos teatros, vestimentas, organização político-social e pelas produções teatrais da sociedade oitocentista, aproximando o leitor dos autores do Romantismo da primeira metade do século XIX, por meio de uma narrativa que transita pelas características físicas, pelas vidas pessoais, pelos afetos e desafetos do comediógrafo com outros artistas e escritores.

Em 2009, Renata Silva Almendra analisa, em sua dissertação de mestrado intitulada *Entre apartes e quiproquós: a malandragem no império de Martins Pena (Rio de Janeiro 1833-1847)*, as peças encenadas por Pena a partir dos apartes (referenciado na rubrica do texto) e *quiproquós*, fazendo uma leitura por meio da prática da malandragem dos homens e mulheres livres do Brasil oitocentista. Ela se apropria da definição de malandro que Candido (1998) desenvolve em seu artigo *A dialética da malandragem*, no qual faz análise de *Memórias de um sargento de milícias*, obra de Manuel Antonio de Almeida, sobre a expressão literária da vida social no Rio de Janeiro da época, contemporânea a Martins Pena. Sendo o trabalho na área de história, e muito ligado à sociologia, em primeiro plano, está a discussão sobre a malandragem, não a análise das peças, o que diferencia o projeto desta pesquisa.

Priscila Renata Gimenez, em sua dissertação *Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na corte*, defendida em 2009, na Unesp-São José do Rio Preto, realiza um trabalho analítico da crítica dos folhetins escritos por Martins Pena e sua relação com a crítica contemporânea, considerando a produção durante a primeira fase do romantismo brasileiro. O objetivo de sua pesquisa é comprovar que Martins Pena realiza uma crítica ativa e conscienciosa utilizando da ironia e da sátira em seus escritos. Ela considera os recursos irônicos e satíricos usados por Pena para reforçar a profundidade de suas críticas. Nas palavras da pesquisadora: "[...] acreditamos que a crítica contestadora de Martins Pena – assenta-se na admissão da estética romântica como procedimento de sua escrita, procurando evidenciar e reverter, por meio da ironia, a negligência para com a arte no palco lírico e a visão, de certo modo, idealizada do país"

(GIMENEZ, 2009, p. 130). Ela conclui que as análises de Martins Pena são as de um crítico de teatro lírico, que envolve aspectos teatrais e musicais, utilizando o estilo romântico para correlacionar estruturalmente o ambiente e sua crítica.

Ainda em 2009, na UFPE, Frederico José Machado da Silva concluiu a dissertação *Martins pena e a crítica à sociedade brasileira de meados do século XIX*, na qual analisa as obras *Os dous ou o inglês maquinista*, *O noviço* e *O diletante* para compreender os recursos linguísticos e cênicos dos quais Martins Pena se utiliza para tecer sua crítica à sociedade brasileira do século XIX, retratadas nas três obras. A ênfase de seu trabalho está no fato de que o comediógrafo, por meio de um riso político-social, expõe criticamente a falência das relações institucionais, legislativas e familiares da sociedade brasileira oitocentista. Como se vê por vários ângulos, a questão da relação entre arte a sociedade vem sendo estudada.

Em 2007, Emerson Calil Rosseti, em sua tese *Riso e Teatralidade: uma poética do teatro de Martins Pena*, tece uma análise a partir das peças *O Juiz de paz da roça, Judas em sábado de aleluia* e *As desgraças de uma criança*, por meio das quais procura ver a obra de Pena como um documento estético fundamental para o conhecimento do século XIX, discutindo a teatralidade dessas peças ao procurar as bases para uma poética da obra de Pena. Para tal, seus esforços começam considerando o dramaturgo como um verdadeiro escritor de teatro, ou seja, seus textos eram escritos pensando no espetáculo. Desse modo, segundo Rosseti (2007), apesar de apresentar um valor sociológico indiscutível, as peças de Pena também apresentam signos e efeitos cômicos de eficiência estética e artística. Além disso, o pesquisador procura investigar a história teatral para conferir ao comediógrafo o lugar de pioneiro na dramaturgia brasileira, bem como investigar os recursos de criação cômica.

Todos os trabalhos citados são de grande importância para o estudo da obra de Martins Pena e contribuem para este estudo, no entanto, esta dissertação pretende traçar uma direção diversa dos estudos dos autores citados nesta seção (com exceção de Arêas e Costa etc), no intuito de contribuir, também, para fomentar esse conjunto de pesquisas que vêm sendo elaboradas. Esta dissertação se preocupa em encontrar as denúncias históricas e sociais ganhando formalização estética nas peças escolhidas, ou seja, como os costumes da época aparecem nos textos por meio do artifício cômico, tanto no campo do conteúdo como no da forma, sem se prender na análise de mecanismos de comicidade. Além disso, interessa a esta dissertação observar as semelhanças e diferenças entre *Os* 

dous ou o inglês maquinista, de Martins Pena e Caiu o ministério!, de França Júnior, este último pouco estudado em relação a Pena.

Além disso, esta dissertação preocupa-se em reafirmar o lugar ocupado por esses comediógrafos na literatura brasileira, entendendo, em casos específicos, como se dá a materialização da comédia de costumes e de como a comédia, enquanto gênero, é ampla e não segue um padrão formal imutável. Daí uma diferença significativa com a maior parte dos trabalhos acima apresentados: eles costumam trabalhar com um grande número de peças, o que é fundamental, mas que não é o caso desta dissertação. Aqui, antes, vê-se como França Júnior., no final do século XIX, consegue atualizar o gênero comédia de costumes de Martins Pena, por exemplo. Isso não implica dizer que seja melhor ou pior, mas que cada um dialoga e expressa momentos históricos diversos. Pena, em *Os dous ou o inglês maquinista*, está às voltas com a presença dos ingleses, a proibição do tráfico negreiro e o modo como grupos relativamente abastados lidavam com a questão. Já França Júnior, na década de 1880, via a monarquia se enfraquecer e, com isso, toda a base política do país, que se torna tema da peça *Caiu o ministério!* 

Ainda que as pesquisas sobre Martins Pena sejam mais amplas que os trabalhos referentes a França Júnior, não se pode negar que este tenha sido um dos principais comediógrafos da segunda metade do século XIX. Ao menos, grande parte dos autores o classificam assim. Em 1906, o amigo pessoal de França Júnior, e também comediógrafo, Arthur Azevedo, publica um artigo na revista *Século XX*, no qual realiza um levantamento biográfico sobre a vida e obra do dramaturgo. Esse artigo veio a ser uma das principais fontes sobre o autor, da qual outros pesquisadores vão tomar como ponto de partida, sendo este o primeiro trabalho em que França Júnior aparece considerado como o continuador de Martins Pena. Do mais, tem-se conhecimento dos folhetins e crônicas reunidas por França Júnior em 1878 e publicadas em 1915 na *Gazeta de Notícias*. Além disso, há publicações remanescentes em plataformas como o jornal *O Globo Ilustrado* (1881 e 1882); *O Paiz* (1885 e 1886) e *Correio Mercantil* (1867 e 1868). Em 1957, quando esses folhetins poderiam ser considerados uma raridade bibliográfica, Raimundo Magalhães Junior, da Academia Brasileira de Letras, os reuniu em *Política e Costumes: folhetins esquecidos*, contendo algumas crônicas que não apareciam nas outras edições.

Ademais, foi em 1962 que Magaldi, em seu livro *Panorama do Teatro brasileiro*, ao realizar um trabalho sobre a história do teatro nacional, colocou a obra de França Júnior entre outros importantes dramaturgos brasileiros. Ali, Magaldi defende o comediógrafo,

concordando, portanto, com Arthur Azevedo, como o verdadeiro "continuador de Martins Pena, na preocupação precípua de fixar os costumes" (MAGALDI, 2004, p. 140), avaliação sobre a qual muitos trabalhos vão se apoiar; inclusive Décio de Almeida Prado, que, no artigo 'Evolução da literatura dramática', publicado em 1968, no livro *A literatura no Brasil*, organizado por Afrânio Coutinho, afirma que França Júnior começa da onde parou Martins Pena.

Wagner Abreu, em artigo publicado na revista *Diadorim*, em 2015, discute a *Herança romântica no teatro de França Júnior*. Destaca que, por mais que as obras do comediógrafo sejam consagradas na história do teatro realista, por se tratar, como apontam muitos críticos teatrais, de uma continuação da comédia de costumes iniciada no período romântico, apresenta traços dessa tendência literária. Seu objetivo é reposicionar o dramaturgo perante a crítica do passado e a sua contribuição para o teatro nacional do século oitocentista. O objetivo desta pesquisa, ao contrário, é mostrar não um França Júnior realista, nem mesmo romântico, mas um autor fundamental da comédia de costumes de Pena, que tem grande proximidade com a farsa ou, melhor, com as comédias rebaixadas, e não com as comédias realistas. Porém, é muito comum que aquele seja visto como um autor ligado à tradição da comédia realista, muito moralista, que tem em José de Alencar um nome importante. Isso se dá porque obras como *As doutoras*, de França Júnior, serviram bem como representante desse realismo teatral, como bem mostrou Costa (1998) em seu artigo *A classe da comédia de França Jr*. No entanto, a atual pesquisa se propõe a analisar pela ótica da comédia de costumes a peça *Caiu o ministério!* 

No livro já citado *Teatro e Ensino* (2014), há um capítulo de Raquel Barroso Silva intitulado *O defeito de família: uma vitrine de costumes da 'boa burguesia' carioca*, no qual a autora faz uma breve análise das personagens da peça de França Júnior, no que diz respeito ao texto, para discutir sobre o cotidiano e os valores da sociedade imperial daquele tempo, principalmente, para questionar o caráter da "boa burguesia" carioca. A presente dissertação utiliza outra obra como objeto de estudo e a proposta de análise se baseia em localizá-la historicamente no segundo reinado.

Em 2011, Raquel Barroso Silva defendeu a dissertação intitulada *Ecos Fluminenses: França Júnior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890)*, na qual traça um estudo da trajetória de França Júnior a partir de sua produção letrada, com foco no lugar que ocupou o dramaturgo nas três últimas décadas do século XIX. Para tanto, realiza um percurso pela vida social do comediógrafo, entendendo que este é um

autor proveniente de um grupo social economicamente privilegiado. Silva (2011) descreve o dramaturgo como um autor retrógrado no que diz respeito à moral e aos costumes da sociedade burguesa que estava se formando, mas que também questionou vícios da ordem imperial, principalmente no que diz respeito ao sistema político da sociedade oitocentista. E, com isso, a pesquisadora procura entender o local ocupado por França Júnior nos seus anos de maior produção literária. Mais uma vez vê-se exemplo de trabalhos dedicados a explorar de forma mais abrangente o autor e sua obra. Reitera-se que a atual pesquisa pretende encontrar em França Júnior similaridades com a comédia de costumes inaugurada por Pena, no que diz respeito aos vícios da sociedade brasileira do segundo império.

Eduardo Viveiros de Freitas, em sua dissertação Folhetins e Máscaras: a obra de França Júnior (2002), tece uma análise pelos principais folhetins e peças de teatro de França Júnior, por meio da construção textual pela via da paródia, caricatura e sátira. Percorre os caminhos da arte e da política presentes nos textos analisados e ao pensamento político e crítico engendrado nas obras do comediógrafo. Ele realiza sua análise por meio da metáfora da carapuça e defende que França Júnior retira as máscaras sociais de seu tempo e, em lugar, veste carapuças críticas. O autor trata de questões muito próximas das que estudar-se-á aqui, inclusive colocando no centro de seu interesse a obra Caiu o ministério!, porém, sendo um trabalho da área de ciências sociais, não se preocupa tanto com a análise estrutural da peça, e sim com suas proximidades com a vida social brasileira daquela época.

O já citado artigo *A classe da comédia de França Júnior*, publicado por Costa em seu livro *Sinta o Drama* (1998), tece críticas ao trabalho do dramaturgo, questionando e desdizendo muito autores que colocavam Júnior como o continuador de Martins Pena. Costa (1998) afirma que, ao contrário de Pena, França Júnior não fez comédias de costumes, mas sim comédias realistas, nas quais o arbítrio ideológico do autor apresentava uma comédia retrógada. Tal afirmação possibilitou que, em 2008, Márcia Coelho lançasse *Muito siso e pouco riso: A comédia conservadora de França Júnior*, a partir do que aponta Costa (1998), realizando uma análise de *Como se fazia um deputado* sob a ótica do conservadorismo. Ao falar do teatro de França Júnior no século XIX, Márcia Coelho (2008, p. 33) aponta que:

Nesse período, o palco de teatro tornou-se local privilegiado de lutas simbólicas, e a comédia, pelo seu grande apelo à audiência, o gênero de maior sucesso. França Júnior valeu-se dos procedimentos de inversão

da comédia para consolidar a imagem que a elite mais conservadora tinha da sociedade civilizada. Conceitos e práticas como sufrágio universal, abolicionismo, igualdade entre os sexos, foram evidentemente filtrados pela ótica do comediógrafo, que os ilustrava no palco como catastróficos, não de modo geral, mas especificamente na sociedade brasileira, em função de seu "povinho ignorante" que tinha muito o que aprender com a elite dirigente imperial.

No entanto, retornando a Magaldi, é possível ver que ele tece algumas afirmações que serão questionadas, posteriormente, por Costa (1998) e Coelho (2008). Ao analisar a contestável peça *As Doutoras*, Magaldi (2004, p. 149) defende o enredo conservador criado por França Júnior:

A comédia, sobretudo a sátira, se presta a caçoar das ideias inovadoras, e há mesmo implícito, em toda luta pelo progresso, ao lado da causa justa e simpática, um inevitável ridículo. Ao comediógrafo cumpre desenvolver esse prisma, incorrendo embora no erro de assumir uma perspectiva retrógrada.

Nesse caso, a atitude retrógada de França Júnior, segundo Costa (1998), produzia também um discurso político-social, não apenas um recurso cômico. Há grande variedade no modo como o autor escreve suas comédias, de tal maneira que parece estranho tentar agrupar todas as suas peças em categorias aproximadas. Esta dissertação pretende mostrar que a perspectiva retrógrada apontada por Costa (1998) e Coelho (2008) não aparece em peças como *Caiu o ministério!* que será analisada neste trabalho.

Evidentemente, não se tem a ambição de negar as análises aqui apontadas e nem ao menos desacreditá-las. A partir do que cita Costa (1998), das três melhores peças de França Júnior, *Caiu o ministério!* está entre elas e merece ser analisada em outro contexto. Pretende-se, com esta pesquisa, entender o posicionamento político e estético de França Júnior nesta peça específica, sem desconsiderar o caráter ideológico apontado nas outras obras, mas que aqui não entram em questão, pois a crítica do autor vem por outro viés, que deve ser mencionado e considerado.

Embora este capítulo tenha mostrado uma série de trabalhos, passados e atuais, sobre Pena e França Júnior, não é exagero lembrar que eles ainda lutam por reconhecimento. Nesse sentido, é válido salientar que no livro de Célia Berrettini (1980), *O teatro ontem e hoje*, no capítulo intitulado *Teatro Cômico ontem e hoje*, há um subitem chamado 'Martins Pena, o Molière brasileiro', no qual, em linhas gerais, a autora descreve

o caráter popular do autor, sem aprofundar em questões críticas. No entanto, a autora não faz nenhuma menção a França Júnior. Já na importantíssima obra de João Roberto Faria, *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), o nome de Martins Pena é citado, primeiramente, por seus melodramas fracassados e, ao final do subitem 'O teatro e os ideias do romantismo', Faria (2001) dedica a Pena apenas uma página e meia de um livro de quase setecentas páginas. Por sua vez, o nome de França Júnior aparece apenas no final desse mesmo subitem, como o continuador de Martins Pena. Ao trazer esses exemplos, o intuito deste estudo ao considerar a exclusão de Pena e França Júnior de livros fundamentais sobre o teatro brasileiro, reforça como boa parte da crítica literária negligenciou esses autores e como ainda há muito o que ser estudado sobre eles.

Desse modo, o que se viu até aqui é a constatação de que, embora se possa ler Martins Pena com outros olhos, a leitura que se faz de França Júnior ainda deixa a desejar. Esta dissertação, portanto, tentará ver sua obra e analisá-la a partir da mesma perspectiva que Arêas (1987) e Costa (1998) propuseram para Martins Pena. Evidente, não se pretende fazer uma análise crítica de todas as obras desses autores, mas mostrar a pertinência da análise em peças pontuais.

Além disso, embora seja vasto o campo de trabalho sobre comédias de costumes, nota-se que ainda há muito a ser dito, principalmente em relação a França Júnior. Aí está o diferencial da atual pesquisa: levar em consideração a relação entre Martins Pena e França Júnior, não só pela importância da consolidação de um teatro nacional pelas lentes do cômico, mas, ao comparar a comédia de costumes em diferentes momentos históricos, contribuir para validar a comédia como um gênero rico em conteúdo e forma, sem precisar se prender às características fixas que dela emanam, podendo uma peça desta categoria ser mudada e adaptada conforme as exigências sociais, políticas e econômicas, como se observou ao longo da história ocidental.

### 3.2. Considerações críticas para o estudo de Os dous ou o inglês maquinista

Datada de 1842, *Os dous ou o inglês maquinista* se passa no Rio de Janeiro na casa de Clemência. Ao contrário das primeiras obras de Martins Pena, esta peça, conforme descreve a rubrica, se passa dentro de uma casa rica. No entanto, observar-se-á que o conteúdo está longe de individual ou familiar, pois mesmo em ambiente privado os assuntos da peça são sociais. Na rubrica inicial, lê-se:

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. Tôdas 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, mesa pequena com castiçais de mangas de vidro e jarras com flores. Cadeiras pelos vazios das paredes. Todos êstes móveis devem ser ricos. (PENA, 2004, p. 107) <sup>4</sup>

Nessa obra, fala-se de uma população carioca que está em desenvolvimento, principalmente os núcleos urbanos de uma pequena burguesia que vem se formando, como os comerciantes em ascensão e os pequenos proprietários de terra. Como aponta Arêas (1987), a elite nacional presente nas obras de Martins Pena ainda se trata de uma parte em formação da sociedade brasileira oitocentista. Os limites sociais, porém, são estritamente traçados: "[...] esmagada entre as classes dirigentes e os escravos – essa gente acaba voltada a um irremediável parasitismo, sendo obrigada a lançar mão de expedientes ilegais para a sobrevivência" (ARÊAS, 1987, p. 157).

Essa sociedade representada nas obras de Martins Pena foi equiparada, por Antonio Candido (1970), às personagens de Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um Sargento de Milícias*. No seu artigo intitulado 'Dialética da malandragem', Antonio Candido caracteriza a chamada dialética da malandragem como uma dialética da oscilação entre o campo da ordem e o da desordem sem juízo moral.

Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século 19. (CANDIDO, 1970, p. 82)

O desenho feito por Candido da sociedade carioca do século XIX evidencia essa tensão entre duas linhas que Almeida (1854) constrói em sua obra. O malandro seria a figura que melhor integra esse universo, por ser uma nova maneira de se adequar socialmente. Ou seja, não significava apenas estar do lado das leis, da ordem, nem apenas

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Utiliza-se, como referência das peças de Martins Pena, a edição crítica de Darcy Damasceno que traz as obras na íntegra. PENA, Martins. **Comédias de Martins Pena**. Edição crítica por Darcy Damasceno; colaboração Maria Filgueiras. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2004.

do lado transgressor, da desordem, mas em adaptações nos dois polos e nos interstícios entre eles. Ao exemplificar com dados da obra essa relação, Candido (1970, p. 81) diz: "E é com a pura ordem de um lado, encarnada em Dona Maria, e de outro a desordem feita ordem aparente, encarnada em sua pitoresca xará Maria Regalada, que a comadre parte para assaltar a cidade ríspida, o Tutu geral, o desmancha prazeres do Major" e complementa ainda: "A cena é digna de um tempo que produziu Martins Pena". Vê-se que um dos ensaios mais importantes de Antonio Candido encontra uma estrutura literária poderosa no teatro de Martins Pena, como no romance de Almeida.

Ainda nesse artigo, Candido (1970, p. 71) havia dito que, na verdade, "o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, - isto é um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos". Ou seja, e aqui concorda-se com Iná Camargo Costa (1998), as obras literárias devem ser analisadas a partir do potencial que elas apresentam como expressão estética de questões decisivas da vida social. Isso não significa que a obra de arte é subsidiária, ou inferior, às disciplinas da história ou da sociologia, ou que tenha seu valor derivado da capacidade de refletir a sociedade. O que está em jogo é o caráter histórico e social da arte, que está inscrito em cada obra de um modo específico. Portanto, as comédias de Martins Pena devem ser analisadas a partir dos pressupostos da própria peça, no caso, todas relacionadas à tradição da comédia de costumes, mas cada qual com dinâmica e significação própria. O quadro social no qual o dramaturgo cria *O juiz de paz da roça* (1838) difere fundamentalmente do arranjo de Judas em Sábado de Aleluia (1844), e ambas são diversas de Os dous ou o inglês maquinista (1842). Cada uma dessas peças ganhou expressão estética, em termos de forma e conteúdo, próprias; daí o recorte em uma delas para esta análise, e não um plano geral das obras.

Não se trata aqui de realizar uma leitura de Martins Pena sob a ótica do malandro, como fez Almendra (2009), como visto na fortuna crítica, mas de resgatar a importância que Candido (1970) encontrou no comediógrafo, a qual Arêas (1987, p. 158) destaca em seu trabalho: "Em Martins Pena, contudo, a transgressão do pequeno não fazia mais que reproduzir em escala ordinária o modelo de corrupção dos grandes, esta com o beneplácito da lei". Vilma Arêas é uma das estudiosas que resgata e evidencia os méritos de Martins Pena. No entanto, a partir da fortuna crítica apresentada, será Costa (1998)

quem conseguirá fazer uma leitura de Martins Pena sob a ótica da dialética da ordem e da desordem em sua análise sobre *O juiz de paz da roça* (1838), de um modo mais completo.

Visto isso, já está estabelecido quais as bases críticas e teóricas da presente análise: a proposta materialista de Candido (1970), a nova luz que Vilma Arêas (1987) encontrou em Martins Pena e, também, a perspectiva desenvolvida por Costa (1998), em especial o método crítico desta última em seu artigo, pois inicia o estudo da peça como drama, para mostrar que essa perspectiva não faz jus à obra, para então buscar outro referencial (o teatro épico) para analisá-la, provando a pertinência de sua abordagem.

### 3.3. À primeira vista, o núcleo dramático

A diegese de Os dous ou o inglês maquinista se passa na casa de Clemência, que mora com suas filhas (Júlia, ainda criança, e Mariquinha, núcleo do conflito dramático), seu sobrinho (Felício, funcionário público sem posses, que mora de favor com a tia e a prima amada), além de alguns escravos e escravas. A princípio, a trama se desenvolve em torno do casamento da filha mais velha de Clemência, Mariquinha. Como se imagina viúva, pois Alberto, seu marido, fora para o Sul resolver demandas, onde acontecia a Guerra dos Farrapos, e não envia notícias há dois anos, qualquer decisão passa por Clemência. Mariquinha tem três pretendentes: Gainer, um inglês a procura de investidores para uma máquina que faria açúcar de ossos; Negreiro, um traficante de escravos num país onde o tráfico já é proibido; e Felício, primo pobre, que a ama e por ela é correspondido. Os dois primeiros estão unicamente interessados no dote de Mariquinha, enquanto Felício a ama verdadeiramente. Clemência, contudo, não sabe do amor que há entre Mariquinha e Felício. Eles concluem que, para tentar viabilizar seu casamento, será preciso tirar do páreo Gainer e Negreiro. Para isso, Felício planeja colocar Gainer e Negreiro um contra o outro, de modo bastante simples: dirá a Negreiro que Gainer pretende denunciá-lo por ser traficante de escravos, e dirá a Gainer que Negreiro o chamou de velhaco e especulador. Em termos de conflito dramático, nada há a acrescentar: a armadilha funciona perfeitamente, os dois se acusam. Mas o resultado não é o esperado: Negreiro pede para falar a sós com Clemência, e pede para que esta decida entre ele e Gainer para ceder a mão de Mariquinha. Clemência fica indignada, e logo saber-se-á o porquê: desde o começo da peça, Clemência achava que Gainer estava ali por sua causa, e não da filha. Quando diz isso a Gainer, ele concorda e tudo estaria resolvido - com o espaço livre para Negreiro casar-se com Mariquinha - se não fosse uma jogada de melodrama que Pena usa como paródia – pois se está em chave farsesca. O marido, Alberto, voltara e, inclusive, acompanhara os últimos acontecimentos de trás da cortina da sala: ouviu a declaração de amor dos primos, a insinuação de Clemência para Gainer etc. Ele aparece depois de dois anos e desfaz todos os nós da trama: expulsa Gainer e Negreiro, exigindo que a filha Mariquinha se case com Felício, para manter a dignidade da filha e pelo caráter que o rapaz apresentou na sua frente. Alberto, temendo que uma separação arruinasse o futuro das filhas, perdoa Clemência e a paz no lar é restaurada.

Evidentemente, esse é um resumo que se limita aos moldes dramáticos da peça, o que não contempla a riqueza da obra nem de longe. Os conflitos são rasos, fracos e supérfluos. Não há um grande clímax, ou uma dinâmica envolvente. O que seria um ápice dramático é interrompido pela chegada de Alberto e a solução que ele traz. Não há uma reviravolta, o plano quando colocado em ação funciona imediatamente; não há, portanto, disputa para saber quem se casará com Mariquinha. Nesse sentido, lembra a análise de Costa (1998) a respeito de *O juiz de paz da roça*: também lá, José não vai para a Guerra, pois se casa escondido com Aninha, e ninguém coloca nenhum entrave: o pai, a mãe, o juiz. Tudo é aceito e resolvido sem intrigas no enredo ou tensões psicológicas. Costa aproveita, então, para dizer que, daí, não deriva que Pena seja um autor ruim, por não saber criar conflitos interessantes: talvez o interesse dele não estivesse em enredos cerrados.

Para corroborar isso, argumenta que, afinal de contas, o título da peça é *O juiz de paz da roça*. Deve-se ir ao juiz, e aos muitos julgamentos que faz, para entender a peça. Os julgamentos ocorrem sobre conflitos entre personagens cujo veredicto sempre privilegia o próprio Juiz, deixando claro os desmandos da Justiça brasileira, o descaso das autoridades com os menos favorecidos e explicitando o arbítrio dos que ocupam espaços institucionais. Ou seja, a obra faz uma crítica contundente do Brasil e de sua formação social. As personagens não são indivíduos, mas tipos sociais, e a peça exige um referencial de teatro épico, que tem como pano de fundo a localização histórica dos eventos estéticos e sociais, para ser compreendida.

Algo análogo ocorre com *Os dous ou o inglês maquinista*. O resumo do nível dramático realizado sequer cita a presença dos escravos e escravas na peça, nem se aprofunda minimamente no papel social de Gainer e Negreiro no Brasil em 1842, nem discute o lugar social e o comportamento de Clemência, por exemplo. Nem ao menos foi

mencionado que, em determinado momento, chega à casa a família de Eufrásia. Acreditar nesse resumo como uma explicação à altura da estrutura da peça significa aniquilar Martins Pena. O que se pretende com a análise de alguns excertos decisivos é reconhecer que a riqueza das obras de Martins Pena não está presente no que seria o núcleo central dramático, mas em todo o entorno que se cria, nas entrelinhas, nas relações sociais que dão sustentação à sua comédia e reforçam suas denúncias. Assim, o que à primeira vista parece estar em segundo plano, como aponta a leitura de Costa (1998), é o que deve ser analisado com prioridade e como decisivo para se entender a peça.

### 3.4. A respeito das personagens

O uso de tipos para as personagens é justificado pelo fundo social das baixas comédias. É característico dessas comédias trazer personagens que representem traços coletivos e não individuais. Em Martins Pena isso se mantém. Ou seja, no mais das vezes as personagens não representam indivíduos particulares, mas tipos sociais e psicológicos, que têm traços coletivos. As personagens não se encerram nas peças, elas se estendem para outras esferas sociais e para a História. Ao citar a obra mais famosa de Pena, *O juiz de paz da roça*, nota-se que o Juiz não tem um nome individualizado, pois durante toda a peça ele representa o seu cargo público e o modo de comportamento dos que o ocupam no Brasil. Na peça analisada, a questão se repete.

### Negreiro e Felício

Negreiro é um comerciante de escravos. Como se sabe, o "Navio negreiro" era uma embarcação utilizada para o tráfico forçado de negros e negras, contrabandeados da África. Quando um personagem assume esse nome, ele não está representando um indivíduo, mas sim outros comerciantes de escravos também. Ele representa um coletivo social, uma ideia social. E, na peça em questão, serve como denúncia dessa prática que, em 1842, era proibida e deveria estar abolida o que, posteriormente, será discutido. Além disso, Negreiro representa a figura do brasileiro malandro que transita sem problemas entre a ordem e a desordem, sem juízo moral por parte das outras personagens. Não é à toa que, apesar de contrabandista de escravos, atividade proibida e de todos conhecida, continua com elevado *status* social. Ele se contrapõe ao personagem Felício, que desde o início se apresenta como sensato, justo, conhecedor e respeitador das leis.

Observe-se a cena entre Felício e Negreiro, na qual se discute de forma crítica (e irônica) o comércio de escravos. Dado da história: em 1831, o Império brasileiro e o Reino da Inglaterra entraram em um acordo para abolir o tráfico de africanos. A Grã-Bretanha tinha interesses econômicos no fim da escravidão (para industrializar o país e ter assalariados, que compram produtos, e não escravos, que não tem acesso ao mercado consumidor). "Tal lei dizia, em seu artigo primeiro: 'todos os escravos que entrarem no território, ou portos do Brasil, vindos de fora, ficam livres' [...]" (MAGALHÃES Jr., 1971, p.56). Porém, o Brasil não cumpriu o acordo e o comércio de negros continuou, ilegalmente. Segue a cena de Pena:

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

NEGREIRO - A um pobre diabo que está quase maluco..., mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste 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 [...] (PENA, 2004, p. 108).

Nesse diálogo, Negreiro defende que deveriam ter entrado com o navio por alguma praia não controlada diretamente pelos ingleses e negociado com as autoridades locais, muitas delas afeitas a arranjos. Enquanto isso, Felício replica dizendo que essas autoridades não cumprem o seu papel perante a lei. Nota-se, desde o início, que Felício está na contramão das demais personagens. Ele e Mariquinha se contrapõem as demais personagens, todas envolvidas na dinâmica do arranjo, do compadrio, do apadrinhamento. Negreiro, inclusive, desdenha-o e o chama de idealista. Como se viu, embora o plano de Felício tenha dado certo, ele só se casará com Mariquinha pela intervenção inesperada de Alberto. Este aceita manter o casamento com Clemência por conveniência. É preciso ressaltar que Pena critica a própria moral vigente, e não os que se desviam da moral para que se acertem com ela. Sendo assim, não é uma peça moralista, mas contra a moral, que apresenta e critica os costumes. Felício e Mariquinha não se dão bem por conta de seus princípios morais, mas por conta também do receio da perda de dignidade da família, sendo, portanto, também um arranjo. Ou seja, em nenhum momento da peça Martins Pena ensina o leitor, a partir da personagem de Felício, por exemplo, como se deve agir,

ou como a vida deveria ser. Pelo contrário, mostra como a vida é em suas relações político-sociais mais cruas.

E assim, está posta a diferença entre Negreiro e Felício. A crítica de Pena nessa passagem se faz justamente para entender que, por mais que exista, a lei não precisa ser cumprida por todos, ou melhor, se tornou uma lei ineficaz por conta de autoridades displicentes, visto que, mesmo sendo proibido desde 1831, o comércio de africanos continuava a todo vapor. Em 1842, que é o ano da peça, 17.435 africanos entraram ilegalmente no Brasil. "No ano de 1843, que deve ter sido o da primeira representação da peça, entraram 19.095. No de 1844, nada menos de 22.849. Na verdade, a ação dos navios brasileiros, na repressão ao tráfico, era apenas "para inglês ver", como então se dizia" (MAGALHÃES Jr., 1971, p. 57).

Negreiro diz ainda que Felício é muito novo, muito idealista, que um dia há de concordar com ele. Como diz, algumas autoridades ajudariam com prazer, em troca de favores. Mais do que apenas frases de efeito, logo no início da peça, Clemência mostra a Negreiro um meia-cara que conseguiu desses abordados pelos ingleses e, ao longo da peça, Negreiro traz mais um de presente, do mesmo, diga-se, lote. Se a lei dizia que, chegando novos negros, eles seriam imediatamente livres, nota-se que Negreiro estava coberto de razão ao insinuar que, apesar da interferência dos ingleses, eles entrariam no mercado de escravos, por meio de novos arranjos que envolvem políticos e figuras de poder, não o dono do navio.

O caráter das personagens vai sendo exposto pelo desenrolar da trama. Negreiro, no fim da peça, quando sozinho em cena, revela ao leitor/público que o interesse dele estava no dote da menina Mariquinha.

### Uma Clemência nada clemente

Clemência, a dona da casa, inicia a peça reclamando dos preços altos e do quanto custa viver no Rio de Janeiro. Ela também mostra, logo de início, que sabe se comportar no quadro de favores dessa sociedade, quando fala do escravo que conseguiu depois de vários empenhos. No entanto, a cena que cabe aqui para análise, que mostra toda a potência crítica da personagem é a cena VI, quando chegam à casa uma família de amigos: Eufrásia e o marido João do Amaral; a filha deles Cecília; um menino de dez anos, uma negra com uma criança no colo e um moleque. Em meio a conversas sociais sobre os

vestidos que Eufrásia veio buscar na casa de Clemência, escuta-se um barulho na cozinha de algum vidro se quebrando. Segue a cena:

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

EUFRÁSIA - É tão descuidada esta nossa gente!

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

EUFRÁSIA, gritando - Comadre, não se aflija.

JOÃO DO AMARAL - Se assim não fizer nada tem.

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

CLEMÊNCIA - Os senhores desculpem, mas não se pode... (Assenta-se e toma respiração.) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me! (PENA, 2004, p. 114).

Trata-se de uma cena de violência naturalizada, que não acontece no palco, mas escondida aos olhos do público. Clemência sai de cena para, em suas palavras, "dar uma lição na escrava". Nesse momento, fica-se com as demais personagens e suas falas riquíssimas, que servem para perspectivar as atitudes de Clemência. Quando Eufrásia diz: "Perdoe por esta", compreende-se que não é a primeira vez que a senhora bate em suas escravas e escravos. Ou seja, é de conhecimento até da família da amiga que Clemência é uma senhora que usa da violência para "corrigir" seus escravos. E sabe-se, pela rubrica, que não se tratou apenas de um "tapinha", mas "(ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas)". Quando Clemência volta à cena, ela está "esfogueada", ou seja, com o rosto vermelho, cansada, sem fôlego, arrumando o lenço. Ou seja, a escrava levou uma surra pelos pratos que o cachorro quebrou. Dessa forma não se pode esperar empatia da personagem de Clemência que, além de tudo, justifica sua atitude agressiva quando diz que foi por culpa das escravas que o cachorro quebrou a louça, pois deixaram os pratos à beira da mesa. Interessa notar como Pena faz a sociedade falar nessa cena: não se acompanha o espancamento de Clemência, mas a sociedade polida que fica na sala

tomando seu chá, pedindo com doçura que ela parasse de bater, mas em benefício de Clemência, como quem diz que não vale a pena ficar tão nervosa por conta de escravos. Ao suprimir o espancamento de cena, Pena o traz para o centro das atenções, o que é o deslocamento básico que organiza essa peça: o que importa não é o que está em cena, mas os arranjos, a violência, a falência das instituições que se percebe pelas entrelinhas, pelo não-dito, pela tentativa de naturalizar todo esse sistema baseado na opressão. Quem trabalha e faz esse mundo girar são os escravos; porém, como não são sujeitos livres, mas mercadorias, objetos, e nesse sentido não podem agir como indivíduos. Pena, de modo genial, mostra nessa cena o que está em jogo, tanto no plano social, que denuncia, como em termos de estrutura estética, muito bem elaborada e construída. É preciso olhar na contramão do que dizem e fazem para compreender as contradições sobre as quais essa sociedade se assenta.

Quando Clemência arremata dizendo que não gosta de "dar pancadas", Martins Pena faz uso de elementos característicos de outras comédias, como o uso do jogo de palavras, encontrado em baixas comédias e em altas comédias, moralistas. Trata-se de explicitar a incongruência entre a fala da personagem e suas atitudes, por exemplo. No caso em questão, as atitudes de Clemência desmentem suas falas, ou contrapõem as falas das outras personagens, como Eufrásia dizendo para a amiga perdoar dessa vez, dando a entender que é uma atitude corriqueira de Clemência. Enquanto ela diz não gostar de dar pancadas, quando volta à cena, a rubrica anota, de forma caricata: está vermelha de tanto bater, cansada e procurando lugar para sentar. Outro elemento que contraria as atitudes da personagem, como já apontou Costa (1998), é o seu próprio nome: "Clemência". Segundo a explicação de diversos dicionários, clemência seria o sentimento ou a disposição de perdoar as ofensas ou minimizar os castigos, coisas que não acontecem em relação a personagem. Nessa passagem, a escrava não aparece em cena, apenas se escuta sua voz. Mas ela é personagem essencial para evidenciar o caráter que Clemência vem apresentando desde o início da peça. "O absurdo está na desproporção entre crime e castigo, o que diz muito sobre a nossa propalada 'democracia racial' e faz rir desses 'brancos justiceiros'" (COSTA, 1998, p. 140). A partir do exposto e da leitura, baseada pelo conceito de comédia de costumes estudados, defende-se que não se ri da escrava que apanhou, mas pode-se rir das atitudes contrastantes de Clemências; ou, pelo menos, pretendia-se isto a julgar pela estrutura que Martins Pena usa nessa peça.

Observa-se que Martins Pena também critica a sociedade das aparências e, para isso, faz uso de alguns recursos que seriam característicos da alta comédia (mas não exclusivamente dela), que é o jogo de palavras, muito comum na comédia nova e em Molière. Bergson (1983) aponta que esse mecanismo cômico ocorre quando o indivíduo se desliga de um esforço necessário exigido para manter a relação séria da lógica tradicional do pensamento. Observe-se, por exemplo, a cena XI, em que mostra Clemência toda orgulhosa da filha mais nova, Júlia, que está em um ótimo colégio e aprendendo a falar Francês. Por isso a mãe, a contragosto da filha, obriga a menina a falar em Francês com a visita:

CLEMÊNCIA, para Júlia - Como é mesa em francês?
JÚLIA - Table.
CLEMÊNCIA - Braço?
JÚLIA - Bras.
CLEMÊNCIA - Pescoço?
JÚLIA - Cou.
CLEMÊNCIA - Menina!
JÚLIA - É cou mesmo, mamã; não é primo? Não é cou que significa?
(PENA, 2004, p. 119).

Essa cena, que se apresenta como um recurso cômico extremamente usado em outras Comédias, é, à primeira vista, gratuito. No entanto, ela também indica o caráter de Clemência, que será desenvolvido no final dessa cena - o mundo dos valores invertidos, da aparência. A julgar pelos seus comentários, mais uma vez perspectivando as atitudes de outras personagens, no caso, as de Eufrásia e sua família, quando vão embora:

CLEMÊNCIA- Viste a Cecília como vinha? Não sei aquela comadre aonde quer ir parar. Tanto luxo e o marido ganha tão pouco! São milagres que estas gentes sabem fazer.

MARIQUINHA - Mas elas cosem pra fora.

CLEMÊNCIA- Ora, o que dá a costura? Não sei, não sei! Há coisas que se não podem explicar... Donde lhes vem o dinheiro não posso dizer. Elas que o digam. (PENA, 2004, p 121)

Nesse caso, a crítica à sociedade de aparências acontece nos dois vieses, de um lado a família de Eufrásia querendo manter um *status* que não tem e, do outro, Clemência, que não perde uma oportunidade de rebaixar o outro e se colocar como superior.

#### Eufrásia

Esta personagem também está envolvida, como todos, no jogo de interesses da sociedade polida do Rio de Janeiro da época. Sem os recursos financeiros que fazem outras personagens orbitar em torno de Clemência, ela, embora finja estar à altura da outra, sabe o seu lugar. Assim aparece como um tipo subalterno que precisa manter as aparências e as boas relações para conseguir empenhos. Ela chega na casa de Clemência pedindo os vestidos e vai embora pedindo que a comadre lhe mande abóboras para fazer doce, sempre procurando forjar uma intimidade que lhe é importante. Em nenhum momento fica explícito se é uma troca, ou se é uma compra, apenas Eufrásia pedindo o que possa aproveitar. A família inteira saiu em busca de pessoas influentes que possam ajudá-los a conseguir um emprego para João que, embora concursado, não conseguirá a vaga sem um padrinho. A cena, como sempre, é rápida, mas muito elucidativa:

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 arranjávamos um lugar pra João. (PENA, 2004, p. 112)

Segue a cena com algumas personagens desejando boa sorte e dizendo que seria justo João conseguir esse emprego. Evidente que essa passagem é frágil, por si só, para julgar Eufrásia, mas serve para discutir que, em Martins Pena, as personagens não são moralistas, mesmo as que aparecem pouco e, a princípio, podem não fazer diferença. O tempo todo, Eufrásia, assim como sua família, está tentando garantir o seu lugar, seja como for. Esse lugar fica explícito pela relação fundamental entre as amigas Cecília (filha de Eufrásia) e Mariquinha (filha de Clemência).

### Cecília e Mariquinha

Como já foi visto na relação entre Negreiro e Felício, o argumento de que, em Martins Pena, uma personagem perspectiva a outra é levado adiante. Na cena IX, há um diálogo entre as filhas de Clemência e Eufrásia: Mariquinha e Cecília. Nessa cena, podever como o dramaturgo critica o casamento em suas relações sociais:

CECÍLIA - Pois então? Casa-te com êle, tôla.

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. E 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 dêstes 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 êle pensava, sumiu-se e nunca mais o vi. (PENA, 2004, p. 116-117)

Observa-se que Cecília vê no casamento a possibilidade de sair de casa e ter uma vida de "moça rica". Ela não tem uma visão romântica de casamento, apenas se interessa por alguém que aceite sua mão sem dote, já que sua família não tem recursos e costura para fora, como Mariquinha diz a Clemência. Já Mariquinha defende a ideia de um amor romântico. Nota-se que seria fácil dizer que é uma diferença moral: Cecília seria frívola e interesseira, só pensando em questões materiais, enquanto Mariquinha seria casta, com uma visão mais espiritual e universal do amor verdadeiro etc. Lendo com cuidado e atenção, porém, é possível dizer que a diferença não é moral, mas social. Mariquinha tem dote, é de boa família (burguesa rica, como visto anteriormente), tem 3 pretendentes sem se esforçar. Ela, não por ser pura, mas por não ter necessidade, pode se dar ao luxo de amar o primo Felício, que é funcionário público e ganha mal. Destaca-se nesse diálogo uma questão à crítica de classes sociais: Cecília, a namoradeira, atira seu charme para cima de vários homens por ser uma moça sem dote, na esperança de que algum aceite sua mão, mesmo sem dinheiro. Tem vários "namorados" que ela observa da janela, mas, de fato, nenhum pretendente. Caso ela não fisgue um marido rico ou bem de vida, o que espera Cecília é uma vida de agregada, dependente de alguém quando não tiver mais sua família.

### Alberto e sua função na peça

Quando a peça caminha para o que seria seu desfecho — Gainer aceita se casar com Clemência, Negreiro provavelmente teria a mão de Mariquinha cedida pela mãe, interrompendo, assim, seu romance com Felício — o marido de Clemência, Alberto, aparece na história. Não há verossimilhança nenhuma nessa passagem, nada indica que ele poderá ressurgir, de tal modo que o marido retorna apenas para resolver os *quiproquos* e restaurar a paz no lar, como um *deus ex-machina*. A falta de articulação com o enredo

não é um defeito do dramaturgo, como muitos críticos poderiam julgar. Concorda-se com Costa (1998, p.151): "na comédia, forma em que a rapidez tem peso máximo, a insistência sobre qualquer ponto é defeito flagrante". Nesta peça, todas as vezes em que se estabelece um conflito, ele é rapidamente resolvido. Primeiro, o pai estranha ter um homem escondido em sua casa, mas quando reconhece ser Negreiro, que diz estar ali cuidando da casa, da esposa e das filhas em sua ausência, fica tudo bem. Tem-se também, diante de Alberto (que está escondido atrás da cortina), a cena em que Clemência faz a proposta para se casar com o inglês. Depois disso, Alberto sai do esconderijo revoltado com a atitude da mulher, chamando-a de infiel, sem ao menos se importar com a presença das filhas. Quando parece que está tudo arruinado, Felício, sensato que é, chama Alberto para a boca de cena e o convence dizendo: "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 do seu desamparo" (PENA, 2004, p. 132). Assim, Alberto perdoa Clemência devido às palavras de Felício, dizendo para a esposa agradecer às suas filhas pela sua decisão. Aceita o casamento de Mariquinha com o primo, afinal, esse se mostrou um homem de honra. E em seguida, entra a folia de reis e tudo acaba em festa.

Neste final que ressaltou a chegada de Alberto, a falta de necessidade do enredo é um recurso de comédias, fazendo paródia dos melodramas sérios nos quais, ao final, de modo bastante intenso, os muitos problemas eram resolvidos de uma vez por todas. Em termos do que se vinha acompanhando, é digno de nota que ninguém aprendeu com o que aconteceu, não houve lição: foi a chegada de Alberto que recoloca a situação nos eixos, inclusive com a permissão para o casamento dos dois amados, o que dificilmente se conseguiria em situação normal.

Observou-se, portanto, até aqui, que as personagens em Martins Pena não apresentam psicologia profunda, não estão lutando em meio a grandes sentimentos, ou grandes dúvidas existenciais, nem se destacam por supostas virtudes burguesas, como meritocracia, retidão de caráter, autonomia, consciência, liberdade de ação e opinião, sobriedade, igualdade. Eles vencem na vida pelos seus contatos e apadrinhamentos, pelo "toma lá, dá cá", são regidos pelo regime da aparência, naturalizam situações de opressão etc. Isso está em primeiro plano na análise sobre a peça, e o estudo feito até agora corrobora essa perspectiva. O enredo dramático que se tinha mostrado, que não contempla o lugar social das personagens, seu modo de comportamento, a família de Eufrásia, o

modo como os escravos são apresentados, tudo isso ficou de fora, mas são aspectos decisivamente importantes para a peça. Como dito anteriormente, esses elementos colocam essa sociedade em chave crítica e não se limitam ao segundo plano, insinuando-se para o núcleo da obra, de tal modo que essa comédia de costumes não se restringe a pintar superficialmente a vida social. Pelos olhos do drama burguês, pode-se dizer que Martins Pena foi um mau escritor, pois não sabia desenvolver grandes personagens ou conflitos. Pelas lentes da comédia de costumes, nessa acepção que se tem acompanhado, Pena foi um dos maiores e melhores escritores do Brasil, e apresentava, como aponta Costa (1998), um poder de síntese exigido pela comédia. Falta discutir, agora, em maior profundidade, o espaço do inglês e dos escravos na peça.

## 3.5. A presença inglesa em *Os dous ou o inglês maquinista* — a cultura das negociatas e dos favores

Ao partir de uma visão dialética entre arte e sociedade, a figura do inglês estava muito presente na cultura oitocentista brasileira. É válido lembrar que foi no século XIX que começaram as relações de investimentos dos ingleses nas construções das primeiras ferrovias brasileiras. Esse mundo das negociatas do século XIX leva ao questionamento, com Martins Pena e, posteriormente, França Júnior, sobre os interesses britânicos em proporcionar o crescimento da economia exportadora no Brasil.

Retomando a fala de Sílvio Romero<sup>5</sup>, busca-se destacar a importância de Martins Pena na preocupação de fixar os costumes de uma sociedade, que estava passando por vários níveis de transformações políticas e ideológicas. A figura do inglês, portanto, como representação da exploração Britânica, não fica de fora das críticas do autor. Pode-se verificar como os negociantes estrangeiros são representados de forma grotesca e caricata por meio das personagens ingleses Mr. Gainer em *Os Dous ou o Inglês Maquinista* e Mr. James em *Caiu o ministério!*, figuras que são ridicularizadas o tempo todo nas peças, mediante seus projetos mirabolantes. Em *Os dous ou o inglês maquinista* tem-se a personagem Mr. Gainer, que busca financiamento para colocar em prática seu projeto de fazer açúcar a partir de ossos de boi. Além da ideia absurda, observa-se, ainda, o escárnio por meio das representações psicofísicas dessa personagem, como pronunciar os plurais

.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> "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 as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época" (ROMERO, 1953, p. 1477).

de forma inadequada, ou trocar as palavras masculinas por femininas. Satiriza-se, dessa maneira, toda a figura do inglês tão presente na cultura brasileira do século XIX. Como observado no capítulo I, um dos papéis da comédia rebaixada, durante muitos períodos históricos, é caçoar dos detentores do poder. Sendo a figura do inglês importantíssima para o Brasil Imperial, pode-se assemelhar a comédia de costumes com a função que exerciam os Bobos da corte, ou os *clowns* da Idade Média e começo do Renascimento: rir dos poderosos em chave crítica.

Para tentar elucidar a questão, a presente análise apoiar-se-á em alguns recortes da referida obra para desnudar o caráter dos ingleses e da relação das demais personagens com essa figura. A primeira menção a Gainer é feita por Felício antes da entrada do mesmo, logo na cena II, na qual Mariquinha e o primo conversam sobre os pretendentes da moça: "FELÍCIO - Não descansa. A luta há de ser longa, pois não é êste o único inimigo. As assiduidades daquêle maldito Gainer já também inquietam-me. Veremos... E se for preciso... Mas não; êles se entredestruirão; o meu plano não pode falhar" (PENA, 2004, p. 109). Nessa passagem é apresentado também o plano de Felício para ficar com Mariquinha, por quem é apaixonado. Percebe-se nessa fala um certo pesar pela grande frequência do inglês na casa. Nesse sentido, o leitor é pré-apresentado ao caráter de Gainer, antes mesmo dele entrar em cena, como na sequência, quando Felício está sozinho, na cena III: "FELÍCIO - Quanto eu a amo!", falando de Mariquinha, e continua: "Dois rivais! Um negociante de meia-cara e um especulador... Belo par, na verdade! Ânimo! Comecem-se hoje as hostilidades. Veremos, meus senhores, veremos! Um de vós sairá corrido desta casa pelo outro [...]" (PENA, 2004, p. 110). Mesmo sem saber do plano de Felício, é apresentada a ideia de que ele se preocupa com o casamento de Mariquinha e com a sua felicidade, ao mesmo tempo que afirma que Gainer é um especulador. O leitor ainda não conhece Gainer, mas pelo caráter que foi apresentado até este momento, aprende-se a confiar em Felício e, portanto, a desconfiar do inglês.

Quando efetivamente Gainer entra em cena, é possível observar pelas falas das demais personagens como dele é feito chacota o tempo todo.

GAINER - Vem fazer meu visita.

CLEMÊNCIA - Muito obrigada. Há dias que não o vejo.

NEGREIRO, *com ironia* - Sem dúvida com algum projeto?

GAINER - Sim. Estou redigindo um documento para as deputados.

NEGREIRO e CLEMÊNCIA - Oh!

FELÍCIO - Sem indiscrição: Não podemos saber...

(PENA, 2004, p. 110-111)

Nesta passagem a rubrica dá o tom irônico de Negreiro, no entanto, no decorrer da peça nota-se que as demais personagens fazem isso o tempo todo, menos Clemência, pois esta possui interesses particulares. Assim, Gainer é um personagem, como já se percebe na cena IV, que sempre aparece com algum projeto:

FELÍCIO - Sem indiscrição: Não podemos saber...

GAINER - Pois não! Eu peça na requerimento um privilegio por trinta anos para açúcar de osso.

TODOS - Açúcar de osso!

### NEGREIRO - Isso deve ser bom! Oh, oh, oh!

CLEMÊNCIA - Mas como é isso?

FELÍCIO - à parte - Velhaco!

GAINER - Eu explica e mostra... Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, destruindo-se uma 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 souberam 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?** (Felício e mariquinha riem-se.) (PENA, 2004, p. 111 (Grifo nosso)

A princípio, por esta passagem, pode o leitor criar empatia pela personagem de Gainer, visto que a impressão que fica é que quase ninguém leva a sério o que ele fala. No entanto, é possível observar, posteriormente, como o Gainer não é o ingênuo que possa parecer no começo da peça. Segue-se.

FELÍCIO - Então a máquina supre tôdos esses ofícios?

GAINER - Oh, sim! Eu bota a máquina ai no meio da sala, manda vir um boi, bota a boi na buraco da maquine e meia hora sai por outra banda da máquina tudo já feita.

FELÍCIO - Mas explique-me bem isso.

GAINER - Olha. A carne do boi sai feita em beef, em roast-beef, fricandó e outras muitas; do couro sai sapatos, botas...

### FELÍCIO, com muita seriedade - Envernizadas?

GAINER - Sim, também pode ser. Das chifres sai bocetas, pentes e cabos de facas; das ossos sai marcas...

FELÍCIO, no mesmo - Boa ocasião para aproveitar os ossos para o seu açúcar.

GAINER - Sim, sim, também sai açúcar, balas da Pôrto e amêndoas.

### FELÍCIO - Que prodígio! Estou maravilhado! Quando pretende fazer trabalhar a máquina?

GAINER - Conforme; falta ainda alguma dinheira. Eu queria fazer uma esprestima. Se o senhor quer fazer seu capital render cinqüenta 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, quadruplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

GAINER, à parte - Dêstes tôlas eu quero muito. (PENA, 2004, p. 115) (Grifo nosso)

Aqui, observa-se que, enquanto Gainer acredita estar fazendo Felício de bobo, este está fingindo interesse para ganhar confiança e colocar seu plano em ação. Nota-se também que o ridículo vai se intensificando quando Gainer aprimora a máquina, não se tratando apenas de fazer açúcar de ossos como anunciou no início: agora, da máquina, "A carne do boi sai feita em *beef*, em *roast-beef*, fricandô e outras muitas; do couro sai sapatos, botas...". O absurdo da situação gera a comicidade que, ao mesmo tempo, tece críticas sobre a visão que os estrangeiros tinham do Brasil e de como os brasileiros "endeusavam" os britânicos, visto que o tom caricato e grotesco é usado para reforçar essa crítica. "Os brasileiros sentiam-se atraídos pelas novas "ciências" econômicas importadas do estrangeiro – mormente de feição inglesa [...]" (GRAHAM, 1979, p. 164). Quando essa figura, que poderia ser interessante na sociedade oitocentista, é colocada de forma caricata no palco, a crítica também é feita para os brasileiros que a endeusam.

Percebe-se, nitidamente, nessas passagens, que Gainer não é o tolo que as demais personagens julgam. Ele tem consciência de que seu projeto é ridículo, mas acredita que o brasileiro é tolo o suficiente para acreditar em tais projetos. Observa-se esse aspecto do inglês mau-caráter por meio de suas falas, em vários momentos as rubricas apontam um "à parte", (momento em que o personagem fala diretamente com a plateia): "Dêstes tôlas eu quero muito". O que fala muito mais dos brasileiros, do que dos próprios ingleses. Observa-se também que o inglês é o tempo todo ridicularizado e satirizado pelas demais personagens que, ao contrário de Clemência, não acreditam, em nenhum momento, na sua proposta.

Em seguida Felício começa o jogo de colocar Gainer contra negreiro (e viceversa).

FELÍCIO - Mas veja como os homens são maus. Chamara, o senhor, que é o homem o mais filantrópico e desinteressado e amicíssimo do Brasil, especulador de dinheiros alheios e outros nomes mais.

GAINER - A mim chamaram especuladora? A mim? *By God*! Quem é a atrevido que me dá esta nome?

FELÍCIO - É preciso, na verdade, muita paciência. Dizerem que o senhor está rico com espertezas!

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

FELÍCIO, à parte - O bem do brasileiro é o estribilho dêstes malandros... (*Para Gainer:*) Pois não é isso que dizem. Muitos crêem que o senhor tem um grosso capital no Banco de Londres; e além disto, chamam-lhe de velhaco.

GAINER, *desesperado* - Velhaca, velhaca! Eu quero mete uma bala nas miolos dêste patifa. Quem é êstes que me chama velhaca?

FELÍCIO - Quem? Eu lho digo: ainda não há muito o Negreiro assim disse.

GAINER - Negreira disse? Oh, que patife de meia-cara... Vai ensina êle... Êle me paga. *Goddam*!

FELÍCIO - Se lhe dissesse tudo quanto êle tem dito...

GAINER - Não precisa dize; basta chama velhaca a mim pra eu mata êle. Oh, que patife de meia-cara! Eu vai dize a *commander* do brigue *Wizart* que êste patife é meia-cara; pra segura nos navios dêle. Velhaca! Velhaca! *Goddam*! Eu vai mata êle! Oh! (*Sai desesperado*.) (PENA, 2004, p. 116)

Primeiro ponto deste diálogo: Felício coloca Gainer contra Negreiro dizendo verdades, ao chamar o inglês de "o homem o mais filantrópico e desinteressado e amicíssimo do Brasil, especulador de dinheiros alheios", Felício está dizendo o que Gainer realmente representa na peça. O segundo ponto, quando Felício diz: "Muitos crêem que o senhor tem um grosso capital no Banco de Londres; e além disto, chamamlhe de velhaco", e Gainer, desesperado, retruca: "Velhaca, velhaca! Eu quero mete bala nas miolos dêste patifa" não há dúvidas sobre o inglês ter um grosso capital e só estar querendo se aproveitar ainda mais dos brasileiros, isso não o ofende, porque ele, de fato, sabe que é a verdade e não se incomoda com isso. Não apresenta psicologia moral, em nenhum momento Gainer se arrepende de ser um especulador, mas não gosta do desaforo de chamá-lo de velhaca.

Além do mais, Gainer sai de cena considerando entregar Negreiro às autoridades. Isso reforça o que se viu no capítulo anterior: o poder da Inglaterra na proibição do comércio de escravos no Brasil. "Em 1831 a abolição do tráfico de escravos foi decretada pelo governo brasileiro. Mas, apesar disso, o tráfico, muito a contragosto dos ingleses, continuava a aumentar de modo intenso. Dificilmente poderia ser de outra maneira num país que dependia tão exclusivamente do trabalho escravo na sua vida econômica [...]" (GRAHAM, 1979, p. 81).

Destaca-se, no conjunto todo, que a briga de Gainer com Negreiro trouxe elementos farsescos para a obra de Martins Pena. Como visto anteriormente, o mecanismo da farsa gira em torno do enganador que é enganado, do explorador que é explorado. "Uma das características mais importantes da farsa é a artimanha, a trapaça. É sempre

necessário que alguém seja enganado, logrado e que esta trapaça recaia sobre o próprio trapaceiro, para que a farsa seja inteiramente cumprida". (MACHADO, 2009, p. 130). Na peça, em questão, vê-se a figura do explorar inglês sendo enganado pelo, aparentemente, frágil e sem muita importância, Felício.

Seguindo a trama, há uma cena riquíssima em que Felício conclui o plano de colocar Negreiro contra o Inglês:

FELÍCIO, à parte Espera, que eu te ensino, grosseirão. (*Para negreiro*:) O Sr. Gainer, que a 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, aquêle patife? Velhaco mor! Denunciar-me? Oh, não que eu me importe com a denúncia ao juiz de paz; com êste eu ca me entendo; mas é patifaria, desaforo! (PENA, 2004, p. 123)

Negreiro por sua vez, fica mais inconformado com o desaforo de denunciá-lo do que com a denúncia propriamente dita, porque tem arranjos estabelecidos com o juiz de paz. Nas palavras do mesmo, com o Juiz ele consegue se entender, mas a patifaria de alguém achar que pode denunciá-lo é pior que o crime que comete, numa atitude análoga a que teve Gainer em sua conversa com Felício. Ser um explorador falastrão, ou um comerciante ilegal, não entra em questão para ambos porque sabem que as autoridades são condescendentes. Dessa forma, Martins Pena não está criticando os indivíduos isolados, mas a sociedade. A cultura de considerar isso normal.

Gainer e o Negreiro se encontram e começam a brigar, enquanto Felício fica olhando até chegarem as meninas da casa, quando ele simula querer apartar a briga, passando-se por um homem bondoso. É preciso ressaltar aqui que Felício joga Negreiro e Gainer um contra o outro, dizendo verdades em tom de "ofensa". Que o inglês é um pilantra, safado que quer extorquir dinheiro do Brasil, com um projeto que é uma farsa. E que o Negreiro é um comerciante de escravos em uma época que isso é ilegal. Segundo Magalhães Jr. (1971, p. 58):

Com a aguda sensibilidade com que captava a realidade social de seu tempo, Martins Pena escolheu para uma das figuras centrais da comédia um traficante de negros e, ao mesmo tempo, colocou na ação, como seu rival, um inglês, isto é, um cidadão do país mais empenhado em pôr termo ao tráfico. Num e noutro, simbolizou, aos olhos do público, os dois públicos em choque.

Magalhães Jr. complementa dizendo que a figura de Clemência só quer se beneficiar do comércio ilegal para seus lucros pessoais e da importância do *status* do inglês para vir a ser seu marido. Depois de Gainer e Negreiro se encontrarem e perderem a postura se atacando fisicamente, observa-se o seguinte diálogo:

CLEMÊNCIA- Basta, basta!

GAINER - Eu vai-se embora, não quer mais ver nas minhas olhos êste homem. (*Sai arrebatadamente vestindo a casaca*.)

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 como creio que este maldito tem as mesmas intenções...

CLEMÊNCIA- As mesmas intenções?

NEGREIRO - Sim senhora, pois julgo que pretendia também casar com sua filha

CLEMÊNCIA- Pois é de Mariquinha que êle gosta?

NEGREIRO - Pois não nota a sua assiduidade?

CLEMÊNCIA, à parte - E eu que pensava que era por mim! (PENA, 2004, p. 124)

Aparentemente o plano de Felício deu certo pela metade, pois, ao que tudo indica, Negreiro teria o consentimento de Clemência para casar-se com sua filha. E Clemência, por sua vez, achava que o Inglês queria casar-se com ela e não com a Mariquinha.

.

CLEMÊNCIA- Há dous anos que o 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 casarme; ainda estou moça. Todas as vezes que me lembro do defunto vemme as lagrimas aos olhos... Mas se êle não quiser? (PENA, 2004, p. 126)

Devido ao interesse de Clemência em se casar com o inglês, é de sua preferência fechar a casa para o Negreiro e, até mesmo, impedir o casamento de Mariquinha com ele. Negreiro, escutando às escondidas, diz que essa mulher não vale o dinheiro que ele pagou no meia cara, afirmando o que se supunha no início da peça: os presentes de Negreiro à Clemência eram apenas por seu interesse pela Mariquinha.

Gainer retorna quando recebe uma carta de Clêmencia dizendo que precisavam conversar. Nesse momento, entende-se o porquê de Clemência fingir acreditar nas propostas de Gainer. Ao caminhar para o desfecho da peça, descobre-se que esta considera o marido morto, já que faz dois anos que ele não volta para casa por ter ido à região em que ocorreu a Guerra dos Farrapos. Nota-se que Clemência dá o marido por

morto, mas não lamenta sua morte por muito tempo. Assim que encontra uma possibilidade de manter seu nível e *status* de vida, considera que precisa de um marido para cuidar das finanças, vê em Gainer, inglês que supõe rico, essa esperança.

CLEMÊNCIA- O Sr. Mister bem sabe que... (À parte) Não sei o que lhe diga.

GAINER - O que é que eu sabe?

CLEMÊNCIA- Talvez que não ignore que pela sentida morte de meu defunto... (*Finge que chora*) fiquei senhora de uma boa fortuna.

GAINER - Boa fortuna é bom.

CLEMÊNCIA- Logo que estive certa de sua morte, fiz inventario, porque ficaram duas filhas menores; assim me aconselhou um doutor S. Paulo. Continuei por minha conta com o negócio do defunto; porém o Sr. *Mister* bem sabe que numa casa sem homem tudo vai para trás. Os caixeiros mangam, os corretores roubam; enfim, se isto durar mais tempo, dou-me por quebrada.

GAINER - Êste é mau, quebrada é mau.

CLEMÊNCIA- Se eu porém tivesse uma pessoa hábil e diligente que se pusesse à testa de minha casa, estou bem certa que ela tomaria outro rumo.

GAINER - It is true.

CLEMÊNCIA- Eu podia, como muitas pessoas me tem aconselhado, tomar um administrador, mas temo muito dar esse passo; o mundo havia ter logo que dizer, e minha reputação antes de tudo.

GAINER - Reputation, ves.

CLEMÊNCIA- E além disso tenho uma filha já mulher. Assim, o único remédio que me resta é casar.

GAINER - Oh, *yes*! Casar *Miss* Mariquinha, depois tem uma genra para toma conta na casa.

CLEMÊNCIA- Não é isso o que eu lhe digo!

GAINER - Então mi não entende português.

CLEMÊNCIA- Assim me parece. Digo que é preciso que eu, eu me case

GAINER, levantando-se - Oh, by, GOD! By god!

CLEMÊNCIA, *levantando-se* - De que se espanta? Eu estou tão velha que não possa casar?

GAINER - Mi não diz isso... Eu pensa na home que será sua marido.

CLEMÊNCIA, à parte - Bom... (Para Gainer:) A única coisa que me embaraça é a escolha. Eu... (À parte:) Não sei como dizer-lhe... (Para Gainer:) As boas qualidades... (Gainer já entendeu a intenção de Clemência, esfrega, a parte as mãos de contente. Clemencia, continuando:) Há muito tempo que o conheço, e eu... sim... não pode... o estado deve ser considerado, e... ora... Por que hei-de eu ter vergonha de o dizer?... Sr Gainer, eu o tenha escolhido para meu marido; se o háde ser de minha filha, seja meu...

GAINER - Mim aceita, mim aceita! (PENA, 2004, p. 130)

Observa-se nitidamente, nessa passagem, o casamento como negócio e nada romantizado. O que sustenta o casamento, aqui, é o dinheiro. De um lado, o interesse de

Clemência para que alguém a ajude cuidar de suas finanças e, de outro, Gainer, o especulador que está, desde o início da peça, tentando conseguir apoio financeiro de alguém. As personagens não apresentam psicologia profunda, não se colocam em dúvida sobre suas decisões ou grandes arrependimentos. Costa (1998) mostra que, durante décadas, a psicologia (ou a falta dela) das personagens de Pena era vista como "falha" do autor. "A equação, portanto, é clara: desqualificados por "não dramáticos" os seus recursos para o desenho dos personagens, a seguir cobra-se justamente a falta desse desenho" (COSTA, 1998, p. 153). Como observado, só é considerada essa falha caso se leia as obras do comediógrafo sobre o prisma do drama.

Para finalizar a participação de Gainer, quando Alberto, o marido, volta e vê sua mulher se jogando para cima de outro, logo fica enraivecido e parte para cima do inglês, que nada entende. No entanto, quando as coisas se ajeitam e Gainer descobre o que está acontecendo, percebe que ali naquela casa não tem mais lugar para ele e seus projetos: "GAINER - Mim perde muito com êste... E vai embora!" (PENA, 2004, p. 132).

É por meio dessas sátiras que Martins Pena critica o capitalista estrangeiro que quer investir no Brasil, como forma de monopolizar os negócios em terras brasileiras. Por isso, verifica-se que, durante todo o processo de industrialização dos países da América Latina, os nativos acabaram ficando sem suas terras e tendo de trabalhar para os estrangeiros que aqui investiam. O Brasil do século XIX era um país rico em matéria-prima, porém, não tinha domínio da tecnologia, que pertencia aos países industrializados, como a Inglaterra. Então, tem-se, de um lado, um país subdesenvolvido, querendo se modernizar e, de outro lado, os investidores ingleses ambicionando ganhos a partir desse contexto. Por meio da peça de Martins Pena, observa-se em Gainer o desejo de vender o seu maquinário industrial, o que gera a crítica ao fato da manufatura não ser considerada eficiente para a moderna industrialização que deseja produzir em longa escala e, nesse sentido, para extrair o açúcar da cana, uma maquinaria evoluída e avançada seria necessária. Reside nesse ponto a forma característica de Martins Pena realizar suas críticas, sua maneira cômica.

Encontram-se na obra *Os Dous ou o Inglês Maquinista* inúmeras críticas do autor a uma sociedade preconceituosa, mesquinha, em que uma pequena burguesia vinha se consolidando. Está em jogo a troca de favores, o "jeitinho brasileiro", a sociedade de aparências. Entre outras críticas, pode-se, inclusive, entender o título da obra, segundo Arêas (2006), que seria uma paródia dos dramas românticos e melodramas, que também

apresentavam títulos com nomes duplos. Além de, por inferência, poder se tratar de uma alusão aos que seriam "os vilões" da obra: o Negreiro, traficante de escravos e um Inglês, o Gainer, manipulador e especulador.

# 3.6. Os negros e as negras em *Os dous ou o inglês maquinista* - Uma sociedade de contradições no Brasil do século XIX

Dar-se-á atenção à figura dos negros e negras presentes na peça, a partir do que aponta Arêas (1987), ao dizer que as aparições dos escravos nessa obra não se limitam a denunciar uma sociedade escravocrata pela sua temática, mas defende que chegam à forma do texto. Pois não são intervenções poucas e pontuais, são personagens que aparecem várias vezes, em várias situações, expondo a hipocrisia dessa sociedade. Como isso vai pontuando a peça, o tempo todo, sua forma fica marcada por essas interrupções do andamento da ação; portanto, deixam de ser meramente conteúdo, ascendendo a nível da forma. Deve-se, portanto, prestar atenção nessas aparições. Em seu artigo 'A comédia no romantismo brasileiro', Vilma Arêas (2006, p. 207) diz que:

[...] a verdadeira invenção formal de Pena foi introduzir na simetria da tradição cômica (velhos versus jovens, serviçais versus amos, nacionais versus estrangeiros, etc.) uma assimetria básica: a presença dos escravos, que se deslocam no palco sem correspondência de pares. Sem voz e sem razão, trabalham sem descanso, chicoteados, empurrados, enganados, sugerindo uma outra história recalcada pela trama colorida e veloz que gira diante dos olhos do espectador.

Como observou Arêas, os negros e as negras são figuras importantíssimas nessa peça, para compreender a estrutura formal do texto, além de denunciar o caráter de alguns personagens e para acusar a estrutura social e os pilares de uma sociedade conservadora. Além do enredo central e das relações no âmbito dos costumes já apresentadas até agora, a presença dos escravos e escravas pode ser considerada uma nova abordagem, que Arêas identificou no trecho citado, porém não desenvolveu a fundo. A seguir, alguns excertos em que é possível destacar a figura dos negros e das negras como a personagem ausente, porém ao mesmo tempo presente, da peça.

Isso é possível verificar logo na primeira cena, quando se tem contato indireto com um negro, que é o vendedor de Manauês e do qual só se ouve a voz:

VOZ NA RUA - Manuê quentinho! (Entra Júlia pela direita, correndo.)

CLEMÊNCIA - Aonde vai, aonde vai?

JÚLIA, parando no meio da sala - Vou chamar o preto dos manuês.

CLEMENCIA - E pra isso precisa correr? Vá, mas não caia. (Júlia vai para a janela e chama para rua dando psius)

NEGREIRO - A pecurrucha gosta dos doces.

JÚLIA, da janela - Sim, aí mesmo. (Sai da janela e vai para porta, onde momentos depois chega um prêto com um tabuleiro de manuês, e descansando-o no chão, vende-os a júlia, os demais continuam a conversar.) (PENA, 2004, p. 108)

Logo de início já se pode observar que, quando os negros aparecem em cena, estão ao fundo ou na porta, não falam muito e não executam ações que influenciam, à primeira vista, diretamente no desenvolvimento da trama, sendo que suas principais participações cênicas ocorrem para servir a senhora ou o senhor, sendo-lhes permitido dizer apenas "sim, senhora" ou "sim, senhor", como demonstra essa passagem, além de outras. Ou seja, eles estão sempre em segundo plano, dando subsídios para quem está em foco. Quando há alguma participação um pouco mais extensa da escrava, ela não aparece fisicamente em cena, como foi possível observar na passagem em que Clemência agride fisicamente a escrava por uma salva de pratos que o cachorro derrubou.

Logo em seguida, ainda na cena I, percebe-se como acontece, em chave crítica, o que é conhecido como "jeitinho brasileiro" da troca de favores. Clemência conta como conseguiu recentemente um escravo: "Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, êste a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida. NEGREIRO: Oh oh, chama-se isso transação! Oh oh!" (PENA, 2004, p. 109). Em poucas linhas, todo um sistema de privilégios, compadrios, empenhos mútuos, mesmo de patrimonialismo, está escancarado, dito abertamente no meio da sala de estar. Nesse sentido, o quadro todo é degradante, e mesmo a indignação de Felício e Mariquinha contra a escravidão não se estende sequer a deixar Clemência envergonhada; eles também se beneficiam e sua posição é cômoda, de aceitação quase passiva. Posto isso, a peça já se inicia com grandes críticas às instituições constituídas, às autoridades que as representam, ao corpo social que se equilibra pelo arranjo e empenhos, e pelos negros que estão à margem, vendendo manauês (cena com Julia, antes dessa passagem), este negro agora trazido, que não aparece etc.

Clemência ainda se gaba dizendo que, estando o negro em sua casa, ninguém pode tirá-lo. E mais uma vez tudo se resolve com falcatruas e desonestidades: "morrendo-me

algum outro escravo, digo que foi êle" (PENA, 2004, p. 109). Moacyr Flores (1995, p. 35), sobre isso, diz que "os escravos eram registrados em livro de matrícula junto ao juiz de paz do município. A compra, venda ou morte deveria ser comunicada para as alterações na matrícula". Fazendo uso da análise de Costa (1998), pode-se traçar um paralelo com essa cena e identificar aqui, como apontou Candido (1970), uma pequena manifestação do que seria a dialética da ordem e da desordem. A ordem significava ter escravos matriculados, a desordem receber escravos sem origem (porque contrabandeados ilegalmente) e deixá-los sem nome e existência até que algum dos cadastrados morresse e o jovem ganhasse seu nome e matrícula. Como diz Candido, não basta essa relação entre a ordem e a desordem: a passagem entre elas não recebe justificação ou crítica moral. Clemência fala sobre isso na sala de estar, para Negreiro e quem mais está lá, sem o menor constrangimento, sem sequer supor que possa ser errado – afinal, tudo o que a elite faz tem selo de legitimidade imediato, quando as relações são as melhores.

Na sexta cena, chegam à casa de Clemência, "Eufrásia, Cecília, João do Amaral, um menino de dez anos, uma negra com uma criança no colo e um moleque vestido de calça e jaqueta e chapéu de oleado" (PENA, 2004, p. 111). Sobre a presença das negras e dos negros, destacam-se outras passagens necessárias para o desenvolvimento da análise:

CLEMÊNCIA - Deixe-se disso. (*Batendo palmas:*) Ó lá de dentro? JOÃO – Desculpe-me, tenha paciência. EUFRÁSIA - Não, comadre. (*Chega um pajem pardo à porta.*) **CLEMÊNCIA - Aprontem o chá depressa.** (*Sai o pajem.*) (PENA 2004, p. 112)

(...)

CLEMÊNCIA, batendo palmas. - Pulquéria? (Dentro uma voz: Senhora?) Vem cá.

CECÍLIA, para Mariquinha - Quantos vestidos novos você mandou fazer?

MARIQUINHA e CLEMÊNCIA - Dous. (*Entra uma rapariga*) CLEMÊNCIA- Vá lá dentro do meu quarto de vestir, dentro do meu guarda-fato à direita, tira os vestidos novos que vieram hoje. Olha, não machuque os outros. Vai anda. (*Sai a rapariga*.) (PENA, 2004, p. 113)

(...)

EUFRÁSIA, para a preta - Traz o menino. (Saem Clemência, Eufrásia, Mariquinha, Cecília, João do Amaral, Júlia, o menino, a preta e o moleque.) (PENA, 2004, p. 115)

Nos três excertos acima, percebe-se o uso do tom imperativo, com admoestações prévias ("não machuque os outros vestidos"), o trato com desprezo que marca a relação de escravidão, e que culminarão na cena do espancamento, já visto. Vale lembrar que, em teatro, um personagem sem fala, mas em cena, tem um peso muito forte: é o caso das escravas aqui. Enquanto o tom da conversa entre as comadres é ameno e dócil, o trato com as escravas é ríspido, monossilábico, mesmo agressivo. Ainda na cena VI há uma situação que merece um pouco mais de atenção para não passar despercebida. Quando a escrava traz os vestidos, a rubrica diz que as quatro senhoras se ajuntam e começam a falar sobre a peça de roupa, todas ao mesmo tempo. Um recorte da cena se faz necessário:

MARIQUINHA - É, eu mesmo é que dei o molde.

CLEMÊNCIA- São todos diferentes. Êste é de costa lisa, e êste não.

CECÍLIA - Êste 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. (*Para o menino*:) **Menino** fique quieto.

MARIQUINHA - Êste cabeção fica muito bem.

CECÍLIA - Tenho um assim.

EUFRÁSIA - Que roda!

MARIQUINHA - Assim é que eu gosto. (PENA, 2004, p. 113-114 (Grifo nosso)

Observa-se, portanto, que mesmo em cena viva, sem muito tempo para o leitor, ou público presente, entender o que cada uma está falando, há um momento em que Eufrásia vira para o menino e pede para ele ficar quieto.

Nesses excertos, nota-se como a figura dos negros e das negras é necessária para se manter a estrutura da peça. Sendo que, como visto anteriormente, e observado por Vilma Arêas (2006), os responsáveis pela dinâmica da peça são os escravos e escravas. Eles estão o tempo todo passando pela cena, ou de alguma forma, interagindo com ela.

Outra cena que exige atenção é a XIII:

Entra Negreiro acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de beata encarnada.

NEGREIRO - Boas noites!

CLEMÊNCIA- Oh, pois voltou? O que traz com êste prêto?

NEGREIRO - Um presente que lhe ofereço.

CLEMÊNCIA- Vejamos o que é.

NEGREIRO - Uma insignificância... Arreia, pai. (Negreiro ajuda ao preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo que êste fica a vista dos espectadores.)

CLEMÊNCIA - Descubra. (Negreiro descobre o cesto e dêle levantase um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica em pé dentro do cesto.) Ó gentes!

MARIQUINHA, ao mesmo tempo - Oh!

FELÍCIO, ao mesmo tempo – Um meia-cara!

NEGREIRO - Então, hem? (para o moleque:) - Quenda, quenda! (Puxa o moleque para fora.)

CLEMÊNCIA - Como é bonitinho.

NEGREIRO - Ah, ah!

CLEMÊNCIA - Pra que o trouxe no cêsto?

NEGREIRO - Por causa dos malsins...

CLEMÊNCIA - Boa lembrança. (*Examinando o moleque*) Está gordinho... bons dentes...

NEGREIRO, *à parte, para Clemência* – É dos desembarcados ontem no Botafogo...

CLEMÊNCIA- Ah! Fico-lhe muito obrigada.

NEGREIRO, para Mariquinha – Há de ser seu pajem.

MARIQUINHA - Não preciso de pajem.

CLEMÊNCIA- Então, Mariquinha?

NEGREIRO - Está bom, trar-lhe-ei uma mocamba.

CLEMÊNCIA- Tantos obséquios... Dá licença que o leve para dentro? NEGREIRO - Pois não, é seu.

CLEMÊNCIA- Mariquinha, vem cá. Já volto. (sai Clemência, levando pela mão o moleque, e Mariquinha.) (PENA, 2004, p. 122)

Viu-se que Negreiro presenteia Clemência com um meia-cara (escravos que chegaram ao Brasil depois da Lei Feijó, de 1831, que seriam em tese livres quando chegassem aqui, pois o tráfico estava proibido) e as personagens no palco fazem da criança negra e escravizada um espetáculo degradante. Utilizam a criança negra como um objeto, avaliando seus dentes, seu peso, suas feições em geral. E, pelas falas de Negreiro, um comerciante de escravos, sabe-se que este é mais um negro que veio de "contrabando" do navio que pegaram na barra, citado no início da peça. Mais uma vez, o quadro da desordem está instaurado. Negreiro passa por cima da Lei de Feijó, da "proibição do tráfico" de escravos, de 1831, burlando-a diante de toda a sociedade ali presente, sem o menor constrangimento.

Vilma Arêas (2006, p. 203) informa que a peça foi ao palco em 1845, sendo imediatamente censurada pela Câmara dos Deputados, pois, "[...] aparece em cena um contrabandista de africanos trazendo um debaixo de um cesto". Pode-se afirmar, neste caso, que o poder não suporta o riso crítico. Não agradava às autoridades ver o contrabando em evidência no palco. Ainda que, na realidade social, o descumprimento da lei que proibia o comércio de escravos fosse uma realidade. Mais um dos motivos que leva a acreditar que as obras do comediógrafo apresentam o intuito de levantar críticas

sociais contundentes e não apenas representar os costumes brasileiros como uma fotografia.

Na sequência dessa cena:

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

O NEGRO - Eh, ah, pouco... carga pesado....

NEGREIRO, *ameaçando* – Salta já daqui, tratante! (*Espurra-o*) Pouco, pouco! Salta! (*empurra-o pela porta à fora*). (PENA, 2004, p. 122)

Nessa passagem, observa-se, que o presente de Negreiro foi trazido por um escravo de ganho, ou seja, escravos que faziam trabalho remunerado com anuência do seu dono, pagando uma porcentagem do que ganharam para seus senhores. No entanto, Negreiro, à vista da cena, não paga para o negro o valor justo pelo serviço. E este não tem poder nenhum de voz para reivindicar; inclusive não consegue organizar sua reclamação. O negro sai de cena pouco antes de apanhar de Negreiro. Esses escravos (o presente e o negro de ganho) aparecem em cena com algum destaque, mas perceba em qual contexto: a criança para ser tratada como uma mercadoria, sem alma, sem sentimentos, o que também é o caso do escravo de ganho.

Nota-se que não se trata de uma peça sobre a abolição da escravatura. Martins Pena não levantou essa bandeira diretamente. Mesmo quando a escrava é agredida por Clemência, em nenhum momento há uma nota, um aparte, uma rubrica explicando ou conscientizando que aquela situação seja errada, humilhante, ou algo nesse viés. No entanto, quando opta por colocar os negros e negras como os pilares que sustentam a peça: buscando os chás; buscando os vestidos; carregando a criança; ou mesmo a voz do vendedor de Manauês no começo da peça; a voz da escrava que leva uma surra, ele critica a estrutura social do Brasil no século XIX.

Fechando os excertos escolhidos, tem-se mais uma aparição de negros para cumprir ordens:

(PENA, 2004, p. 125)

CLEMÊNCIA- É preciso que isso se decida. Ó lá de dentro! José? UMA VOZ, *dentro* - Senhora! CLEMÊNCIA- Vem cá. A quanto estão as mulheres sujeitas! Vai a casa do Sr. Gainer, aquêle inglês, e entrega-lhe esta carta. (*Sai o pajem.*)

Ainda que possam parecer insignificantes as aparições dos negros e das negras, seu número e a variedade de situações fazem com que as considere como parte da estrutura formal. Martins Pena realiza críticas à corrupção, à classe alta e também à escravidão, ainda que o enredo principal não seja a respeito dessas críticas que o permeiam. Elas aparecem dando subsídios às outras histórias que acontecem em primeiro plano. Portanto, não convém acreditar que este colocaria escravos e escravas para concordar com a situação da escravidão, do subalterno ou da exploração social do Brasil oitocentista. As cenas do espancamento e do presente de Negreiro não permitem uma avaliação de mera descrição superficial: como visto, são organizadas para chocar a sociedade de então, mostrando o absurdo da naturalização dessa opressão.

Não é raro Martins Pena ser comparado a Debret na pintura dos costumes do Brasil, e é bom que nos lembremos que vários membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) reagiram mal a alguns aspectos abordados pelo pintor francês na Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, "pela referência direta à escravidão com cenas, por exemplo, de castigos a escravos". Acho que aí está o nó da questão. A aparente despretensão dos trabalhos dos dois artistas, até pelas dimensões e o meio que escolheram — pequenas aquarelas e minúsculas comédias ou farsas —, revela um olhar independente sobre a sociedade brasileira, sem a idealização da elite. Era impossível a qualquer observador aproximar as cidades de Paris e Rio de Janeiro, esta com as ruas percorridas por enxames de africanos, com escarificações no rosto, trabalhando e cantando para ritmar o esforço. O escravo estava por toda parte. A primeira coisa que ocorria a alguém que melhorava de vida, até mesmo a um exescravo agora liberto, era adquirir um escravo. (ARÊAS, 2006, p. 204)

Observa-se que, nessa obra de Martins Pena, os negros e as negras são extremamente importantes e necessários, principalmente, para elucidar o caráter das demais personagens e enfatizar a crítica de Pena à burguesia que estava se formando. Desta maneira, para além das ações e diálogos principais da peça, Pena faz questão de evidenciar a presença da escravidão em sua obra.

Em contraponto à obra de Martins Pena, faz-se necessário, para elucidar ainda mais a crítica deste autor, uma breve análise comparativa com a peça *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar. Não é de interesse deste trabalho exaltar as obras do primeiro e desvalorizar a do segundo, mas elucidar as diferenças ideológicas de ambas as peças, e suas respectivas tendências literárias. Essa busca se faz para entender a função social do

escravo dentro de duas comédias do século XIX. Segundo Prado (1974, p. 29), em seu trabalho 'Os demônios familiares de José de Alencar':

Martins Pena, romântico se considerarmos o período em que viveu, não o é quando escreve suas farsas, em que parodia frequentemente não só os arroubos passionais, mas os próprios métodos do dramalhão. Alencar deixa-o de lado, assim como Macedo, por ver neles o exemplo da comédia sem qualquer preocupação superior, "visando antes ao efeito cômico do que ao efeito moral", como era de se esperar numa escola que, tolerando perfeitamente a comicidade, não lhe atribuía valor humano e literário maior, a não ser sob a forma do grotesco ou da ironia já vizinha do desespero.

Desse ponto de vista, Prado (1974) está mais favorável aos ideais de José de Alencar do que aos de Pena. Ele explica que o primeiro tinha como princípio o efeito moral antes do efeito cômico. José de Alencar buscava, então, estabelecer as regras da sociedade por meio de um ideal burguês. Para elucidar a comparação, destaca-se a personagem de Pedro, o escravo da peça, em contraposição à forma que Pena introduz as negras e negros em *Os dous ou o inglês maquinista*.

Embora o romantismo ainda estivesse em vigor, em 1855, o teatro Ginásio Dramático que havia sido recém-criado começou a colocar em palco brasileiro algumas das peças francesas da então chamada "escola realista". Essa nova tendência teve seu apogeu ao lado da burguesia francesa, abordando temas apoiados nos costumes e problemas de tal classe. Segundo João Roberto Faria (2012, p. 159), fala-se do tipo de peça que

[...] por suas características formais e pelos assuntos que discutia em cena, podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a plateia, mostrando-lhe a superioridade dos valores éticos da burguesia, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento, a família [...].

É nesse campo, então, que se fixará a comédia *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, com a preocupação de apresentar ao público uma visão moral e idealista a partir do ponto de vista da burguesia. De modo que o personagem principal da peça é Pedro, o escravo arteiro, que por meio de suas trapaças, atrapalha a paz doméstica dos seus senhores.

Enquanto Martins Pena, na linguagem da comédia popular, punha no palco estratos das classes subalternas, inclusive escravos, todos

lançados numa furiosa luta pela sobrevivência - sempre de muito mau gosto para os corações "bem formados" -, José de Alencar, com os "progressos da arte moderna", desconsiderava os usos e costumes "dessa gente" em favor dos problemas (mais "família") da "sociedade polida" e, ainda por cima, com conhecimento da "fina cortesia de salão". Em poucas palavras, tratava-se de "selecionar melhor", com um pouco mais de "bom gosto", fórmulas, temas, assuntos, etc., para dar ao teatro feito por aqui a mesma "polidez" observada por Alencar, ao correr da pena, nas atitudes da "gente de bem" nos passeios, festas, compras, namoros, maneiras de vestir, de falar, etc. (COSTA, 1998, p. 03)

Na peça O Demônio Familiar (1857), de José de Alencar, o assunto que sustenta o enredo é o casamento, pautado na estrutura patriarcal. Tem-se um escravo, de nome Pedro, que atrapalha ingenuamente o casamento de seu senhor, apenas pela vontade que tem em ser cocheiro e vestir uma *libré*. Não há maldade nas atitudes de Pedro, no entanto, o demônio que dá origem ao título faz jus ao escravo, que na visão burguesa da época, entende sua presença no núcleo familiar como destrutiva e desconstrutiva em relação à família. Desse ponto de vista, Faria (2012) afirma que a peça é abolicionista, mas não no âmbito humanitário da luta por igualdade racial; ao contrário, ela mostra como a escravidão é ruim para os senhores, para a estrutura familiar. Em síntese, a escravidão não é criticada por questões de injustiças sociais ou direitos humanos que tem por objetivo a igualdade social. A escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz ao núcleo familiar burguês. Assim, Pedro, no papel de escravo, introduziu na casa de Eduardo (o chefe de família) a mentira, o mexerico e a intriga. Não se limitou a criar intrigas familiares e inimizades para tentar desfazer os casamentos. José de Alencar apresenta um jovem escravo que faz todos esses rebuliços pensando em seu interesse próprio, mesmo que sutil e ingênuo: se tornar cocheiro e usar uma libré, como dito.

Enfim, devolver a "chusma" a seu devido lugar - a saber, à plateia, de onde poderia aprender "boas maneiras" e "delicadezas de sentimentos" com os exemplares do drama e da comédia dramática que já vinham anunciados na própria obra de José de Alencar. Esta é uma faceta do processo ideológico da modernização conservadora em andamento naqueles tempos, muito bem insinuada por Flávio Aguiar quando identifica o intuito "moralizador" da dramaturgia alencariana: "Alencar explica o nascimento da sua veia de dramaturgo em termos moralistas (...): o estopim foi o fato de ver senhoras rirem diante de uma farsa que, segundo ele, não primava pela moralidade e pela decência da linguagem. Daí nasceu-lhe o impulso de fazer rir sem fazer corar; e deste, nasceu sua primeira peça (...) Em termos de representação, portanto, estamos diante do mesmo impulso que levara Alencar a

elogiar o Ginásio ao correr da pena: ele preza a circunspecção, a elegância na representação, tudo longe do vulgar". (COSTA, 1998, p. 04)

Nesse sentido, destaca-se a última cena, na qual pode se perceber, pelas falas de Eduardo, conceitos liberais no que se refere à sua visão em relação ao desejo de Pedro enquanto um escravo. Quando Eduardo lhe dá a liberdade para que possa ser responsável por suas próprias ações, não o faz como presente, mas como castigo. Também é notório o caráter conservador das falas de Eduardo em relação a Pedro, em sua busca por consertar a "moralidade" de sua família. Portanto, tem-se o retrato do pensamento burguês da segunda metade do século XIX que, de certa maneira, relaciona uma postura conservadora no que se refere à moral e aos bons costumes com o liberalismo econômico do sistema capitalista:

EDUARDO - Por que, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO beija-lhe a mão.) (ALENCAR, 1857, p. 94)

Desse ponto de vista, a atitude de Eduardo não foi a de amigo, mas a de patrão e chefe de família, que precisa cuidar do bem-estar de todos e todas da casa sem, principalmente, destruir o núcleo familiar e desonrar o sobrenome.

Disso, ficam algumas problematizações. Em primeiro lugar, um negro recém liberto em uma sociedade escravocrata não era visto com olhos dignos perante aos outros homens brancos e livres. Logo, um ex-escravo no século XIX teria que, ainda, se submeter a humilhações e trabalhos escravos. A alforria de Pedro vem como uma expulsão do núcleo familiar e a negação de um emprego. Pedro estaria, portanto, entregue a seu próprio destino. "Sua relação com a rua, essa espécie arquetípica e primitiva de espaço público, é de desprezo. A rua é o lixo da casa, representa o perigo, o escuro, é simplesmente a não casa, uma ausência" (SOUZA, 2017, p. 38). Portanto, se está falando,

concomitantemente, de um processo de urbanização do século XIX, sobre o qual, Jessé de Souza (2017, p. 39) acrescenta: "Desse modo, a urbanização representou uma piora nas condições de vida dos negros livres e de muitos mestiços pobres das cidades. O nível de vida baixou, a comida ficou pior e a casa também. Seu abandono os fez, então, perigosos, criminosos, maconheiros, capoeiras, etc."

A comparação que fica, então, é a de que, mesmo Martins Pena não levantando nenhuma bandeira abolicionista, ao mostrar os negros e as negras como o sustentáculo, os pilares da cultura nacional oitocentista, ele está denunciando o abuso e a intolerância. Como apontou Arêas (2006), não são aparições descuidadas, pois são muitas, ao colocar a toda hora os escravos e escravas dentro do ambiente doméstico. Isso mostra o quanto a sociedade estava atrasada. Em Martins Pena, mesmo quando os escravos e escravas não estavam em cena, o assunto sobre a escravidão rondava. Já em José de Alencar, mesmo com um negro protagonista, dentro do núcleo familiar, o assunto ainda era o casamento, tema muito caro para a pequena burguesia oitocentista. Pena, por sua vez, destaca o tempo todo os assuntos e costumes sociais, mesmo a peça se passando o tempo todo dentro de uma casa burguesa.

## CAPITULO 4. FRANÇA JÚNIOR E A CONSOLIDAÇÃO DOS COSTUMES

Nesta seção realizar-se-á uma análise da obra de França Júnior atendo-se aos moldes da comédia de costumes que foi vista em Martins Pena. O objetivo é observar se a argumentação de Arêas (1987; 2006) e Costa (1998), a partir de Candido (1970), faz sentido na presente peça, embora apresente outra configuração. Não é pretensão desta pesquisa definir todas as semelhanças entre os dois autores, mas encontrar, isso sim, elementos da baixa comédia, comédia política e social, na obra de França Júnior, bem como apontar as diferenças deste para aquele autor, na medida em que forem pertinentes para a referida análise. O estudo da peça *Caiu o ministério!* tem em vista os apontamentos do capítulo precedente, sendo realizadas, na medida em que forem necessárias, as possíveis aproximações entre as duas obras, bem como o destaque de suas especificidades.

## 4.1. Considerações críticas para o estudo de Caiu o ministério!

Esta análise será realizada a partir da formalização estética do momento histórico em que ela foi escrita:

[...] estreou em julho de 1882, em momento de grande instabilidade política. Os ministérios, em geral, nesse fim de regime monárquico, duravam um ano, no máximo, ou menos. Havia desafios de monte para o imperador; agitava-se a questão abolicionista, crescia a contestação republicana, os militares envolviam-se em política, a Igreja Católica andara às turras com o Imperador por causa da condenação de dois bispos alguns anos antes e a maçonaria também o criticava depois que ele os anistiara por insistência de Caxias. (FARIA, 2012, p. 241)

Para ajudar a compreender um França Júnior pouco explorado e estudado, faz-se uso da argumentação de Antonio Candido, em seu ensaio 'De cortiço a cortiço' (1973, p. 111). "Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustêm como tal". Nesse sentido, a obra vem do mundo e vai para o mundo. No texto de Candido (1973, p. 112), há uma preocupação em estudar o que ele chama de "filiação de textos e de fidelidade aos contextos". Portanto, é nesse viés que caminha a presente análise de *Caiu o ministério!*. Buscando entender em que medida a obra de França Júnior se filia à de Martins Pena, não

para colocá-lo como um continuador do antigo comediógrafo, embora muitos autores tenham feito isso, mas para compreender as características de uma comédia de costumes, inaugurada por Pena, que possam ser encontradas nessa peça. Porém, como diz a segunda parte da citação, além da filiação a textos anteriores, toda obra tem também uma certa fidelidade a contextos, que não quer dizer que seja cópia, mas que expressam questões do momento histórico, no caso presente, levando em consideração as características políticas e sociais do Segundo Reinado. Assim, se em Martins Pena havia a questão incômoda da escravidão, tanto no plano social quanto no estético, aqui observa-se de que modo o plano dramático, dos conflitos individuais, é tocado e explorado pelo mundo social, por essa crise política acima mencionada. Não apenas no tema, mas também no que ocorre com as personagens, com o enredo e como o autor lida com a moral vigente.

## 4.2. O núcleo privado e o núcleo coletivo

Datada de 1882 <sup>6</sup>, a peça se passa no Rio de Janeiro do Segundo Reinado, com um Pedro II já envelhecido e com seu poder questionado. A peça começa na rua do Ouvidor, em que estavam instaladas as melhores lojas de artigos finos, boticários, cafés, confeitarias e várias redações de jornais. O núcleo social do Rio de Janeiro: tanto a vida social quanto a política ocorriam na rua do Ouvidor. França Júnior registra isso quando, logo na primeira cena, tem-se a rua movimentada por vendedores de jornais e bilhetes de loterias. Nela se conversa sobre a especulação em torno do novo ministério - pois um acabara de cair – sobre a moda francesa, sobre casamentos e festas, reputações e destinos. França Júnior capta isso com um número enorme de personagens em cena, aludindo cenicamente a esse caráter coletivo. A peça começa na rua, espaço público, e tanto o núcleo dramático em torno de Beatriz quanto o núcleo político em torno de um novo ministério já são colocados em cena, em perspectiva coletiva. O que se vê, então, é a dialética entre o público e o privado.

A fábula central da obra, se seguir os moldes dramáticos, acontece em torno do casamento de Beatriz. A jovem moça, filha de Filomena e do conselheiro Brito, vive à procura de um homem rico que aceite pedir sua mão em casamento a seu pai. Porém, nenhum dos pretendentes que ela escolheu aceitaram o convite, visto que Beatriz ostenta

<sup>6</sup> Utiliza-se, como referência das peças de França Júnior, a coleção clássicos do teatro brasileiro que traz as obras na íntegra. FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de, 1838-1890. Teatro de França Júnior. Tomo II.

Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, Fundação de Arte, 1980.

o que não tem. Embora bonita e insinuante, ela não tem recursos. Filha de uma burguesia com posição, ela sabe um pouco de francês, inglês, alemão, e usa expressões nessas línguas para ostentar uma suposta cultura (o que fica evidente para o público, expondo o caráter ridículo da personagem, que beira à caricatura); porém, sem lastro econômico, expressão de uma sociedade que vive de aparências porque não há mercado para que riquezas sejam produzidas, ela busca um marido promissor. Isso é feito de modo escancarado, sem esconder essa dimensão de negócio em torno do casamento - e não fica escondido também dos interlocutores na peça. O leitor/espectador fica sabendo que tanto Raul (bacharel em direito, à procura de um emprego em um novo ministério, seja ele qual for) quanto Ms. James (inglês especulador que está no Brasil à procura de concessões do governo e de investidores), começam a peça se escondendo da moça que estava na Rua do Ouvidor com a mãe, porque ela insistira aos dois, um de cada vez, que falasse com seu pai e pedissem sua mão. A relação de ambos com Beatriz muda quando seu pai, conselheiro Britto, se torna presidente do Conselho. Agora os pretendentes encontraram um motivo para aceitar o convite de Beatriz e lhe pedirem a mão, o que será feito sem nenhuma cerimônia. Raul condicionará o casamento a um emprego no governo, enquanto Mr. James a pedirá em casamento se receber uma concessão. O absurdo da concessão pedida, o sistema cinófero, é um caso à parte. Ele é ridículo porque seria um sistema de transporte no Rio de Janeiro com bondes impulsionados por dezenas de cães dentro de enormes rodas, subindo para o Corcovado. Mas deixa de ser apenas cômico quando observa-se que os políticos se posicionarão a favor ou contra ele, não por conta de ser ridículo e irrealizável, mas dependendo de suas relações de poder, de apadrinhamento, por conchavos e relações de favor. Ou seja, quem paga o preço do ridículo é o povo, enquanto os políticos vivem o mundo dos privilégios e do patrimonialismo. Mas isso será visto depois com mais vagar.

Nesse tempo, ao leitor e espectador é apresentada a história de Filipe Flecha, que se apaixonou por Beatriz desde que a viu comendo uma empada na confeitaria dos Castelões. No entanto, Filipe Flecha não tem dinheiro e, portanto, sabe do seu lugar e nem ousa pedir Beatriz em casamento. Contudo, quando o ministério do Conselheiro Brito cair, os primeiros pretendentes, Raul e Mr. James, desfazem os negócios com Beatriz. Sem mostrar nenhum pesar com isso, a moça diz já esperar por tal situação. Contudo, a trama não termina assim, em baixa: Felipe Flecha descobre que ganhou na loteria, avisa que ficou rico e faz o pedido de casamento a Beatriz, que aceita em francês:

De tout mon coeur, ao que o inglês diz: Boa nogócia. Um dos finais felizes mais transacionados do teatro brasileiro, expondo até com certa crueza como se dão as relações sociais no país, mas sem entrar profundamente em dilemas morais: não se intenta mostrar como Beatriz é frívola e interesseira, mas necessidades de arranjo cruciais no contexto, em que o futuro de uma mulher sem posses e com pose é assustador.

Evidentemente, esse núcleo dramático não sustenta a peça. Serviria pela comicidade dos tipos apresentados, ou seja, rir-se-ia da frieza com que Beatriz trata o casamento, de como os homens da obra estão interessados em negócios e em nenhum momento falam sobre amor (a não ser Filipe Flecha, mas de forma ridicularizada, pois se apaixonou por ela vendo-a comer uma empada, o que repete várias vezes ao longo da peça). Assim como em Martins Pena, o enredo dramático é fraco, frágil, e o final não é verossímil. No entanto, tanto aqui quanto lá, é preciso olhar com os olhos do épico e observar que há um outro núcleo nessa obra, o núcleo que carrega o nome da peça, ou seja, o núcleo dos assuntos políticos. Em Martins Pena, tem-se como estrutura formal, apesar de não estar à primeira vista, a presença dos escravos e escravas na sociedade oitocentista. Aqui, o que dá sustentação estética e formal para a obra é uma monarquia defasada. No entanto, em França Júnior, a presença desse segundo núcleo é mais evidente.

Em paralelo à estrutura dramática, se encontra o núcleo coletivo e político, para não chamar de épico, visto que é um conceito que não existia na época de França Júnior. Esse segundo núcleo tem como base a crítica realizada sobre as quedas dos ministérios na época. A peça se inicia com a Rua do Ouvidor movimentada e os jornaleiros a todo vapor. Nas primeiras cenas Raul, Ernesto e Goulart especulam sobre os cargos a serem ocupados no ministério e, logo ali, já há denúncias de compadrios e favores. O conselheiro Brito é anunciado como presidente do Conselho e, então, começam as especulações em torno dele para se conseguir empregos, cargos nos ministérios e privilégios. A presença desse plano político se intensifica quando o cargo é negado ao desembargador Coelho e este se assume como oposição, criando uma disputa entre o partido dos cachorros e dos não cachorros, assim chamados devido ao projeto de Mr. James. Ou seja, de um lado quem apoia a concessão ao sistema cinófero, alegando que cachorro pode ser considerado motor, e do outro quem não concorda com esse sistema. Evidente que essa divisão entre cachorros e não cachorros faz parte da estrutura cômica de França Júnior para denunciar a animalidade que são os ministérios e, também, o ridículo do projeto, que não é discutido em seus méritos ou deméritos, mas pelas relações de favores. Por fim, a oposição ao

sistema cinófero vence e os negócios realizados no ministério de Brito se desfazem. No plano político também se acompanha a disputa ferrenha por cargos nos mais diversos escalões no governo. Como a base é a da vantagem pessoal, também esse nível é marcado por questões subjetivas e pessoais; porém o que está em jogo são decisões políticas que têm impacto em toda a sociedade.

Os planos não andam estanques, pelo contrário; eles se articulam a partir do projeto de transporte de Mr. James. Isso porque ele condiciona se casar com Beatriz a conseguir a concessão, o que faz com que Filomena e a filha forcem Brito a levar a questão para o parlamento, defendendo a concessão. Elas compram novos móveis, projetam gastos não com o salário de Brito, mas com as vantagens que o cargo trará. Tudo é feito de tal modo que os planos se articulam para mostrar um dos interesses da obra, que é denunciar o patrimonialismo presente na segunda metade do século XIX, presente até os dias de hoje, inclusive. Isso significa se apropriar, trazendo para o âmbito privado, o que é público.<sup>7</sup> Para conhecer melhor os núcleos apresentados, é preciso contextualizar e aprofundar o estudo sobre as principais personagens.

## 4.3. A respeito das personagens

Segundo Cafezeiro (1980), a caricatura é uma das mais poderosas facetas de França Júnior na hora de desenhar suas personagens. Como se viu em Martins Pena, não se trata de personagens individualizadas, mas que compõem grupos sociais que, a partir do tipo e da caricatura, são criticados pelo autor. Em França Júnior não é diferente. Pode parecer, à primeira vista, que as personagens são ingênuas e simples, mas o seu fundo social revela uma realidade marcada pelo favoritismo, corrupção, especulação, em suma, uma sociedade, tal qual as personagens, ridícula.

[...] são parodiadas também figuras como os coronéis que traduzem sempre uma mentalidade patriarcal, autoritária, prepotente e quase sempre incoerente. No mesmo caso a figura do novo rico, dos bacharéis e bacharelas, representantes típicos dos desvios e aberrações sociais da época. (CAFEZEIRO, 1980, p. 24)

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Apropria-se do conceito de Candido (1970) de dialética da ordem e da desordem, para falar sobre a dialética do público e do privado, em que o mecanismo ocorre da mesma forma: tanto o núcleo privado se utiliza do público para seus benefícios, quanto o contrário. Um núcleo sustenta o outro.

Nesse sentido, são personagens que não apresentam virtudes burguesas. Assim como Pena, parte-se de uma tradição mais próxima da farsa, em que apresentam traços quase grotescos. Faz-se, portanto, necessária uma análise pelas personagens que se destacam nessa peça, visto que são muitas. Parte-se de uma visão exagerada e caricata, o que é muito comum em comédias rebaixadas e de apelo popular, como a *Commedia dell'Arte* e os entremezes espanhóis, fontes nas quais Martins Pena também se inspirou.

#### **Beatriz**

Logo no início da peça, já se sabe que Beatriz é uma personagem frívola que quer manter a aparência de moça rica. É perceptível pelas suas falas caricatas, o tempo todo dizendo, de forma descontextualizada e pedante, alguma frase em francês, alemão ou italiano, só para mostrar que já esteve na Europa. Descobre-se que ela não perde a oportunidade de procurar alguém que lhe queira pedir a mão em casamento. Como se pode observar nas cenas IX e X, do primeiro ato:

RAUL - (Entrando do fundo com Goularte e vendo Beatriz, e Filomena.) Oh! diabo! Lá está a mulher do Conselheiro Brito com a filha... Se me descobrem estou perdido.

GOULARTE - Por quê?

RAUL - Por quê? Porque a filha namora-me, desgraçado, julga-me muito rico, e noutro dia no Cassino, caindo eu na asneira de dizer-lhe que era bela, encantadora, essas banalidades, tu sabes, que costumamos dizer às moças nos bailes, o diabinho da rapariga fez-se vermelha, abaixou os olhos, e disse-me: Senhor Doutor Raul, por que não me pede a papai?

GOULARTE - Pois pede-lhe.

RAUL - Nessa não caio eu! É pobre como Jó, e mulher sem isto (Sinal de dinheiro.) está se ninando. Vamos embora. (Saem.) (FRANÇA Jr., 1980, p. 180-181)

(...)

MR. JAMES - (Saindo do Castelões com Pereira e vendo as duas.) How? Mim não pôde fica aqui; vai embora depressa, Senhor Comendador.

PEREIRA - Por quê?

MR. JAMES - Semana passada, mim estar na baile de Cassino, diz àquele menina, que ele estar bonita; menina estar estúpida, e diz a mim - How? Por que você não me pede a papai?

PEREIRA - Bravo! E por que não se casa com ela?

MR. JAMES - Oh! no; mim não estar vem a Brasil pra casa. Mim vem aqui pra faz negocia. Menina não tem dinheiro, casamento estar mau negocia. No, no, no quer. Eu vai embora. (Sai para um lado, e Pereira para outro.) (FRANÇA Jr., 1980, p. 181)

Beatriz, portanto, procura qualquer rapaz que aceite sua mão sem dote, fazendo paralelo com a Cecília de *Os dous ou o inglês maquinista* (1842). Porém aqui, diferente de lá, Beatriz não fica a namorar na janela, ela é mais ativa e deixa explícito que casaria com qualquer um que a queira, desde que seja financeiramente promissor, como Raul e James – ao menos na avaliação dela. No entanto, mesmo ela sendo bonita, ninguém a quer, pois não tem dinheiro. Apesar de todo aspecto forjado de rica, fica evidente que é só para se manter no núcleo da sociedade das aparências, assim como a mãe. Nota-se, nessas passagens, que Raul e Mr. James são personagens tão interesseiros quanto Beatriz. Eles assumem, abertamente (sem apartes, como ocorre na peça de Martins Pena) que não se casam, pois a moça é pobre e com gente pobre casamento é um mal negócio.

No entanto, o jogo vira quando o pai de Beatriz, conselheiro Brito, se torna presidente do Conselho. Assim que ficam sabendo, tanto Mr. James, quando Raul, consideram a possibilidade de se casarem com a moça, visto que, com o pai à frente do Conselho, a moça passa a ter tudo para ser rica (evidentemente, contam com arranjos, corrupção, jogos de interesses, etc.) e eles aspiram privilégios dentro do ministério, agora que têm com quem se empenhar. Como é possível observar na cena IV do segundo ato, quando o inglês chega à casa do conselheiro Brito, para lhe mostrar seu projeto. Enquanto esperam o presidente do Conselho, Beatriz e a mãe o recepcionam e aproveitam para entrar no assunto do casamento.

FILOMENA - Muito bem, Mr. James. Falta agora que o senhor confirme o que acaba de dizer casando-se com uma brasileira.

MR. JAMES - Mim no pode casa, por ora, porque só tem cinqüenta mil libras sterlinas; mas se mim arranja este privilegia, dá palavra que fica em Brasil e casa com brasileira.

FILOMENA - Pelo que vejo já está enfeitiçado pêlos quindins de alguma?

MR. JAMES - *Não duvida, senhora, e crê que feitiço não estar muito longe daqui*. (Olha significativamente para Beatriz.)

BEATRIZ - (À parte.) Isto já eu sabia.

FILOMENA - (À parte.) É a sorte grande! (FRANÇA Jr., 1980, p. 195-196)

Logo em seguida, na cena IX, tem-se um diálogo análogo entre Beatriz e Raul:

RAUL - Dona Beatriz, se estivesse em condições de fazê-la feliz, hoje mesmo dirigia-me a seu pai, e pedia-lhe o que mais ambiciono neste mundo - a sua mão.

BEATRIZ - E o que lhe falta para tomar-me feliz?

RAUL - Uma posição social.

BEATRIZ - O senhor não é bacharel em Direito?

RAUL - É verdade.

BEATRIZ - Alors...

RAUL Porém, se o ser bacharel em Direito fosse um emprego, haveria muito pouca gente desempregada no Brasil. Seu pai está hoje no governo, poderia lançar as suas vistas sobre mim... Como seríamos felizes um ao lado do outro.

BEATRIZ - Eu vou falar com mamãe. Comunicar-lhe-ei as suas intenções a meu respeito, e dar-lhe-ei a resposta. (FRANÇA Jr., 1980, p. 199)

Observa-se nessas passagens que Beatriz se casaria tanto com Mr. James quanto com Raul, sem cerimônias, sem angústias, sem dúvidas. O que faz com que em nenhum momento o leitor, ou espectador, desenvolva empatia pela personagem da moça, pois ela se mostra consciente da sua posição e situação, sem achar mal nenhum nisso. Assim como as demais personagens, não apresenta psicologia profunda, entende que casamento é negócio e que seu pai concedendo os privilégios pedidos é a única forma dela arrumar um marido. No entanto, quando o ministério cai, é possível notar a tranquilidade de Beatriz, em saber que seus intuitos deram errado, nesse diálogo:

RAUL - (À Beatriz..) Minha senhora; creio estar desligado dos compromissos que contraí para com Vossa Excelência. BEATRIZ - Eu já o sabia; não era preciso mo dizer. O que o senhor doutor queria era uma posição social e não a minha mão! (FRANÇA Jr., 1980, p. 219)

Com toda sua frivolidade, Beatriz, se mostra uma personagem que sabe jogar o jogo da sociedade de aparências, sonha em encontrar o amor da sua vida, aos moldes românticos, pois ela é uma personagem consciente dos seus atos, de sua posição, do que pode ou não almejar. Nesse sentido é que se afirmou que sua frivolidade não é uma marca moral, mas uma necessidade social. E, nessa obra de França Júnior, o que as personagens falam uma das outras deve ser observado com atenção, pois dizem a verdade, no sentido de que pouco se guarda uma justificativa dramática para as ações. Elas são calculadas e assim apresentadas, na maior parte das vezes. Quando Dona Bárbara a descreve como sirigaita que vive a estropiar palavras em francês; ou mesmo Raul e Mr. James que a veem como a frívola interesseira, estão antecipando, em suas falas, atitudes que Beatriz, realmente, apresenta. Em nenhum momento é desmentido a visão imposta pelas outras personagens. No final, para deixar isso certo, ela aceita se casar com Felipe Flecha dizendo *De tout mon coeur*, que não é paixão por Felipe, mas pela riqueza que acabou de ganhar e fez questão de informar.

## Filomena

Assim como a filha, Filomena é uma mulher frívola que vive pela aparência. Percebe-se uma cordialidade falsa entre Filomena, Beatriz, Bárbara e Mariquinhas, nenhuma sendo muito diferente das outras, nesse quesito. Na cena VII do primeiro ato é possível ver, de forma explícita, a falsidade entre elas:

FILOMENA - É verdade, vinham muito ridículas.

BEATRIZ - Escorridas, coitadas, que pareciam um chapéu de sol fechado. Sapristi!

FILOMENA - E onde é que foi a mulher do Seabra buscar aquele vestido branco todo cheio de fofinhos e crespinhos! (FRANÇA Jr., 1980, p. 179)

(...)

BEATRIZ - Addio. (Beijam-se todas reciprocamente.)

FILOMENA - (Para Dona Bárbara.) Apareça; sabe que sou, fui e serei sempre sua amiga.

DONA BARBARA - Da mesma forma. E se assim não fosse também dizia-lhe logo; eu cá sou muito franca.

FILOMENA - E por isso é que a estimo e considero. (FRANÇA Jr., 1980, p. 180)

A falsidade que Filomena apresenta ao se dizer amiga de D. Bárbara fora já exposta na cena anterior, o que faz ver a simulação, sem nunca enganar o leitor e espectador. Situação análoga, mas inversa, acontece em *Os dous ou inglês maquinista* (1842), porque, como já observado, Clemência e Mariquinha conversam sobre Eufrásia e a família quando esses vão embora da casa e elas ficam sozinhas; só então farão comentários negativos, e mesmo assim limitados a questão de se portarem como ricos, sem o serem. Aqui esses comentários acontecem de forma explícita, e antepostos, como visto no diálogo analisado e em cena posterior também.

Seguindo para a cena III do segundo ato, é apresentada a personagem de Filomena em uma perspectiva chave para sua compreensão. Quando seu marido, conselheiro Brito, se torna presidente do Conselho, nota-se que quem manda nele é a esposa. Aqui, tem-se a cena em que Filomena está persuadindo o marido a comprar um tapete novo:

BRITO - Não compro mais coisa alguma, minha senhora. A senhora pensa porventura que eu aceitei esta prebenda para ainda em cima arruinar-me?

FILOMENA - Quando se está em certa posição, não se deve fazer figura ridícula.

BEATRIZ - Noblesse oblige, papai.

FILOMENA - Não sei o que quer dizer ser ministro e andar de bonde como os outros, ter uma casa modestamente mobiliada, como os outros, não receber, não dar bailes, não dar jantares, como os outros, vestir-se como os outros... (FRANÇA Jr., 1980, p. 192)

Nessa cena já se pode notar que Filomena e Beatriz só se importam com os lucros pessoais que o ministério pode render. Começando com os móveis da casa, festas para a elite carioca, o que vai se desenrolando até o casamento de Beatriz, com algum pretendente que se faça ainda mais rico com a ajuda de Brito. Como é possível observar na cena IV, do segundo ato.

MR. JAMES - Senhorras não entende deste cousa: mim fala com pai de vosmecê, explica o que é todos esses cachorras.

FILOMENA - Tudo quanto temos de bom devemos aos senhores estrangeiros.

BEATRIZ - *C'est vrai*. Os brasileiros, com raras exceções, não se ocupam destas coisas.

MR. JAMES - Brasileira estar muito inteligenta; mas estar também muito preguiça. Passa vida no rua do Ouvidor a fala de política, pensa só de política de manhã até a noite. Brasileira quer estar deputada, juiz de paz, vereador... Vereador ganha dinheiro?

FILOMENA - Não, senhor; é um cargo gratuito.

MR. JAMES - Então mim não sabe como tudo quer ser vereador. Senhorra já fala com sua marido a respeita de minha projeta?

FILOMENA - Não, senhor, mas hei de falar-lhe. (FRANÇA Jr., 1980, p. 194-195)

Nessa cena, assim como acontece na peça de Martins Pena, Filomena, tal qual Clemência, mostra grande interesse pelos projetos ingleses, acompanhada pela filha Beatriz, ao contrário da personagem de Mariquinha em *Os dous ou o inglês maquinista* (1842) que em nenhum momento confiou no projeto de Gainer. Ou seja, o ambiente de saudosismo britânico ainda é o mesmo que da primeira metade do século XIX, talvez até mais forte, como se verá posteriormente. No entanto, França Júnior coloca esse prestígio exacerbado na boca de suas personagens, sem pudor nenhum. Essa atitude ainda se desenrola, quando na cena V, do mesmo ato, Filomena conversa com o marido sobre a possibilidade de conseguir os privilégios que Mr. James tanto precisa.

FILOMENA - (*Levando Brito para um lado*.) Este inglês possui uma fortuna de mais de quinhentos contos, parece gostar de Beatriz... Se nós soubermos levá-lo, poderemos fazer a felicidade da menina.

BRITO - E o que queres que faça?

FILOMENA - Que lhe concedas o privilégio que ele pede.

BRITO - Mas, senhora, estas questões não dependem só de mim. Eu não quero comprometer-me.

FILOMENA - Então para que te serve ser presidente do Conselho?

BRITO - Mas eu não posso nem devo dispor das coisas do Estado para arranjos de família. A senhora já me endividou e quer agora desacreditar-me. (FRANÇA Jr., 1980, p. 196)

Impossível deixar de notar, na fala de Brito, a questão central aqui e na peça: ele diz que não pode nem deve dispor das coisas do Estado para arranjos da família. Pois é justamente essa a definição mais característica de patrimonialismo, típico do Brasil até os dias de hoje, e que Brito hesitará muito pouco em fazer em benefício da esposa e da filha – e daí, dele também, apesar dos pudores, que se pode caracterizar como falsos, por muito facilmente superados. Brito é um personagem volúvel, de vontade fraca, que aceita dançar conforme a música. Como se disse, a peça não hesita em tocar e expressar questões nevrálgicas da vida política e social brasileira, sem rodeios. Esse assunto continua no terceiro ato, logo na primeira cena, quando as personagens percebem que tudo está indo por água abaixo. Observe-se o seguinte diálogo entre Filomena e o marido, Brito:

FILOMENA - Podias ter decidido o negócio perfeitamente sem levá-lo às Câmaras.

BRITO - Como?

FILOMENA - Como? Colocassem-me na Presidência do Conselho, que eu te mostraria.

BRITO - Mas, Filomena, tu não sabes que se tratava de uma espécie completamente nova, que o governo. . .

FILOMENA - Tanto melhor! Se a espécie era completamente nova, o governo devia resolver por si e não abrir o mal precedente de consultar a Câmara.

BRITO - Olha, queres saber de uma coisa? Eu merecia que me vestissem uma camisola de força, por me haver metido em semelhante entrosga.

FILOMENA - Ora. qual entrosga! O negócio era muito simples. Tratava-se de uma estrada para o Corcovado...

BRITO - Mas de uma estrada especial, com carros movidos por cachorros...

FILOMENA - E o que tem os cachorros?

BRITO - É que levantou-se a dúvida se o cachorro podia ser considerado motor, se a estrada estava nas condições da lei.

FILOMENA - Pois eu presidente do Conselho cortava a dúvida, dizendo: - o cachorro é motor, e concedia o privilégio.

BRITO - Tu não entendes destas coisas.

FILOMENA - E o que se lucrou em consultar a Câmara? Em assanhar a oposição, e formar no seio do parlamento dois partidos, o dos cachorros e o dos que se batem, como leões, contra os cachorros.

BRITO - E que partidos!

FILOMENA - E lá se vai o privilégio, falto à palavra que dei ao inglês, e o casamento da menina, víspora!

BRITO - Mas o que queres que faça?

FILOMENA - Que envides todos os esforços para que o projeto passe! Hoje é a última discussão... (FRANÇA Jr., 1980, p. 209-210)

Ou seja, na boca da personagem de Filomena, que à primeira vista pode apenas parecer uma mulher interesseira, o que de fato ela é, está também encarnada o que é ser político, ser ministro. Como se a personagem da esposa servisse para ensinar Brito a ser presidente do Conselho e caminhar nos mesmos passos dos outros ministérios (que, por sinal, também caíram). O que expõe para o leitor e espectador que ser primeiro ministro do Brasil do Segundo Reinado é um tiro no escuro, visto que se tem um país prestes a se tornar república, em que a Monarquia está frágil.

#### Dona Bárbara

Apesar de se apresentar no meio do núcleo da sociedade de aparências, sendo cortês quando lhe convém e falsa quando pode tirar proveito da situação, Bárbara acaba fazendo o contraponto com Filomena. É uma mineira mais debochada e em diversas falas apresenta saudosismos de sua terra, valorizando-a mais que o grande Rio de Janeiro. Assim, não apresenta a mesma admiração pelo estrangeiro que Beatriz e a mãe. Nesse sentido, tanto aqui, como em Martins Pena, o comediógrafo também utiliza uma personagem para perspectivar a outra, ainda que estejam todas no mesmo nível não moral. Logo na cena V do primeiro ato, acompanha-se a seguinte conversa:

DONA BÁRBARA - Tomara eu já que se organize o ministério, só para assim ver se teu pai sossega. Encasquetou-se-lhe na cabeça que há de ser por força ministro.

MARIQUINHAS - E por que não, mamãe? Os outros são melhores do que ele?!

DONA BÁRBARA - E vive há três dias encerrado em casa, como um verdadeiro maluco. Por mais que lhe diga- seu Chico, vá para a Câmara, contente-se em ser deputado, que não é pouco, e o homem a dar-lhe. Já quando caiu o outro ministério foi a mesma coisa. Passa o dia inteiro a passear de um lado para o outro; assim que ouve o ruído de um carro, ou o tropel de cavalos corre para a janela, espreita pelas frestas da veneziana, e começa a dizer-me todo trêmulo: - É agora, é agora, Barbinha, mandaram-me chamar. De cinco em cinco minutos pergunta ao criado: - Não há alguma carta para mim? Que aflição de homem. Santo Deus! Aquilo já é moléstia! Parece que se ele não sair ministro desta vez, arrebenta!

MARIQUINHAS - Faz papai muito bem. Se eu fosse homem também havia de querer governar.

DONA BÁRBARA - Pois eu se fosse homem acabava com câmaras, com governo, com liberais, conservadores e republicanos e reformava este país. (FRANÇA Jr., 1980, p. 177) (Grifos nossos)

Se retomar a fala de Filomena na primeira cena do terceiro ato, observa-se a diferença entre as duas:

FILOMENA - Ah! Que se as mulheres tivessem direitos políticos e pudessem representar o país...

BRITO - O que fazias?

FILOMENA - O privilégio havia de passar, custasse o que custasse. Eu é que devia estar no teu lugar, e tu no meu. És um mingau, não nasceste para a luta.

BRITO - Mas com a breca! Queres que faça questão de gabinete? (FRANÇA Jr., 1980, p. 2010) (grifo nosso)

Dessa última passagem, surgem várias questões. Primeiro, a denúncia de que as mulheres não têm direitos políticos. No entanto, a personagem de Filomena não é a melhor para falar disso, caso seja uma crítica a favor dos direitos das mulheres, porque ela representa uma visão reacionária que só quer privilégios, como se reafirmasse que as mulheres não merecessem mesmo tais direitos, ao mesmo tempo em que ela toma as decisões pelo marido impedindo-o de agir por conta própria. Porém, um segundo ponto deve ser observado: quando há o contraponto com Bárbara, ela denuncia a falcatrua que é o ministério e, diferente de Filomena, não quer que o marido seja ministro pelo *status*, mas porque do contrário ele enlouqueceria.

DONA BÁRBARA - Eu não devia vir. Estas sirigaitas aborrecem-me extraordinariamente.

COELHO - Mas, minha filha, tu pensas que em política a gente sobe unicamente por seus belos olhos? Não sou rico, já estou velho, não tenho pai alcaide, se deixar fugir as ocasiões, quando serei ministro?

DONA BÁRBARA - E para que você quer ser ministro, seu Chico?

COELHO - Ora, tens às vezes certas perguntas? Para quê? Para governar, para fazer o que os outros fazem.

DONA BÁRBARA - Você não tem sabido governar a fazenda, e quer governar o Estado!

COELHO - A senhora não entende destas coisas.

DONA BÁRBARA - Ora, diga cá! Suponha que você é nomeado ministro.

COELHO - Sim, senhora.

DONA BÁRBARA - Perde a cadeira na Câmara. Tem de sujeitar-se a uma nova eleição...

COELHO - E o que tem isto?

DONA BÁRBARA - O que tem?! É que se você cair nesta asneira, seu Chico, toma uma derrota, tão certo como eu chamar-me Bárbara Benvinda da Purificação Coelho.

COELHO - Eu, ministro, derrotado?

DONA BÁRBARA - E por que não? Você é melhor do que os outros? (FRANÇA Jr., 1980, p. 197)

Percebe-se nesse diálogo que Bárbara entende o jogo dos ministérios. E já sabe que se o marido subir, vai logo cair, pois é uma questão da estrutura política, do momento histórico pelo qual o Brasil está passando. Não entra em questão o juízo de valor de ser um bom ou mau ministro. Portanto, ela também não é uma personagem moralista, haja vista que quando o marido, desembargador Coelho, consegue o ministério ela faz questão de que Filomena fique sabendo.

FILOMENA - (Abrindo a carta e tendo.) "Minha senhora, tenho a honra de enviar a Vossa Excelência o último número da Espada de Dâmocles, que acaba de sair agora mesmo e de chamar a atenção de Vossa Excelência para a notícia, publicada sob o título A última hora. Sua veneradora e criada, Bárbara Coelho." (Fecha a carta.) Que infame! BRITO - Lê. (Filomena quer rasgar o jornal.) Lê, eu terei a coragem de ouvir

FILOMENA - (Lendo.) "Caiu finalmente o ministério das patotas. Parabéns aos nossos concidadãos, estamos livres do homem que mais tem sugado os cofres públicos em proveito dos seus afilhados." (FRANÇA Jr., 1980, p. 220)

Não se pode garantir que o marido de Bárbara será um melhor ministro, ou que durará mais tempo antes de cair, mas mais uma vez as personagens estão perspectivadas, embora façam parte do mesmo núcleo. Tanto Bárbara quanto Filomena e suas filhas demonstram o esvaziamento da elite burguesa brasileira.

## Filipe Flecha

Em França Júnior pode-se observar que a tipificação das personagens é mais caricaturada do que em Martins Pena. Por exemplo, se observar Filipe Flecha pelos olhos da personagem de Felício da peça anterior, apesar de serem bem diferentes, a comparação seria feita pelo viés do jovem apaixonado que não tem dinheiro para casar com a amada e precisa que de alguma forma os golpes de teatro lhe ajudem, seja com a volta de Alberto, em *Os dous ou o inglês maquinista* (1842), seja com o bilhete de loteria premiado, em *Caiu o ministério!*. No entanto, Felício não é tão ridicularizado quanto Filipe Flecha. Aqui, o desenho dessa personagem pode ser considerado a ridicularização do

romantismo. Analisa-se como Filipe Flecha se apaixona por Beatriz, na cena XI do primeiro ato.

FILIPE - Ela sim! Por causa dela já não durmo, já não como, já não bebo. Vi-a pela primeira vez, há uma semana, no Castelões. Comia uma empada! Com que graça ela segurava a apetitosa iguaria entre o furabolo e o mata-piolho, assim, olhe. (Imita.) Vê-la e perder a cabeça foi obra de um momento. (FRANÇA Jr., 1980, p. 182)

E logo na sua fala seguinte lá está ele repetindo o que havia dito

ERNESTO - Mas, desventurado, não sabes?...

FILIPE - Já sei o que vai dizer-me. Que sou um simples caixeiro de armarinho e que não posso aspirar à mão daquele anjo. Mas dentro do peito deste caixeiro pulsa um coração de poeta. Não pode imaginar as torturas por que tenho passado desde o instante em que a vi... Vi-a pela primeira vez no Castelões...

ERNESTO - Comia uma empada. Já me disseste. (FRANÇA Jr., 1980, p. 182)

O que se repete na cena XII do primeiro ato e na cena I do segundo ato. Na cena XVII, do segundo ato, para a própria Beatriz. "FILIPE - (Ajoelhando-se.) Sim, doido, minha senhora, doido varrido. Quando a vi pela primeira vez foi no Castelões. A senhora comia uma empada..." (FRANÇA Jr., 1980, p 207.). Na cena VIII, do terceiro ato, novamente com Ernesto. E na cena final da peça, novamente com Beatriz. "FILIPE - (Ajoelhando-se aos pés de Beatriz.) Minha senhora, eu adoro-a, idolatro-a. Quando a vi pela primeira vez foi no Castelões, a senhora comia uma empada. Quer aceitar a minha mão?" (FRANÇA Jr., 1980, p. 221).

Essa repetição, além de servir de mecanismo cômico, como aponta Bergson (1983), é também uma forma de ridicularização do amor romântico. Aqui, o amor de Filipe Flecha por Beatriz não é sublime, bonito ou endeusado. Ao se apaixonar quando a vê comendo uma empada, faz jus do amor grotesco, terreno, quase animalesco. Esse exagero da personagem também pode remeter aos enamorados da *Commedia dell'Arte*; embora não se tenha aqui a parceira no mesmo nível, é possível encontrar semelhanças, em que Filipe Flecha representa o jovem desesperado pelo amor de Beatriz, como se a vida dele dependesse daquilo, mas, novamente, leitor e espectador não criam empatia, pois é um amor caricaturado e, além de tudo, não correspondido. No entanto, está claro

para todos que o jovem apaixonado sabe que a moça só se casaria com ele caso tirasse a sorte grande.

Filipe Flecha é um personagem alienado às ações da peça. Enquanto as demais personagens estão preocupadas com o ministério, ele não. "ERNESTO - Vejamos se já há alguma coisa de novo. (Compra. Para Filipe.) Não queres saber quem foi chamado para o ministério? FILIPE - Que me importa o ministério? O meu ministério é ela! Olhe, quando a vi pela primeira vez foi no Castelões. Ela comia..." (FRANÇA Jr., 1980, p. 183). Para entrar em contato mais próximo com a moça, Filipe Flecha se faz repórter depois de ser demitido da sua profissão de caixeiro, pois vivia devaneando em serviço, pensando nela. Essa passagem pode não ter verossimilhança nenhuma, mas é uma forma que ele encontrou de chegar perto de Beatriz e poder entrar na casa de Brito, visto que, a partir do segundo ato, os núcleos se misturam e todas as questões sociais acontecem na cada do ministro.

Em seguida, por insistência de um vendedor de loteria, Filipe Flecha compra um bilhete com seus últimos recursos.

VENDEDOR - Fique com este número que é o último.

FILIPE - Não quero.

VENDEDOR - Eu tenho um palpite de que o senhor apanha a taluda.

FILIPE - Homem, vá-se embora.

VENDEDOR - Veja só o número.

FILIPE - (À parte.) Quem sabe se não está aqui a minha felicidade?!

VENDEDOR - Então, não se tenta?

FILIPE - (À parte, tirando dinheiro do bolso.) Lá se vão os últimos vinte e cinco mil réis, que me restam do ordenado deste mês. (Alto.) Tome. Não quero ver o número. (FRANÇA Jr., 1980, p. 183-184)

Observa-se que, em França Júnior, os golpes de teatro são mais desenvolvidos que em Martins Pena. Na peça *Os dous ou o inglês maquinista* (1842) só se fica sabendo da existência de Alberto no final da peça. Nessa, desde o início já se apresenta o caminho para o fim. Na primeira cena o vendedor de bilhete de loterias já está presente; quando Filipe Flecha, personagem pobre, compra com seus últimos recursos, o último número do bilhete, França Júnior prepara o terreno para o final, sendo certo que ele vai ganhar na loteria. Além de apresentar indícios desde o começo sobre como a peça acabará, há críticas sobre a forma de enriquecer no Brasil: pela política, pela exploração do trabalho alheio, pelo casamento ou pela loteria.

#### **Dr. Raul Monteiro**

No começo da peça, Raul se mostra interessadíssimo em quem será o novo ministro, estando na porta dos jornais para descobrir a notícia o quanto antes. Depois, descobre-se o porquê. Ele é bacharel em direito e está à procura de um emprego público. Como se viu ao analisar Beatriz, Raul é um dos homens que a moça tentou convencer a pedi-la em casamento. No entanto, ele se desviava dela, pois a pobreza da menina não lhe era útil. Assim que o pai da moça chegou a presidente do Conselho, Raul não perdeu tempo para tentar conseguir uma posição social. "Beatriz julga-me rico, ofereço-lhe a mão que aliás ela já pediu, e apanho um emprego" (FRAÇA Jr., 1980, p. 187). E seguindo para a cena IX, do segundo ato, tem-se a conveniência declarada no palco:

RAUL - Não acredita na influência dos olhos?

BEATRIZ - Sim; mas não creio na eficácia daquelas orações.

RAUL - E sabe ler neles?

BEATRIZ - Quelque chose.

RAUL - O que lhe dizem os meus?

BEATRIZ - Que o senhor é um grande bandoleiro.

RAUL - Não, não é isto o que eles dizem.

BEATRIZ - O que dizem então? Voyons.

RAUL - Que aqui dentro há um coração que pulsa pela senhora e só para a senhora.

BEATRIZ - Non lo credo. (FRANÇA Jr., 1980, p. 199)

Mesmo sabendo que, de fato, Raul não a ama, para Beatriz é um casamento conveniente caso este tenha um emprego público e vice-versa. Então, pede para sua mãe falar com seu pai para dar um jeito de providenciar o emprego de Raul. Quando o ministério cai, retomando a cena já vista, Raul diz para Beatriz: "[...] Minha senhora; creio estar desligado dos compromissos que contraí para com Vossa Excelência", ao que a moça lhe responde: "Eu já o sabia; não era preciso mo dizer. O que o senhor doutor queria era uma posição social e não a minha mão!" E Raul arrebata: "(À parte.) - Façamos cara de não ter compreendido" (FRANÇA Jr., 1980, p. 219). Apesar de já desenhado o caráter de Raul, é com essa cena final, em que sem pudor nenhum ele pede para desfazer os compromissos com a menina, e, esta, também se mostra indiferente, que é possível notar que as personagens frívolas dessa peça, se sabem frívolas e não apresentam culpa nenhuma em mostrar isso. Como visto há pouco, elas também oscilam entre o campo da ordem (casamento, emprego, etc.) e o da desordem (arranjos, privilégios, etc.) sem que haja juízo moral nessas idas e vindas. Nesse ponto, Martins Pena foi, de fato, um professor para a comédia de costumes de França Júnior.

#### **Ernesto**

Algumas das personagens dessa peça, servem para fazer críticas pontuais. É o caso de Ernesto. Classificado em primeiro lugar no concurso público, não consegue emprego nenhum, pois os ministérios vivem caindo e essa falta de estabilidade faz com que nenhum ministro o contrate.

FILIPE - Ele não deve tardar.

ERNESTO - Fui classificado em primeiro lugar no último concurso da secretaria.

FILIPE - Então está com certeza nomeado.

ERNESTO - Se a isso não se opuser um senhor de baraço e cutelo, chamado empenho, que tudo ata e desata nesta terra, e a quem até os mais poderosos curvam a cabeça. (FRANÇA Jr., 1980, p. 190)

Senhor de baraço e cutelo é como se chamava, na época feudal, o senhor que exercia poder de vida ou morte sobre seus vassalos. Já o empenho pode ser a representação do comprometimento de parte do orçamento com uma determinada despesa, no dicionário, mas no Brasil é usado para falar de um padrinho que pede um favor a alguém para seu apadrinhado, o que será mais tarde retribuído, em um jogo de compadrios sem fim. Assim, ele, embora esteja classificado em primeiro lugar, pode não ser chamado. Fica evidente que é um personagem consciente, na fala que se segue:

ERNESTO - Porque não pretendes sentar-te a uma grande mesa que há neste país, chamada do orçamento, e onde, com bem raras exceções, todos têm o seu talher. Nesta mesa uns banqueteiam-se, outros comem, outros apenas lambiscam. E é para lambiscar um bocadinho, que venho procurar o ministro. (FRANÇA Jr., 1980, p. 190)

No entanto, mesmo sendo concursado, ele precisa conseguir cartas de recomendações para pleitear o emprego. Como se pode observar na cena VII do terceiro ato. Depois de tentar com uma carta do senador, no segundo ato:

ERNESTO - Como está, Senhor Pereira?

PEREIRA - O seu negócio? Ainda nada?

ERNESTO - Qual! Trago agora aqui uma carta... Vamos ver se com esta arranjo o que quero. É de um deputado mineiro governista.

PEREIRA - É bom empenho?

ERNESTO - Quem me arranjou foi um negociante da rua dos Beneditinos, em cuja casa acha-se hospedado o tal deputado.

RIBEIRO - Meu amigo, vá à fonte limpa, procure um deputado da oposição e digo-lhe desde já que está servido.

ERNESTO - Muito se sofre!

## AZAMBUJA - É verdade. (FRANÇA Jr., 1980, p. 215)

Nota-se que a personagem de Ribeiro aconselha Ernesto a procurar um deputado da oposição. Isso porque, nessa altura da peça, o ministério de Brito está quase caindo. Ou seja, se quiser conseguir qualquer coisa o melhor é se aliar à oposição que está ganhando força. Reforçando, mais uma vez, que as personagens nessa peça agem para suprir suas necessidades individuais.

#### Conselheiro Brito

O presidente do Conselho, até onde se observa, tenta ser um homem honesto, mas é coagido pela mulher e pela filha. Tenta argumentar, mas sua postura não se mantém e ele acaba cedendo ao que querem as mulheres, de modo volúvel e frágil. Como é possível observar nessa extensa, mas necessária, passagem da cena III do segundo ato.

BRITO - Mas, minhas filhas, não há ninguém por aí que não saiba que tenho poucos recursos, que vivo apenas dos meus ordenados. A vida de um homem de Estado é devassada e esmerilhada por todos, desde os mais ínfimos até os mais elevados representantes da escala social. O que dirão se me virem amanhã ostentando um luxo incompatível com os meus haveres?

FILOMENA - Se a gente for dar satisfações a tudo o que dizem...

BRITO - E olha que aqui não se cochila para dizer que um ministro é ladrão. O que mais querem vocês de mim? Já obrigaram-me a alugar esta casa em Botafogo...

FILOMENA - Devíamos ficar morando em Catumbi?

BRITO - E o que tem Catumbi?

BEATRIZ - Ora papai.

BRITO - Sim, o que tem?

BEATRIZ - Não é um bairro como il faut.

BRITO - Obrigaram-me a assinar o Teatro Lírico e... camarote.

FILOMENA - Está visto. Havia de ser interessante ver a família do presidente do Conselho sentada nas cadeiras...

BEATRIZ - Como qualquer Sinhá Ritinha da Prainha ou da Gamboa... Dieu vrien garde! Eu preferiria lá não ir.

BRITO - Obrigaram-me mais a ter criados estrangeiros de casaca e gravata branca, quando eu podia perfeitamente arranjar a festa com o Paulo, o Zebedeu e a Maria Angélica.

BEATRIZ - Pois não, são frescos, sobretudo o Zebedeu. No outro dia, à mesa de jantar, mamãe disse-lhe: - Vá buscar lá dentro uma garrafa de vinho do Porto, mas tome cuidado, não a sacuda. Quando chegou com a garrafa, mamãe perguntou-lhe: - Sacudiu? - Não senhora, diz ele, mas vou sacudir agora. E começa, zás, zás, zás. (Faz menção de quem sacode.) *Quelle imbecile*. Aquilo é que os alemães chamam - ein *Schafskopf*!

BRITO - Até a minha roupa vocês querem reformar. (FRANÇA Jr., 1980, p. 192-193)

No mais, essa passagem resume bem a personagem de Brito. Observa-se que em alguns momentos ele demonstra ter consciência de que está agindo em benefício próprio, principalmente quando está com a filha e a esposa. Mesmo sabendo que não está agindo como um ministro ideal deveria agir, não aparenta arrependimentos ou dúvidas. Como se trata aqui de uma comédia de costumes, ele é mais influenciado pela esposa e amigos do que pelas suas convições e ideologias. Sua fragilidade e volubilidade, porém, não indicam uma personagem mal construída, ou sem importância, pelo contrário: é fundamental para compreender a formação nacional, marcada por muitos que não têm a firmeza do sujeito burguês, fiel a seus princípios de vida, racional etc. Quem deve se adaptar ao modo como a vida social brasileira transcorre tem que ter jogo de cintura, tem que saber dançar conforme a música, e é exatamente isso que ele faz para formar seu ministério e ao aceitar a pressão da filha e da esposa, sua fraqueza, portanto, não é defeito de composição ou típico da comédia; ela é um acerto na expressão da vida social. Até hoje no Brasil é possível ver políticos que mudam de lado no espectro ideológico, na vida partidária, sem o menor pudor, arrependimento nem tampouco julgamento negativo por parte da sociedade. O fato de ele ter aceito participar da demanda pelo privilégio do sistema cinófero deixa bem evidente que seus escrúpulos duram muito pouco. Como visto, há um item que vale para as demais personagens: nenhuma tem psicologia profunda, e isso não é demérito da peça, mas acerto, e vale para Beatriz, Filomena, Mr. James, Raul, Brito, Desembargador Coelho, enfim, todos.

## **Desembargador Coelho**

Sabe-se que Coelho tem grande vontade de ser ministro pela fala da esposa, Dona Bárbara. No entanto, quando vai até a residência de Brito pedir emprego, saí de lá furioso, pois não conseguiu nada. "COELHO - (Baixo.) O que arranjei?! Nada; mas ele arranjou uma oposição de arrancar couro e cabelo. Hei de mostrar-lhe o que valho" (FRANÇA Jr., 1980, p. 200). Em cena que se segue, os ministros conversam sobre a atitude do desembargador Coelho.

BRITO - Há quinze dias apenas que subimos ao poder, e já se notam muitos claros nas fileiras da maioria.

MINISTRO DA JUSTIÇA - A oposição se engrossa a olhos vistos.

BRITO - Agora mesmo acaba de sair daqui o Desembargador Coelho.

É mais um descontente que passa para o outro lado.

MINISTRO DA JUSTIÇA - O Coelho? Ainda ontem, pode-se dizer, aspirava a ser o líder da maioria.

BRITO - É verdade! Porém suspira por uma pasta, e nas circunstâncias atuais não é possível. (FRANÇA Jr., 1980, p. 201-202)

Quando lhe é negado o ministério, Coelho se torna o chefe da oposição e, após anunciar sua posição dentro da câmara e ficar contra o sistema cinófero, ele consegue o apoio de outros deputados. Quando o ministério de Brito cai, ele é chamado para ser o novo presidente do Conselho. No entanto, é interessante observar que Coelho não aparece muito, apenas no começo, quando sua mulher explana sobre sua vontade de ser ministro, quando este vai pedir um cargo para Brito e no fim, quando leitor e espectador ficam sabendo pela boca de outras personagens que este virou primeiro ministro.

#### Dr. Monteirinho

Assemelha-se ao Henrique de *Como se fazia um deputado* (1882), também de França Júnior. Tanto aqui como lá, os jovens entram na política por insistência de seus tios, sem que tenham preparo para isso, nem mesmo ideológico, no sentido de saber em qual lado está, aliás, o que é visto com bons olhos, como maleabilidade — ou, como se viu, como volubilidade. Monteirinho é sobrinho de Felizardo, que foi chamado para compor a pasta da Marinha; no entanto, ele renega o cargo para dá-lo a seu sobrinho, destacando, com isso, os conchavos políticos de apadrinhamento. Monteirinho apresenta traços análogos ao de Henrique de *Como se fazia um deputado*, até mesmo no desenho da personagem que, antes de ingressar na política, ambicionava ser poeta.

DR. MONTEIRINHO - E que foi transcrita em todos os jornais do Império. Um seu criado. Já cultivei a poesia em tempos que lá vão. Hoje, em vez de tanger a lira clorótica do romantismo ou de dedilhar as cordas, afinadas ao sabor moderno, dos poetas realistas, leio *Spencer*, *Schopenhauer*, *Bückner*, *Littré*, todos esses grandes vultos, que constituem o apostolado das sociedades modernas. (FRANÇA Jr., 1980, p. 203)

Também se assemelha à personagem do *Dottore* da *Commedia dell'Arte*, ou seja, o bacharel em direito (caso de Monteirinho) que é falastrão e, muitas vezes, tem um

conhecimento pedante sobre qualquer assunto, ou sobre temas, que nitidamente não interessam a outrem:

MR. JAMES - *Idéia estar aqui completamente nova. Mim quer adota sistema cinófero. Quer dizer que trem sobe puxada por cachorras.*DR. MONTEIRINHO - Não era precisa a explicação. Nós todos sabemos que cinófero vem do grego cynos, que quer dizer cão, e feren, que significa puxar, etc.
MR. JAMES - *Muito bem, senhorr.* (FRANÇA Jr., 1980, p. 204-205)

Apesar do desenho caricato de Monteirinho, o que mais fica da personagem é a estruturação do poder pelo benefício próprio. E de como, em nenhum momento, as demais personagens estranharam ou se recusaram a aceitar Monteirinho para compor a pasta da Marinha. Mais uma vez, reitera-se que as falcatruas acontecem às vistas do leitor, do espectador e das demais personagens.

#### **Criados**

As aparições dos criados, aqui, se resumem a mostrar que se trata de uma família da pequena burguesia. Não ganham desenvolvimento e nem crítica. Não fica evidente a posição de França Júnior a respeito da escravidão. Desse ponto de vista não se pode discordar de Márcia Coelho (2008) e Iná Camargo Costa (1998), ao criticarem o comediógrafo por sua posição conservadora e retrógrada nesse quesito. No entanto, reitera-se que na obra em análise há muitos aspectos positivos. A crítica está nos vícios maiores da ordem imperial, portanto, sobre os detentores do poder. Fala-se dos costumes da sociedade pelo viés dos conchavos políticos, e seria querer forçar a mão exigir dele tamanha amplitude temática, o que seria mesmo falso.

#### 4.4. A presença inglesa no Segundo Reinado

A forma como França Júnior e Martins Pena realizaram suas críticas sociais, possibilita fazer uma comparação entre suas obras na tentativa de representar os problemas brasileiros do século XIX. Encontra-se aqui um cenário político-social que lembra o destacado em Martins Pena, porém, agora, ainda mais incisivo por não manter sequer as aparências. Na peça *Caiu o ministério!*, tem-se a figura do inglês na personagem de Mr. James. Como Gainer, Mr. James é um especulador que está no Rio de Janeiro à

procura de privilégios políticos para construir uma linha férrea até o Corcovado. No entanto, antes mesmo do leitor/espectador ter conhecimento do que seria o sistema cinófero de James, já é apresentado a outro aspecto do caráter do inglês: dizer, sem pudor, verdades sobre o Brasil para as demais personagens. Não é à toa que faz isso: de fora, embora querendo privilégios, consegue ver as especificidades da vida política nacional, e faz desse mote o tema de suas conversas:

MR. JAMES — Não estar já bem informada. É difícil este crise. Neste país tem duas cousas que não estar bom; é criadas e ministéria. Criadas não quer pára em casa, e ministéria dura três, quatro meses, bumba! Vai em terra. Brasileira não pode suporta governo muite tempo. Quando ministra começa a faz alguma cousa, tudo grita — No presta, homem estar estúpida, homem estar tratanta...

RAUL — Infelizmente é a pura verdade.

MR. JAMES — Quando outra sobe diz mesma cousa, muda presidenta de província, subdelegada, inspetor de quarteirão, e país, em vez de anda, estar sempre parada.

RAUL — A verdade nua e crua

MR. JAMES- Voucê escusa, se mim diz isto. Tudo quanto faz neste terra não é pra inglês ver?

RAUL- Assim dizem.

MR. JAMES- *Pois então mim estar inglês, mim estar na direita de faz crítica do Brasil.* (FRANÇA Jr., 1980, p. 184)

Desse modo, consegue-se perceber, ao comparar *Os Dous ou o inglês maquinista* (1842) com *Caiu o ministério!*, que a figura de Gainer é mais sutil do que a de Mr. James. França Júnior coloca em cena o que Martins Pena deixava nas estrelinhas. Se retomar a peça de Pena, é possível lembrar que Gainer tecia suas críticas ao país em poucos apartes. Aqui, Mr. James não precisa de apartes para dizer sua opinião. Observa-se, também, que em nenhum momento as outras personagens tentam contra argumentar as falas de Mr. James; primeiro o respeitam por ser inglês e, depois, porque também concordam com o que ele diz. Desse ponto de vista, é possível concordar com Faria " (2012, p. 241), para quem: "Mr. James é dos melhores tipos criados por França Júnior. Tem algo de espertalhão e bobo ao mesmo tempo. Quer criar um transporte caricato, mas faz finas observações e críticas sobre a sociedade e a política brasileiras, dominadas pelo favor e pelo clientelismo".

Vale reafirmar, respaldado por Faria (2012), que é em momento de grande caos no país quando França Júnior escreveu *Caiu o ministério!* E nesse caos, não fica de fora a figura do inglês como representação do capital estrangeiro, como dito anteriormente.

Mr. James veio ao Brasil com a intenção de conseguir dinheiro para colocar em prática o seu projeto, não menos mirabolante que o de Mr. Gainer: uma trilha que vai até o Corcovado, em que os carros são puxados por cachorros dentro de enormes rodas ocas, que rodam em trilhos sem bitola, muito largos. Em um país que está se industrializando, representa a figura dos investidores que querem convencer de que para transportar a matéria-prima brasileira é necessário que se tenha linhas férreas nas grandes capitais do país, uma vez que, para o sistema capitalista, interessa a rapidez e agilidade. Um sistema de transporte que tem relação direta com a construção e o uso de trens no Brasil, e quem sai ganhando com eles:

Mas um caso ilustrativo é o uso de taxas de juros garantidas nos investimentos em ferrovias como meio de estimular a construção [...]. As concessões brasileiras para estradas de ferro – a maior parte das quais com este juro garantido – iam parar quase que exclusivamente nas mãos dos ingleses nos primeiros tempos e, mesmo no auge da era da exportação de café, os ingleses tinham interesses financeiros em praticamente toda ferrovia construída para servir a economia do interior do país. (GRAHAM, 1979, p. 175)

Evidente que Mr. James representa a paródia de toda essa situação. Observe-se a passagem em que ele conta sobre seu projeto:

DR. MONTEIRINHO — O que vem a ser isto?

BRITO — Uma estrada especial para o Corcovado.

MR. JAMES — Maquinisma estar muito simples. Em vez de duas trilhas, ou de três trilhas, como tem sistema adotada, mim coloca uma só trilha larga, de meu invenção.

DR. MONTEIRINHO — É bitola estreita?

MR. JAMES — Oh! estreitíssima! É bitola zero.

DR. MONTEIRINHO — E como se sustém o carro?

MR. JAMES — Perfeitamente bem.

DR. MONTEIRINHO — O sistema parece ser facílimo.

MR. JAMES — *E estar muito econômica, senhor.* 

MINISTRO DA JUSTIÇA — Mas não vejo máquina, vejo apenas cachorros. O que quer dizer isto?

MR. JAMES — Aí é que está tuda.

BRITO — Não compreendo. Tenha a bondade de explicar-me.

MR. JAMES — Idéia estar aqui completamente nova. Mim quer adota sistema cinófero. Quer dizer que trem sobe puxada por cachorras.

DR. MONTEIRINHO — Não era precisa a explicação. Nós todos sabemos que cinófero vem do grego cynos, que quer dizer cão, e feren, que significa puxar, etc.

MR. JAMES — Muito bem, senhorr.

DR. MONTEIRINHO — Agora o que se quer saber é como é que os cachorros puxam.

MR. JAMES — Cachorra propriamente no puxa. Roda é oca. Cachorra fica dentro de roda. Ora, cachorra dentro de roda, no pode estar parada. Roda ganha impulsa, quanto mais cachorra mexe, mais o roda caminha!

DR. MONTEIRINHO — E de quantos cachorros precisa o senhor para o tráfego dos trens diários do Cosme Velho ao Corcovado?

MR. JAMES — Mim precisa de força de cinquenta cachorras por trem; mas deve muda cachorra em todas as viagens.

MINISTRO DA JUSTIÇA — Santo Deus! É preciso uma cachorrada enorme.

MR. JAMES — Mas eu aproveita todas as cachorras daqui e faz vir ainda muitas cachorras de Inglaterra [...]

(FRANÇA Jr., 1980 p. 204-205) (grifos nossos)

Nota-se que, apesar do absurdo da situação, as demais personagens não questionam em nenhum momento o projeto do inglês, ao menos, não de modo irônico e caricato como na obra de Martins Pena; ao contrário, tratam com deveras naturalidade, o que leva o leitor a entender as especificidades de cada autor, sendo França Júnior mais direto em sua crítica. A partir do que está grifado, o comediógrafo faz uso do jogo de palavras e associação de ideias, como se viu em Martins Pena. Esse jogo será desenvolvido, posteriormente, mas já adianta a qualidade estética com que França Júnior faz uso da linguagem. Não só pela finalidade cômica, mas com uma maior preocupação em evidenciar sua crítica social, ao passo que autor de *Os dous ou o inglês maquinista* (1842) apresenta suas críticas de modo mais sutil, quando toca nas relações sociais entre os poderosos quase às escondidas.

Mr. James pode ser considerado o mais caricato das personagens, assim como Gainer, pelas suas representações psicofísicas, jeito de falar etc. Como em *Caiu o ministério* os interesses são mais explícitos, com Mr. James não é diferente e é notório que se interessa apenas por privilégios. Assim como Raul, quando vê em Beatriz a chance de conseguir suas regalias do ministro não perde tempo em conquistar a moça: "MR. JAMES (À parte.) - Filha de presidenta de conselho estar apaixonada por mim; mim com certeza apanha privilegia" (FRANÇA Jr., 1980, p. 187).

Essas quedas dos ministérios fazem parte de uma monarquia enfraquecida, que levaria, apenas 7 anos mais tarde, à instauração da República. "Em *Caiu o ministério*, encontramos a sátira violenta a uma época cuja crise se define na formação de dez governos no período compreendido entre 1880 e 1889" (CAFEZEIRO, 1980, p. 26). Além do mais, a economia cafeeira, o fim do tráfico negreiro e o incentivo à

industrialização, como se pôde verificar, tiveram impactos político-sociais muito fortes na segunda metade do século XIX. Os grupos políticos que marcaram o século, divididos entre liberais e conservadores, começaram a enfraquecer. De um lado os conservadores, que defendiam a centralização no governo imperial; do outro os liberais, que defendiam a descentralização do Império para dar autonomia às províncias. Também os republicanos agiam como os demais, lutando antes por chegar ao poder e menos por uma mudança efetiva na organização do Estado. Quando um dos partidos chegava ao poder, no entanto, não se notava grande diferença no modo de governar. Em *Como se fazia um deputado*, encenado no mesmo ano da peça em destaque, França Júnior coloca isso em termos práticos: com o casamento de seu sobrinho Henrique com Rosinha, o major Limoeiro estará presente em qualquer governo, pois o pai de Rosinha é conservador (ou liberal, eles não sabem a diferença), ele é o oposto, Henrique pode se filiar aos republicanos. Qualquer um estando no poder, o grupo (heterogêneo) deles também está lá. Isso ganha expressão na fala de Mr James, em *Caiu o ministério*:

RAUL- A maldita política é que tem sido sempre a nossa desgraça. MR. JAMES - *Oh! Yes. Vem liberal, faz cause boe, vem conservador* 

desmanche couse boe de liberal. RAUL- E vice-versa.

MR. JAMES- Oh! yes.

RAUL- E os republicanos?

MR. JAMES - How! Não fala republicanas. Estar gente toda very good. Mas mim não gosta de republicana que faz barulha no meio da rua; governo da emprega e republicana cala a boca.

RAUL- Mas no número destes que calam a boca com empregos não se compreendem os republicanos evolucionistas; aqueles que, como eu, querem o ideal dos governos sem sangue derramado, sem comoções sociais...

MR. JAMES- Oh! Republicana evolucionista estar a primeira de todos republicanas. Espera de braço cruzado que república aparece, republicana estar ministra, deputada, senador, conselheira, tuda. República evolucionista estar partida que tem por partida tira partida de todas as partidas.

RAUL- Não é no partido que está o nosso mal.

MR. JAMES- Sua mal de voucês está na língua. Brasileira fala muito, faz discurso very beautiful, mas país não anda prá diante com discursa. RAUL- Tem razão.

MR. JAMES - País precisar de braças, de comercia, de industria, de estradas de ferro... (FRANÇA Jr., 1980, p. 185)

A personagem do inglês, então, apresenta essa função de desenhar as críticas, ao mesmo tempo em que denuncia as condições sociais e políticas, "a legislação do interesse pessoal, e/ou dos interesses de pequenos grupos, com seus ministros tirados não entre os

mais aptos mas entre o grupo mais poderoso" (CAFEZEIRO, 1980, p. 26), do Segundo Reinado. Seria possível mesmo entrever na fala do inglês a defesa do desenvolvimento econômico e da moralização da administração pública, tornando-o nessa passagem (e em outras) quase um raisonneur. Porém, há diferença entre esse personagem e o drama realista: o inglês está totalmente envolvido nas falcatruas e conchavos necessários ao proveito privado, sendo ainda ridicularizado por seu português sofrível. Mas é sintomático da agudeza da crítica de França Júnior não ter escolhido outro personagem de primeiro plano para estar alheio aos jogos de poder que tomam todos de roldão: seria falso, idealizado, e faria o leitor/espectador torcer por ele; o inglês, no entanto, acaba se constituindo como uma contradição ambulante, com suas falas certeiras e importantes sobre o Brasil e seu comportamento em tudo reprovável para conseguir o seu espaço nesse quadro. O conselheiro Brito quase faz papel semelhante, como se viu, mas sua falta de força de vontade constitutiva o esvazia, e não chega a fazer um discurso como o inglês. No final das contas, nenhum deles se sustenta. Quando o ministério cai, o inglês diz: "Mim sente muito derrota de Vossa Excelência; agradece tudo que faz pela minha privilegia e pede desde já a Vossa Excelência um apresentação para nova ministério que tem de subir" (FRANÇA Jr., 1980, p. 219), está deixando explícito que se encaixa dentro dessa estrutura.

# 4.5. Conchavos políticos e a estruturação do poder — a força da expressão histórica em França Júnior.

O sistema que Mr. James quer implantar no Brasil vai além da comicidade do projeto em si, ou de mostrar como a elite da sociedade brasileira era conivente com tudo que os ingleses faziam; ele tem a função de revelar, também, a dinâmica de funcionamento do Estado brasileiro, do executivo e do legislativo. Em determinado momento, incentivados pela oposição, ao que tudo indica comandada pelo desembargador Coelho, formam-se dois núcleos. Vale a pena retomar parte de uma citação já feita:

FILOMENA - Pois eu presidente do Conselho cortava a dúvida, dizendo: - o cachorro é motor, e concedia o privilégio.

BRITO - Tu não entendes destas coisas.

FILOMENA - E o que se lucrou em consultar a Câmara? Em assanhar a oposição, e formar no seio do parlamento dois partidos, o dos cachorros e o dos que se batem, como leões, contra os cachorros. (FRANÇA Jr., 1980, p. 209)

De um dos lados, vê-se os que estão de acordo com a cachorrada do inglês para, assim, garantir benefícios do governo; os do outro lado longe de serem melhores, são moralistas indignados com o projeto mirabolante, mas sobretudo os Coelhos da vida que, não conseguindo uma boquinha na estrutura do poder vigente, se organizam em oposição para, se possível, atrapalhar o governo a ponto dele cair e, assim, formar o próximo governo. Essa a dinâmica expressa na peça pela Câmara dos Deputados. Essa articulação se mostra quando o conselheiro Brito forma seu ministério, organizando os que estão do seu lado e os que ficarão relegados à oposição. O desenho cômico está feito nas cenas que se seguem, em que começam a discutir quem está contra e a favor — portanto, quem é cachorro e quem não é.

FILOMENA - Quais são os deputados que votam contra?
BRITO - Uma infinidade.
FILOMENA - O Elói é cachorro?
BRITO - Sim, senhora.
FILOMENA - O Azambuja?
BRITO - Cachorro.
FILOMENA - O Pereira da Rocha?
BRITO - Este é de fila.
FILOMENA - O Vicente Coelho?
BRITO - Era cachorro; mas passou anteontem para o outro lado.
FILOMENA - E o Barbosa?
BRITO - Está assim, assim. Talvez passe hoje para cachorro.
(FRANÇA Jr., 1980, p. 210)

Em linguajar popular, cachorro é um termo que serve para designar homens que não prestam, safados, traidores, enganadores. Observa-se, aqui, que o riso advém da utilização do termo em duas acepções, a literal (do uso estúpido de cachorros como meio de transporte urbano) e a metáfora (os deputados são cachorros, denunciando o funcionamento do parlamento e dos seus representantes). O uso como se viu também em Martins Pena, do jogo de palavras e da associação de ideias, não se resume a mero efeito cômico, servindo até contra a censura, pois a acepção literal do termo tem relação com o enredo da peça. Mas a leitura metafórica é inevitável e bastante poderosa. Deve-se lembrar que ele expõe de modo cru e bastante negativo a imagem do governo brasileiro, em uma época de crise estrutural. Afinal de contas, não é possível ler na peça a defesa da Monarquia, pois é ela quem tem a última palavra para dissolver e criar novos ministérios. Não é uma crítica parcial, mas a uma formação política e social calcada no abuso, na exploração, no patrimonialismo, no apadrinhamento e nos arranjos, em todos os níveis da

vida social. Com isso, percebe-se que não é uma peça moralista, que pretende defender uma moral específica, mas uma peça que ataca a moral vigente, que tem laços com a história do Brasil em longo alcance, de tal forma que a teoria do teatro épico joga luzes sobre o efetivo efeito crítico da peça, que vai além do riso pelo riso, do riso fácil, da peça sem personagens bem construídas ou de enredo envolvente – tudo isso, que marca a peça, não aponta para suas fraquezas dramáticas, mas para sua força estética quando medido pelos olhos do teatro épico. As supostas fraquezas se tornam achados estéticos incomparáveis, e nesse sentido ele consegue estar à altura, nessa peça, do que foi visto em Martins Pena, mas mirando outros aspectos e lugares dos, diga-se assim, costumes brasileiros – lamentavelmente vivíssimos até hoje.

Nas duas primeiras falas da peça já se anuncia o final e o que sustenta a obra toda: as quedas dos ministérios. "1°. VENDEDOR DE JORNAIS - A Gazeta da Tarde, trazendo a queda do ministério, a lista da loteria, também trazendo a crônica parlamentar" (FRANÇA Jr., 1980, p.173). Bem como as últimas notícias políticas, com um alerta do que se trata do Rio de Janeiro oitocentista: "4°. VENDEDOR - A Espada de Dâmocles, trazendo o grande escândalo da Câmara dos Deputados, a história do ministério, o movimento do porto, e também trazendo o assassinato da rua do Senado" (FRANÇA Jr., 1980, p.173). E novamente sobre a queda dos ministérios. "3°. VENDEDOR - A Gazetinha. Traz a queda do ministério" (FRANÇA Jr., 1980, p. 175). Isso reforça a estrutura formal da peça, o olhar para a História. Como se viu em *Os dous ou o inglês maquinista* (1842), apontado por Arêas (2006): quando o autor repete inúmeras vezes uma estrutura, não se trata apenas de conteúdo, mas de forma.

RAUL - Senhor Conselheiro, satisfaça-nos a curiosidade. Quem é o homem que nos vai governar?

ANASTÁCIO - Pois ainda não sabem?

GOULARTE - São tantas as versões...

ANASTÁCIO - Pensei que estivessem mais adiantados. Ora ouçam lá. (Tira um papelinho do bolso; todos preparam-se para ouvi-lo com atenção.) Presidente do Conselho, Visconde da Pedra Funda; ministro do Império, André Gonzaga.

GOULARTE - Bem bom, bem bom.

ANASTÁCIO - Da Marinha, Bento Antônio de Campos.

RAUL - Não conheço.

ERNESTO - Nem eu.

GOULARTE - Nem eu.

PEREIRA - Nem eu.

ANASTÁCIO - Eu também não sei quem seja. **Ouvi dizer que é um sujeito dos sertões de Minas.** 

RAUL - E por conseguinte muito entendido em coisas de mar.

ANASTÁCIO - Ministro da Fazenda, o Barão do Bico do Papagaio.

RAUL - Para a Fazenda?!

ANASTÁCIO - Sim, senhor.

RAUL - Porém este homem nunca deu provas de si. É pouco conhecido... Nas circunstâncias em que se acha o país...

GOULARTE - Não diga isto, e aquele à parte que ele deu ao Ramiro...

Lembra-se, Senhor Conselheiro?

ANASTÁCIO - Não.

GOULARTE - Um à parte dado na questão do Xingu.

RAUL - Era melhor que o tivessem deixado.

(FRANÇA Jr., 1980, p. 175-176) (grifo nosso)

Nessa passagem, o que está posto é que a lógica para assumir algum ministério não está na qualidade para ministro, mas na qualidade para político, ou seja, o apadrinhamento, o compadrio, em suma, a dinâmica do arranjo, o jeitinho brasileiro que está presente nas relações sociais e individuais. Quando o conselheiro Brito é chamado para chefe do Conselho na cena XVI do primeiro ato, os dois planos da peça começam a se misturar, efetivamente — diga-se assim, o dramático em torno de Beatriz, e o político, em torno de Brito, sendo que o privilégio pedido pelo inglês articula os dois e faz o segundo dependente do primeiro. A partir de então, entende-se que um precisa do outro para se estruturar e desenvolver. Beatriz precisa se casar com alguém rico para manter o *status*. Com o pai presidente do Conselho, pode conceder emprego e privilégios para os seus pretendentes. Tudo é explícito e encaixado. A estrutura se repete pela peça toda, bem como quando Felizardo anuncia o sobrinho Monteirinho para seu lugar na Câmara.

BRITO - Precisamos do apoio de Vossa Excelência, como do ar que respiramos. A pasta da Marinha ainda está vaga...

FELIZARDO - Já estou velho. . .

BRITO - Não nos animamos a oferecê-la. Longe de nós semelhante pensamento! O lugar de Vossa Excelência é na presidência do Conselho

FELIZARDO - Se Vossas Excelências permitem, dou um homem por mim.

MINISTRO DO IMPÉRIO - Basta ser de sua confiança. . .

BRITO - Para ser recebido de braços abertos.

FELIZARDO - (Apresentando o Doutor Monteirinho.) Aqui está o homem, o Doutor Monteiro, meu sobrinho, filho de minha irmã Maria José; e que acaba de chegar da Europa, razão pela qual ainda não tomou assento na Câmara. (FRANÇA Jr., 1980, p. 202)

Essas relações são conhecidas por patrimonialismo, como Holanda explica de forma certeira:

Não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade, formados por tal ambiente, compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público. Assim, eles se caracterizam justamente pelo que separa o funcionário "patrimonial" do puro burocrata conforme a definição de Max Weber. Para o funcionário "patrimonial" a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles aufere relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático, em que prevalecem a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos. (HOLANDA, 1995, p. 146)

Toda a peça se estrutura pelo patrimonialismo explícito. Se em *Os dous ou o inglês maquinista* (1842) tem-se muito às vistas a dialética da ordem e da desordem, apontada por Candido (1970), aqui o campo da desordem está muito mais estruturado e enraizado nas relações. Todas as personagens querem tirar proveitos pessoais das situações políticas.

A escolha dos homens que vão exercer funções públicas faz-se de acordo com a confiança pessoal que mereçam os candidatos, e muito menos de acordo com suas capacidades próprias. Falta a tudo a ordenação impessoal que caracteriza a vida no Estado burocrático. (HOLANDA, 1995, p. 146)

Nesse sentido, parece a estruturação de uma peça cíclica, deixando a entender que os demais ministérios caíram pelos mesmos motivos, ou por motivos parecidos. Ao colocar conhecidos no poder, ao fazer uso do patrimonialismo, da especulação, do compadrio, do apadrinhamento, usufrui-se do poder em benefício próprio, e quem não consegue esse favoritismo torna-se oposição. Nas cenas finais da peça, Mr. James apresenta algumas explicações do porquê os ministérios não durarem muito tempo.

MR. JAMES - Eu já deve saber que este ministério não pode dura muite tempo, e mim cai na asneira de faz, negocia com ele.

RAUL - Mas em que se fundava para saber disto?

MR. JAMES - Ora escuta vosmincê, presidenta de Conselho onde estar nascida?

RAUL - No Pará.

MR. JAMES - Ministra de Império?

RAUL - Em São Paulo.

MR. JAMES - Ministra de Justiça?

RAUL - Creio que é de Piauí.

MR. JAMES - No senhor; de Paraíba.

RAUL - Ou isso.

MR. JAMES - Ministra de Marinha estar de Alagoas, ministra de Estrangeiros...

RAUL - Este é do Paraná.

MR. JAMES - Yes. Ministra de Guerra estar de Maranhão, de Fazenda, Rio de Janeiro.

RAUL - Mas o que tem isto?

MR. JAMES - Não tem uma só ministra de Bahia. E ministéria sem baiana estar defunta logo, senhor.

RAUL - Tem razão.

MR. JAMES - Baiana estar gente muito poderosa. Não se pode esquece dela. (FRANÇA Jr., 1980, p. 217)

Segundo Freitas (2002), devido a toda influência e força política da Bahia, seja pelo partido Liberal, seja pelo partido Conservador, é possível que França Júnior estivesse homenageando o senador baiano Francisco Gonçalves Martins, Visconde de São Lourenço. No entanto, há vários nomes de senadores e chefes de gabinetes que poderiam servir de referência para a peça. O que importa é que França Júnior, pela boca de Mr. James, não esquece dessas relações políticas. Observe-se também que Mr. James encontra outros motivos para a queda do ministério, e com razão. Ao falar sobre o caso de Monteirinho:

RAUL - Muito moço é que o senhor quer dizer?

MR. JAMES - All right. No pode ser estadista e governa país logo que sai de escola. É preciso aprende primeiro, aprende muito, senhor. Todo mundo estar caçoando, e chama ministra de Cazuzinhe. O senhor sabe dizer o que é Cazuzinhe?

RAUL - É um nome de família.

MR. JAMES - How? Mas família fica em casa, e no tem nada com ministério. Vosmecês aqui têm costume de chama homem de estado de Juquinha, Lulu, Fernandinha. Governa estar muito sem-cerimônia. (FRANÇA Jr., 1980, p. 218)

Mais uma vez, pela voz da personagem inglesa saem críticas pontuais à situação política do Brasil, bem como o desmascaramento dos conchavos políticos. Mr James não é um personagem moralista, por tudo o que apresentou até agora na obra, mas em suas falas percebe-se, de forma evidente, críticas à moral vigente e a estruturação do poder. Caminhando para o final da peça, quando tudo leva a crer que seria um final dramático: Beatriz sem nenhum pretendente, Filomena desnorteada com o fim do ministério do

marido, Mr. James já pensando no próximo ministério, chega Filipe Flecha quase sem fôlego. A cena é magistral como síntese de tudo o que acompanhando-se acompanhou:

FILIPE: (não podendo falar) — Comprei esse bilhete. (Mostra-o, tirando-o do bolso) Vou ver a lista...

Mr. James: Branca.

FILIPE: E tirei duzentos contos! Filomena: Duzentos contos! BEATRIZ - Ah! Bah!

FILIPE - (*Ajoelhando-se aos pés de Beatriz*.) Minha senhora, eu adoroa, idolatro-a. Quando a vi pela primeira vez foi no Castelões, a senhora comia uma empada. Quer aceitar a minha mão?

BEATRIZ - De tout mon coeur.

MR. JAMES - All right! Boa negocia.

Cai o pano.

(FRANÇA Jr., 1980, p. 221)

O motivo da riqueza e do casamento como negócio é exposto em toda potência. Filipe, que nunca fora um pretendente levado a sério, mesmo pelo enredo da peça, pois restara a ele repetir incansavelmente seu mote ridículo, surge como um deus ex-machina para trazer o final feliz esperado pela comédia. O comentário com exclamação de Filomena (Duzentos contos!) já indicia o que ocorrerá: Filipe faz o pedido, ancorado em sua recente riqueza, e ela o aceita, em francês, "com todo amor", em tradução não literal, complementado pelo especialista em negócios, o inglês, referendando a transação. Apesar de ser um final alheio ao desenvolvimento da peça, ao contrário do que acontece em Martins Pena, aqui há indícios do que aconteceria desde o começo, quando o vendedor de bilhetes aparece e, posteriormente, quando o pobre caixeiro compra um bilhete com seus últimos recursos, como já foi visto. Mas isso fica em potência, praticamente esquecido, até que surja a necessidade de resolver para o bem de Beatriz e de sua família a proposta de casamento ao fim da peça. Evidentemente, é a aplicação de um fim dramático para peça. Porque, afinal de contas, em primeiro plano está a crítica veemente à condução política do país, já muito discutida aqui, e esta não mudará em uma vírgula; a peça termina e tudo está onde começou, com a nomeação de um novo ministério, em nada diverso do que se acompanhou até aqui. Nesse sentido, a peça não termina quando acaba, por assim dizer, o que é recorrente em peças que não pretendem corrigir um determinado desvio de conduta individual para voltar tudo aos eixos. O que está errado não se deve a uma pessoa específica, e não tem conserto no âmbito de uma peça ou de uma geração. Basta ver que ninguém mudou uma vírgula: Beatriz se deu bem mantendo

seu padrão de conduta e os demais também não aprenderam nada. O "buraco é mais embaixo", dito em outras palavras, quando a comédia de costumes é vista não como a apresentação superficial da vida social, com algumas tiradas cômicas. No caso, França Júnior dá expressão a um quadro profundo, a uma crítica histórica de longo alcance, que aponta para o futuro. Ela está muito distante de qualquer idealização boba ou de fácil digestão, quando vista pelo ângulo correto, que ela mesma põe e repõe continuamente, até o final (*All right*! Boa negocia), em um quadro que os brasileiros, dificilmente, gostam de se ver inseridos, muito longe do futebol, do samba, da malemolência positiva, de uma suposta democracia racial. A comédia de costumes que se viu ao longo do século XIX, em duas de suas melhores realizações, é muito complexa esteticamente, e disso deriva também sua força social, como contribuição para uma formação crítica que, infelizmente, está longe das escolas e universidades.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora haja muitos estudos referentes à comédia, ainda é possível observar que há muito o que ser dito e pesquisado sobre esse gênero. Ao longo desta dissertação, procurou-se mostrar um percurso histórico por meio das várias manifestações das baixas comédias, ao longo do teatro ocidental, no qual se percebeu que o gênero cômico sempre esteve presente em momentos políticos, sociais e econômicos decisivos para a História. Ela mostrou-se um gênero rico em forma e conteúdo, potente na defesa de ideologias, certeira no posicionamento político e crítico e encantador no desenho dos costumes.

Com a comédia antiga, aprendeu-se a criticar as figuras poderosas, desafiar os deuses aos vícios terrenos, bem como se posicionar criticamente frente a decisões políticas. Com o cômico medieval, aprendeu-se a inverter os valores impostos socialmente para dar voz aos mais simplórios, tolos e rejeitados. Dessa maneira, a comédia medieval ria dos e com os detentores máximos do poder. Nesse sentido, foi possível instituições, como a Igreja, fazer uso do sucesso popular dessas comédias para propagar o seu discurso religioso. No entanto, a comédia encontrou caminhos para fora da igreja e com a comédia moderna, percebeu-se a grandiosidade do gênero, sendo possível refletir em dois polos distintos: as baixas comédias, podendo realizar críticas à moral vigente, ou as altas comédias, que muitas vezes reafirmava os valores burgueses e moralistas. Desse modo, ainda que este trabalho não a tenha esgotado, a história da comédia segue uma linha contínua, fluida e resistente, pois à parte da história oficial, há os atores populares, os artistas de rua, os saltimbancos e os mambembes que acompanharam as transições históricas agarrados à sua necessidade de sobrevivência.

Por meio das expressões artísticas, que são inerentes aos seres humanos, como apontou Candido (1999), é possível avaliar as variadas civilizações e seus modos de vida. A partir disso, conforme visto no capítulo II, a arte pode ser uma forma potente de educar, ensinar e catequizar. Além disso, a valorização das baixas comédias fez entender como esse gênero é vivo e sempre muito atual e que o material para sua composição está nas relações sociais, institucionais, políticas etc.

Muitas das transições históricas são usadas como conteúdo pela baixa comédia: este foi o ponto para a análise das obras. Portanto, foi preciso recordar os principais acontecimentos políticos do século XIX para, posteriormente, discutir em que medida esse contexto histórico aparece engendrado nas obras *Os dous ou o inglês maquinista*, e

Caiu o ministério! Assim sendo, as observações encontradas nos dois primeiros capítulos foram necessárias para sustentar a comédia de costumes brasileira da sociedade oitocentista e, a partir disso, entendeu-se sua posição como baixa comédia e sua função na dialética entre arte e sociedade. Como visto, as obras analisadas se mostraram em pé de guerra com a moral vigente e os costumes de uma burguesia que vinha se consolidando, concluindo que a história das baixas comédias encontra-se em linha tênue com a história social de cada período histórico.

Ao fazer uso do conteúdo social de seu tempo, embasado por referências cômicas do teatro popular e rebaixado, Martins Pena cria a comédia de costumes brasileira, apresentando um conteúdo e uma forma inaugural de se fazer teatro, que não seguia os passos do drama burguês, ou das comédias burguesas. Algo, apesar de muito recorrente na história das comédias, inédito na dramaturgia brasileira.

Destacou-se que Martins Pena inova não apenas no conteúdo, feito de maneira certeira e crítica, mas também na exploração de uma nova forma, uma vez que, como visto, as aparições sucessivas dos negros e das negras, como figuras ausentes, sustentavam toda a ação de *Os dous ou o inglês maquinista*, provando que, apesar da ausência em cena, são personagens extremamente presentes para a compreensão integral da peça de Pena como crítica social. Ainda, Martins Pena adicionou as especulações econômicas do Brasil independente: as relações com o governo britânico, que não poupou esforços para ridicularizar a figura do inglês, tão importante na sociedade oitocentista, bem como o confrontar com um comerciante de escravos. O que mostrou que, apesar de parecer sutil, Pena é certeiro e pontual e utiliza dos pressupostos históricos e sociais para a formalização estética de sua comédia de costumes

Conclui-se, também, que a dramaturgia de Martins Pena marca a inauguração de uma comédia de costumes brasileira, o que foi de grande importância para a consolidação de um teatro nacional. Como foi observado, até a estreia de *O juiz de paz da roça* (1838), o cenário do teatro brasileiro ainda estava em função dos pressupostos portugueses e de outros lugares da Europa. Ainda que haja registros de outros dramaturgos anteriores e contemporâneos à Martins Pena, apenas com este a dramaturgia teatral trouxe um autor nacional, com temas e críticas nacionais, fala-se, estritamente do Brasil em suas peças, além da forma estética da obra, que muito tem relação com o conteúdo exposto.

Ao seguir esses passos, mas com um caráter um pouco mais ácido, França Júnior mostrou uma comédia de costumes mais explícita, fixando os costumes de forma mais

caricata e debochada. Assim como Martins Pena, utilizou o material social, agora do Segundo Reinado, para a composição de *Caiu o ministério!* Estão presentes em sua peça as movimentações políticas, a Monarquia fraca e defasada do Brasil oitocentista, as vestimentas, os costumes e os passeios. França Júnior, tanto quanto Martins Pena, foi cuidadoso para não refazer a vida social no palco apenas como uma fotografia, mas se pôde observar que a apresentação caricata das personagens e dos costumes, denunciam uma sociedade igualmente caricata e ridícula.

A partir desse pressuposto, observou-se o mundo das negociatas, por meio das relações econômicas que o país mantinha com os estrangeiros, e que fora exposta de forma crítica, no "jeitinho brasileiro" do "uma mão lava a outra" exemplificado nos projetos mirabolantes dos ingleses, no casamento em troca de privilégios, nas relações de compadrio. O mundo dos favores foi exibido por meio dos conchavos políticos, representados pelas relações sociais de uma sociedade mesquinha, baseada na política do apadrinhamento. E o mundo das contradições, observado no caráter das personagens, nas falsas relações sociais, no descumprimento da lei etc.

À luz da dialética da ordem e da desordem, que se resgatou de Candido (1970), pôde se fazer um recorte desse mecanismo em ambas as peças, para compreender como as personagens descumprem a lei para realizar suas vontades próprias, bem como a estrutura do patrimonialismo em *Caiu o ministério!*, ou seja, a utilização do poder público para as necessidades individuais. Observou-se também que ambas as obras pedem uma análise a partir dos seus pressupostos próprios. Desse modo, foi possível fazer uma leitura épica das duas comédias, por meio dos apontamentos de Arêas (1987; 2006) e do modelo desenvolvido por Costa (1998) na análise de *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena.

Concorda-se, portanto, com Arêas (1987), Costa (1998), Magaldi (2004), entre outros, ao que diz respeito à importância da comédia para a consolidação do teatro brasileiro. A partir da comédia de costumes, que possibilitou outras formas de teatro rebaixado e popular no século XIX, o teatro brasileiro viu surgir uma dramaturgia própria, escrita por brasileiros e que colocava, em chave crítica, os costumes e relações políticosociais da cultura oitocentista. Desse modo, ainda que seja um gênero, muitas vezes, desprezado, ele é fundamental para a história e materialização de um teatro completamente nacional.

Portanto, conclui-se esta pesquisa discordando, com todo o cuidado e respeito, de autores que viam apenas uma fotografia nas obras de Martins Pena, ou que alegaram a

síntese dos textos como uma falha na dramaturgia, ou até mesmo quem apoiou-se no núcleo dramático (não se discorda de sua fragilidade), para analisar as obras como um todo. Tanto Martins Pena, quanto França Júnior, merecem uma leitura mais aguçada, respeitando seus próprios pressupostos e forma, como foi feito. Por se tratar de uma forma inaugural para o século XIX, foi preciso resgatar Vilma Arêas (1987; 2006), Antonio Candido (1970) e Iná Camargo Costa (1998), para encontrar as características e modelos de análises que contemplassem as obras escolhidas. Descobriu-se, portanto, que as peças merecem uma análise pela luz do épico, embora não se trate do conceito brechtiano que só será conhecido no século seguinte, pois trata-se aqui de uma análise pelos pressupostos históricos e sociais, pelo olhar da baixa comédia, portanto crítica, satírica e transgressora. Desse modo, fica a impressão de que, desde as primeiras manifestações cômicas da história do teatro ocidental, até a comédia de costumes de Martins Pena e França Júnior, o papel da baixa comédia (de caráter popular, muitas vezes desvalorizada por não colocar à prova os grandes sentimentos humanos) está na ousadia de zombar dos detentores do poder, rir da classe burguesa, satirizar a hegemonia eurocêntrica e, sobretudo, apresentar uma crítica social aguçada que, além de apresentar os costumes e o lado não oficial da história, cumpre o seu papel na comicidade, fazendo o leitor e o espectador olharem para as classes oprimidas, subalternas e rebaixadas da sociedade e, assim, entendê-las como parte presente, ainda que sejam anuladas constantemente da movimentação social e transgressora da história. Isso faz da comédia de costumes um gênero rico em conteúdo e forma e consciente da sociedade.

Nesse sentido, conclui-se que a comédia de costumes não trata do riso pelo riso; ela é muito séria, uma vez que através das personagens caricaturadas, do tom farsesco, dos jogos de palavras, da paródia etc., coloca em chave crítica os vícios maiores da cultura oitocentista, questiona os valores burgueses de uma sociedade movimentada pelo patrimonialismo, pelo apadrinhamento e pelo "jeitinho brasileiro" em seus vários níveis. Por meio da formalização estética, comprovando seu valor enquanto literatura dramática, mostra a presença dos escravos na ação e movimentação da sociedade brasileira do século XIX, na presença inglesa e de seus interesses políticos na economia brasileira e nos conchavos políticos de uma monarquia frágil e defasada. Ou seja, a comédia de costumes não apresenta um riso fácil, mas um riso que leva a um discurso político e a um posicionamento crítico pontual.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Wagner Coriolano de. Herança romântica no teatro de França Júnior. Rio de Janeiro: Diadorim, n. 17, v.1, 2015. ALENCAR, José. 0 Demônio Familiar, 1857. Disponível em <a href="http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/754/1/TT00922.pdf">http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/754/1/TT00922.pdf</a> acesso em: outubro de 2018. \_\_\_. A comédia brasileira. In: \_\_\_\_\_. O Demônio Familiar: Comédia em 4 atos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. b. p. 27 - 36. ALMEIDA, Manuel Antônio de. Memórias de um sargento de milícias. Tomo I. Rio de Janeiro: Tipographia brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854. ALMEIDA, Rafael Loureiro de. Martins Pena: a tragicomédia de um dramaturgo brasileiro. 2016. Tese (doutorado) - Centro de letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. ALMENDRA, Renata Silva. Entre apartes e qüiproquós: a malandragem no Império de Martins Pena (Rio de Janeiro 1833-1847). 2006. Dissertação (mestrado) - Instituto de Ciências Humanas, departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. ARÊAS, V. A Comédia no Romantismo Brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. São Paulo: CEBRAP, 2006. . *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. \_\_\_\_. Na Tapera de Santa Cruz: Uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987. ARISTÓTELES. A Poética. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. \_. As Rãs. 405 a.C. Tradução do grego, introdução e comentário: Silva, Maria de Fátima. Teatro Grego, Comédia. Issue, 2014. Lisístrata, ou a greve do sexo. 411 a.C. Disponível <a href="http://www.eco.ufrj.br/images/setor\_extensao/Aristofanes\_Lisistrata.pdf">http://www.eco.ufrj.br/images/setor\_extensao/Aristofanes\_Lisistrata.pdf</a> acesso em: outubro de 2018. ASSIS, Machado de. Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir. Instinto de nacionalidade, 1959. AUERBACH, Erich. *In Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001. AUTOR Desconhecido. Farsa do Advogado Pathelin (s/d). Disponível em

<a href="https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/a-farsa-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advogado-do-advog

pathelin.pdf> acesso em: outubro de 2018.

AZEVEDO, Artur. *O Mambembe*. 1904. Disponível em: <a href="http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000087.pdf">http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000087.pdf</a>> acesso em: outubro de 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.

BERGSON, Henri. *O Riso*: ensaio sobre a significação do cômico. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983

BERRETTINI, Célia. O teatro ontem e hoje. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOAS, Rafael Villas; BORGES, Rayssa Aguiar. Juiz de Paz da roça, de Martins Pena: atualidade e força. In.: GOMES, André Luís (org.). *Ensino Teatro: dramaturgia, leitura e inovação*. Jundiaí: Paco editorial, 2014. p. 64-80.

BODNAR, Roseli. *Entremezes: jogos de espelho em um labirinto sem fim* – a dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva Hermilo Borba Filho, 2017. Tese (Doutorado) – Escola de humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Junito e Souza. *O Teatro Grego*: origem e evolução. Rio de Janeiro: Aduaneira do Brasil, 1980.

BURNIER, Luiz Otavio. A arte do ator. Campinas: Unicamp, 2009.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro* – um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ – FUNARTE, 1996.

\_\_\_\_\_\_. (org). *Teatro de França Júnior*: Tomo I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação Nacional de Arte (SNT/FUNARTE), Col. Clássicos do Teatro Brasileiro, 5, 1980.

CAMARGO, Joracy. Deus Lhe Pague, 1932. São João del-Rei: GETEB / UFSJ, 2011.

CANDEIAS, Manoel Levy. *Comédia do desajuste*: as dramaturgias de Martins Pena e Arthur Azevedo como expressão de especificidades sociais brasileiras. 2013. Tese (Doutorado em Artes das Cenas – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, São Paulo, 2013.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Campinas: Remate de Males. 1999.

Dialética da Malandragem. S	ão Paulo: Revista	USP/ieb, n° 0	8, 1970
-----------------------------	-------------------	---------------	---------

\_\_\_\_\_. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*: Estudo teórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP. 1997.

CARVALHO, Sérgio de. *Ópera dos Vivos – Estudo teatral em 4 atos da Companhia do Latão*. São Paulo: Outras expressões, 2014.

CASTRO, Alice Viveiros. *Elogio da Bobagem*: Palhaços no Brasil e no Mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora. 2005.

CASTRO, Lucas Cabral de. *Comédia, política e costumes*: o vocabulário cômico de Martins Pena (1836-1845). 2016. Dissertação (Mestrado em História) — Departamento de história, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

COELHO, Márcia Azevedo. *Muito siso e pouco riso*: A comédia conservadora de França Júnior. São Paulo: USP, 2008.

CORRÊA, Suani Trindade. *De O Avarento de Molière a Mão de Vaca dos Palhaços Trovadores*: O Texto Teatral em Processo. Belém, 2011. Dissertação (Mestre em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, 2011.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República*: momentos decisivos. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

COSTA, Iná Camargo Costa. Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Leila de Aguiar. UNIVESPTV. *Literatura Fundamental 52 – Tartufo –* Leila de Aguiar Costa. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LVQFQIgmXX4 Acesso em: novembro de 2018.

DEZOTTI, Maria Celeste. O Mimo Grego: uma apresentação. São Paulo: UNESP. s/d.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. (dir.). *História do Teatro Brasileiro I* – Das origens ao teatro profissional das primeiras metades do século XX. São Paulo: Perspectiva: edições SESC SP, 2012.

FÁTIMA, Maria de (tradução, introdução e comentário). In.: ARISTÓFANES. *Rãs*. Teatro Grego, Comédia: 2014.

FERNANDES, Ivan. *Martins e Caetano*: Quando o teatro começou a ser brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira* – 1838 – 1888. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: Senac, 2010.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de, 1838-1890. *Teatro de França Júnior*. Tomo II. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, Fundação de Arte, 1980.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de. *Folhetins e Máscaras*: a obra de França Júnior. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — programa de estudos de Pósgraduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *De Avareza e Avarentos*: O Tema da Sovinice em Plauto, Molière e Suassuna. Moringa. João Pessoa, n. 2 v. 3. 2012. Disponível em: <a href="http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/viewFile/15342/8715">http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/viewFile/15342/8715</a> Acesso em: junho de 2018.

GIMENEZ, Priscila Renata. Folhetins teatrais e transferências culturais franco-brasileiras no século XIX: Questões de uma edição da "Semana Lírica" de Martins Pena. 2014. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto/Brasil, em cotutela com a e Universidade Paul Valéry — Montpellier III/França, 2014.

\_\_\_\_\_. *Martins Pena crítico-folhetinista*: um espectador ideal do Teatro lírico na corte. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) –Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2009.

GRAHAM, Richard. Escravidão, reforma e imperialismo. São Paulo: Perspectiva, 1979.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes de; LIMA, Mariangela Alves de (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Edição SESC SP, 2009.

HELIODORA, Bárbara. A evolução de Martins Pena. *Dionysos* n. 13. Rio de Janeiro: SNT, 1966.

\_\_\_\_\_. *Martins Pena*: uma introdução. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACOBBI, Ruggero. Teatro no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JATOBÁ, Tânia. *Martins Pena*: construção e prospecção. Tempo Brasileiro: Brasília, 1978.

LALOY, L. Introduction. In: HERONDAS. *Mimes*. Text by J. A. Nairn. Translation by L. Laloy. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

LECOQ, Jacques. <i>O Corpo Poético</i> : Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac São Paulo: edições SESC SP, 2010.
MACHADO, Irley. <i>A Farsa</i> : um gênero medieval. Uberlândia: Ouvirouver, n°5, 2009.
MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Global, 2004.
Teatro sempre. São Paulo: Perspectiva, 2006.
MAGALHÃES Jr., Raimundo. <i>Martins Pena e sua época</i> . São Paulo: LISA – livros irradiantes, 1971.
MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. <i>Antologia do teatro brasileiro</i> : séc. XIX – Comédias. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2012.
MOISÉS, Massaud. <i>Dicionário de termos literários</i> . Edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.
MOLIERE, Jean Baptiste Poquelin. <i>O avarento</i> , 1668. Disponível em: <a href="http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/avarento.pdf">http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/avarento.pdf</a> > acesso em: outubro de 2018.
MOSER, Gerald. Artur Azevedo. Teatro a vapor. São Paulo: Cultriz, 1977.
NETO, Darcy. Gomes. <i>A comédia Aristofânica</i> : do grotesco ao riso carnavalizado. Mato Grosso: Letras – II, UFMT, 1993.
PALMER, David. John. Comedy developments in criticism. Londres: Macmillan, 1984.
PAULA, João Gabriel Pereira Nobre de <i>Dos costumes da comédia à comédia de costumes</i> : Martins Pena e o Materialismo Lacaniano. 2016. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.
PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.
PENA, Martins. <i>Comédias de Martins Pena</i> . Edição crítica por Darcy Damasceno; colaboração Maria Filgueiras. São Paulo. Ediouro, 2004.
PLAUTO. <i>Aulularia</i> – ou a comédia da panela, 194 – 191 a.C. Disponível em <a href="https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/11/plauto-aulularia.pdf">https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/11/plauto-aulularia.pdf</a> > acesso em: outubro de 2018.
PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In.: COUTINHO, Afrânio. <i>A literatura no Brasil</i> . São Paulo: Global, 1974. p. 7-37.
Os Demônios Familiares de José de Alencar. São Paulo: Revista USP. 1974.

\_\_\_\_\_. O Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. Teatro de Anchieta a Alencar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RABETTI, Maria de Lourdes (Org.). *Teatro e Comicidades 3:* facécias, faceirices e divertimento. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

ROMERO, Sílvio. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RONDINELLI. Bruna Grasiela Da Silva. *Martins Pena, o comediógrafo do teatro de São Pedro de Alcântara*: uma leitura de o Judas em sábado de aleluia, os irmãos das Almas e o noviço. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ROSENFELD, A. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSSETTI, Emerson Calil. *Riso e teatralidade*: uma poética do teatro de Martins Pena. 2007. Tese (doutorado) — Departamento de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

SANTANA, Katiuscia Cristina. *As personagens-tipo na oralidade representada*: um estudo da peça O juiz de paz da roça, de Martins Pena. 2013. Dissertação (mestrado em Letras) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Frederico José Machado da. *Martins Pena e a crítica à sociedade brasileira de meados do século XIX*. 2009. Dissertação (Mestrado em teoria da literatura) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

\_\_\_\_\_. *O teatro romântico, o realismo teatral e o teatro de Comédia realista no brasil (1855-1865).* 2015. Tese (Doutorado em Letras) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SILVA, Luiz Carlos. *Encontros e desencontros casuais:* os epigramas mímicos da antologia palatina 5. Araraquara: Itinerários, n. 30, 2010.

SILVA, Raquel Barroso. *Ecos Fluminenses*: França Júnior e sua produção letrada no Rio de Janeiro (1863-1890). 2011. Dissertação (Mestrado em História) — Departamento de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

\_\_\_\_\_. O defeito de família: uma vitrine de costumes da "boa burguesia" carioca. In.: GOMES, André Luís. *Ensino Teatro*: dramaturgia, leitura e inovação. Jundiaí: Paco editorial, 2014. p. 110-157.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*, 427 a.C. Disponível em <a href="http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf">http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf</a>> acesso em: outubro de 2018.

SOUZA, Jessé. A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VALDRIGHI, Rachel Sant'Ana. *O riso e suas implicações na obra Os dous ou o inglês maquinista, de Martins Pena.* 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e crítica literária) – Programa de estudos pós-graduados, Pontifícia universidade católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

VICENTE, Gil. *A Farsa de Inês Pereira*, 1523. Disponível em <a href="http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000111.pdf">http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000111.pdf</a>> acesso em: outubro de 2018.

\_\_\_\_\_. *Auto da Barca do Inferno*, 1517. Disponível em <a href="http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00111a.pdf">http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00111a.pdf</a> acesso em: outubro de 2018.