

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

JOÃO GABRIEL PEREIRA NOBRE DE PAULA

**DOS COSTUMES DA COMÉDIA À COMÉDIA DE COSTUMES:
MARTINS PENA E O MATERIALISMO LACANIANO**

MARINGÁ-PR
2016

JOÃO GABRIEL PEREIRA NOBRE DE PAULA

**DOS COSTUMES DA COMÉDIA À COMÉDIA DE COSTUMES:
MARTINS PENA E O MATERIALISMO LACANIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade
Estadual de Maringá, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva

Maringá
2016

JOÃO GABRIEL PEREIRA NOBRE DE PAULA

**DOS COSTUMES DA COMÉDIA À COMÉDIA DE COSTUMES:
MARTINS PENA E O MATERIALISMO LACANIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras da Universidade
Estadual de Maringá, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -

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

Prof. Dr. Emerson Calil Rossetti.
Faculdades Integradas Regionais de Avaré

O teatro é o primeiro soro que o homem inventou
para se proteger da doença da angústia.

Jean Barrault

El teatro es poesia que se sale
del libro para hacerse humana.

Federico García Lorca

O teatro é um meio muito eficaz de educar o público; mas quem
faz teatro educativo encontra-se sempre sem público para poder
educar.

E. Poncela

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

Martins Pena in O noviço

Agradecimentos

CNPQ

Meu agradecimento ao **Conselho Nacional de Pesquisa(CNPQ)** pela confiança, apoio e fomento a esta pesquisa por meio do Ministério da Educação junto a Universidade Estadual de Maringá(UEM).

Banca:

Profª Drª. Marisa Corrêa Silva,

Por ter sido, ao longo destes anos de trabalho, bem mais do que apenas minha orientadora: Amiga, apoiou-me nos momentos difíceis, soube exigir com ternura, ajudou-me a crescer como pesquisador e como ser humano.

Profº Dr. Alexandre Flory,

Pela amizade, por ter me acompanhado ao longo de meu processo acadêmico dentro da universidade e pelos apontamentos cruciais, decisivos para a melhoria da qualidade deste trabalho.

Profº Dr. Emerson Calil Rossetti,

Pela gentileza em aceitar o nosso convite para a composição da banca, pela disponibilidade de ter estado conosco em nossa qualificação e ter podido contribuir diretamente para a evolução deste trabalho com sugestões e apontamentos perfeitos para os pontos lacunares ou que ainda careciam de maiores complementações e lapidações.

Ibrahim Alisson Yamakawa, Maiara Usai Jardim, Carlos Henrique Durlo e Neuza de Paula

Pelo prestimoso trabalho de revisão ortográfica e formatação desta dissertação

A Diego Luiz Miller Fascina e Estela Santos

Pela realização da leitura crítica desta dissertação, sobretudo nos pontos inerentes ao Materialismo Lacaniano, bem como as sugestões e acréscimos sempre coerentes.

Aos professores do DLE/PLE – UEM

Pois que, além de ensinar, levar-nos a refletir, deram exemplos de como atuar, de como pesquisar, de como proceder dentro e fora de sala de aula. Agradeço a amizade, os ensinamentos, o carinho ao longo destes anos.

Aos meus pais **Sonice Pereira Nobre de Paula e Daniel Oliveira de Paula** e toda minha família pelo amor, carinho, por acreditarem em mim e estarem sempre ao meu lado.

A minha namorada **Amanda Roque** pelo constante carinho, por lembrar a importância que a conclusão de mais esta etapa teria em minha vida, pela dedicação, pela compreensão e estímulo para que eu conseguisse vencer prazos e metas.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo abordar algumas peças do dramaturgo brasileiro Martins Pena, precursor da comédia de costumes brasileira, utilizando para tanto alguns conceitos pertencentes à teoria do materialismo lacaniano. Partindo de um breve panorama histórico envolvendo a questão do riso, bem como das formas teatrais que estabeleceram fundamental importância para o surgimento das peças cômicas de Pena, este trabalho encontra seu ponto de maior fôlego nas considerações sobre a violência na peça *Os dous ou O inglês maquinista* e sobre a tolerância na peça *A família e a festa na roça*, ambos os conceitos enviesados pelo olhar zizekiano. A violência, quando abordada pela perspectiva do materialismo lacaniano, ganha maior abrangência do que unicamente a agressão física, convencionada por Slavoj Žižek como violência subjetiva (sendo possível que reconheçamos os autores dos atos violentos). Existem também elementos agregados dentro da esfera da violência objetiva, menos perceptível, e que se divide em sistêmica e simbólica (a primeira arraigada em nossas concepções sócio-históricas e a segunda presente nas questões de naturalização de um processo, como a consideração de inferioridade de uma determinada classe ou etnia, a incorporar discursos e pensamentos). Já a tolerância, longe de corresponder a uma aceitação passiva do outro, exhibe sua esfera mais nefasta quando admite apenas considerar o outro enquanto indivíduo com valores, crenças e atitudes que não sejam diametralmente opostos aos seus.

Palavras-chave: Martins Pena. Materialismo Lacaniano. Violência. Tolerância.

ABSTRACT

This dissertation aims to address some plays of the Brazilian playwright Martins Pena, the precursor of comedy of manners in Brazil, using for this some concepts belonging to the Lacanian Materialism theory. Starting with a brief historical overview involving the question of laughter and of theatrical forms that established fundamental importance for the emergence of comedy of Martins Pena, this work finds its peak the consideration of violence in the play *Os dous os o inglês maquinista* and the tolerance in the play *A família e a festa na roça*, both concepts guided by Žižek's perspective. Violence, when approached by the Lacanian materialism perspective, gains greater scope than only physical aggression, proposed by Slavoj Žižek, subjective violence (being possible to recognize the perpetrators of violent acts). There are also aggregated elements within the sphere of objective violence, less noticeable, and it is divided into systemic and symbolic violence (the first rooted in our socio-historical concepts and the second present in the naturalization of a process, as the consideration of inferiority of a particular class or ethnicity, incorporating speech and thoughts). Whereas tolerance, far from being a passive acceptance of other show its most nefarious sphere when it admits only considering the other as an individual with values, beliefs and attitudes that are not diametrically opposed to them.

Keywords: Martins Pena. Lacanian Materialism. Violence. Tolerance.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	01
A hora e a vez do materialismo lacaniano	06
<i>CAPÍTULO PRIMEIRO</i>	09
Riso: Da problematização à estruturação do pensamento.....	09
1.1 - O riso e o cômico: breve panorama	09
1.2- O riso no mundo clássico	09
1.3 - Idade Média: o Sagrado e o profano como faces de uma mesma moeda	14
1.4 – Idade Clássica e Contemporaneidade: Do decoro ao riso libertador	15
<i>CAPÍTULO SEGUNDO</i>	19
Teatro e Comédia: Martins Pena e os antecedentes do cômico	19
2.1 - A comédia no teatro grego	20
2.2 - Do teatro medieval e renascentista à comédia de costumes.	21
2.3 -Comédia de Costumes	25
2.4 – Martins Pena: Biografia, crítica e produção dramática	26
2.5 - Morde e assopra literário: Críticas de ontem e de hoje	31
2.6 - Martins Pena e seus diferentes aspectos de elaboração	37
<i>Capítulo Terceiro</i>	50
Violência: Sutis manifestações em <i>Os dous ou o inglês maquinista</i>	50
3.1 Violência: Do senso comum as abordagens žižekianas	65
3.2 Violência Objetiva	71
3.3 Violência objetiva: a mulher como lado mais frágil	76
<i>Capítulo Quarto</i>	86
4 . Žižek e o conceito de tolerância em “A família e a festa na roça”	86
4.1 Conceito de tolerância: olhares convergentes	89
5 Considerações Finais	93
Referências Bibliográficas	96

INTRODUÇÃO

O que justifica a escolha pelo estudo das obras do dramaturgo Martins Pena, cuja elaboração e publicação podem ser datadas de mais de um século, tendo em vista uma imensidão de autores mais próximos da contemporaneidade ou mais conhecidos? Qual a importância deste autor para a literatura nacional?

Para responder a estas perguntas se faz necessário despir-se, primeiramente, de certos preconceitos ligados tanto à dramaturgia quanto à comédia, gêneros que por vezes ocuparam a marginalidade nos estudos literários.

Consideramos como capitais três pontos que podem, ainda que de forma panorâmica, explicar a importância deste dramaturgo: pioneirismo, excelência nas remissões históricas e uma incrível atualidade, a qual reside, de um lado, nas configurações temáticas de suas peças, que não raras as vezes traziam em seu bojo situações em chave cômica para discutir situações delicadas como a corrupção, privilégios, facilitações e relações de poder, e, de outro, em aspectos por vezes menos perceptíveis, no campo da forma, como a existência de alguns traços épicos, tendo como exemplo a configuração de personagens sem grande complexidade, a objetificação de determinadas personagens, utilizadas muitas vezes como metáforas ou alegorias que abrem espaço a discussões mais sólidas.

Iniciaremos, pois, pelo segundo aspecto por nós levantado.

Martins Pena foi um homem de teatro. Analisado unicamente sob esta forma de elaboração artística, pode ser tomado como um dos principais nomes do teatro nacional, seja por conta do modo brilhante como lançava mão das didascálias, tendo sempre a visualização do espetáculo a ser encenado, seja por conta de sua natural veia cômica, a qual não escapou às vistas mais cuidadosas dos melhores críticos de ontem e de hoje. Além da intenção de fazer rir, Pena enveredou-se pela magnificência em capturar os momentos, as figuras e as cenas da sociedade carioca do século XIX. Aos moldes de um pintor realista, nenhum detalhe lhe escapou à pena. Suas personagens, pautadas em tipos

sociais cristalizados em nossa brasilidade, como a moça namorada, o estrangeiro explorador e o representante da lei, quando apresentam ausência de moralidade ou de complexidade, expõem não um defeito do autor, mas a habilidade de alguém que soube, como ninguém, retratar a sua época buscando maior fidedignidade. Quanto ao pioneirismo de Martins Pena, é necessário que voltemos o olhar à época na qual ele escreveu. Após o processo de independência, o Brasil clamava por uma forma de expressão que conseguisse captar a essência de seu povo, bradar ao continente já consolidado que ali se fazia presente uma nação próspera não apenas pela exuberância da fauna e da flora, contempladas e descritas pelos colonizadores quando aqui desembarcaram pela primeira vez, nem pelo viés do exotismo, dada a evidente diferenciação por sua localização geotrópica e seus costumes, mas sim pela esperança depositada em tempos melhores, pela gana de experimentar agora o tropical sol da liberdade, ainda que de forma utópica, tendo em vista nosso endividamento junto à Inglaterra e o papel subalterno perante as demais nações.

Nesse contexto, o Romantismo surge como forma a dar vazão a este borbulhar de sentimentos ufanistas, de valorização de nossa terra e de idealização de nossos heróis, mas ainda o fazia, tanto na poesia quanto na prosa, aos moldes europeus. O teatro, que ganhara maior apreço desde o início do século XIX, com a chegada da corte portuguesa, fugida das tropas napoleônicas, com a construção de espaços propícios ao entretenimento dos nobres, reproduzia os grandes sucessos dramáticos da Europa, como peças de Corneille, Racine e Shakespeare, sem vislumbrar a montagem de textos teatrais que tivessem motivações íntimas nacionais, que viessem a inundar-se e revestir-se do instinto de nacionalidade proposto por Machado de Assis em seu famoso texto *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*(1873).

O primeiro passo para este desenvolvimento deu-se com a tragédia intitulada *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, de autoria de Gonçalves de Magalhães, elaborada no ano de 1838. Entretanto, podemos dizer que esta peça, além do autor, pouco tinha de nacional. Se observarmos a figura central da peça, personagem protagonista que dá nome a peça, encontraremos mínima relação entre ela e o Brasil, a qual pode ser resumida pelo vínculo de nascimento, da mesma, no ano de 1705 na cidade do Rio de Janeiro, tendo ainda pequeno deixado as terras brasileiras rumo a Portugal. Neste sentido, escrita no mesmo ano, a peça *Juíz de paz na roça*, de Martins Pena, apresenta aspectos mais contundentes para torná-la não só precursora das

comédias nacionais como também pioneira no tocante a elaborações de cunho realmente nacional. Além da autoria, *Juiz de paz* apresenta todo o seu desenvolvimento dramático na cidade do Rio de Janeiro, que, à época, figurando como capital da recém-colônia elevada a nação, poderia ser entendida como metáfora para os mais diversos acontecimentos de nosso país. Além disso, as personagens possuem íntima ligação com o cenário da época, remetendo a classes específicas presentes na sociedade carioca oitocentista.

Martins Pena ficara conhecido também como precursor, no Brasil, do que se convencionou nomear de teatro de costumes. Este gênero, a ser mais bem caracterizado em nosso trabalho, mais precisamente no segundo capítulo desta dissertação, tinha por base a exploração de personagens-tipo, caricatas representações e, por vezes, materializações de determinados indivíduos, classes ou estratos sociais, tendo por conteúdo a relação de determinadas ações envolvendo pares românticos e certos equívocos de conduta, sempre em chave cômica. Com isso, Pena também se configura como um dos poucos autores a abordar, como elementos importantes de sua composição teatral, indivíduos de classes menos favorecidas, aproximando-se das considerações de seu contemporâneo francês Victor Hugo, veiculador da possibilidade de se enxergar a beleza em aspectos pouco convencionais à época, como a escuridão, a noite, verificados em seu prefácio à obra de *Cromwell* intitulada *Do grotesco e do sublime* (HUGO, 2002). Cabe aqui certa ressalva de nossa parte, tomando em questão o fato de que este era um dos objetivos claros da estética do romantismo de Hugo, enquanto, em Martins Pena, estas questões aparecem quase sempre nas entrelinhas, de modo secundário.

Por fim, convém salientarmos que revisitar as comédias de Martins Pena é chance indispensável de verificar as raízes de muitas situações que ainda presenciamos hoje, como as relações de compadrio, o jeitinho brasileiro, os casamentos por interesse, o deslumbramento das classes menos abastadas com relação à vida na cidade grande, as tentativas de ascensão social por meios ilícitos.

Dadas essas considerações, outra pergunta, não menos pertinente, poderia ser pensada logo após a primeira estabelecida anteriormente: por que a escolha, como material teórico, da teoria do materialismo laciano para a realização de uma análise de peças que remetem ao século XIX, configurando considerável lacuna de quase dois séculos?

Primeiramente, cremos que este distanciamento temporal verificado entre a teoria utilizada e os textos por nós analisados, longe de ser um ponto desfavorável, mostra-se benéfico, pois dilui, de certa forma, o peso de uma maior parcialidade e subjetividade trazidos pelo momento, e de que poderiam ser embebidas algumas considerações pelo furor do momento.

Segundo, por inserir-se em uma proposta de atualização e reconsideração das peças de Martins Pena, projeto esse iniciado por renomados pesquisadores como Vilma Arêas e Iná Camargo Costa, fato que provoca o aumento do número de trabalhos ligados aos estudos dramaturgicos, pouco numerosos em comparação com os dois outros macrogêneros (lírica e épica), bem como a vulgarização, no bom sentido do termo, de novos estudos aplicados à área literária, o que, a nosso ver, comprova a plasticidade do texto literário, que não se fecha a possibilidades interpretativas.

Metodologicamente, dividimos nossas considerações em quatro diferentes capítulos, além da introdução e considerações finais. Como introdução, além deste aporte acerca dos motivos pelos quais escolhemos nossos objetos de estudo, segue uma breve introdução de alguns dos conceitos do materialismo lacaniano. Apesar de não explorados em uma quantidade significativa, os conceitos apresentados figuram como basilares para a configuração do pensamento do filósofo Slavoj Žižek.

O primeiro capítulo traz panoramicamente uma trajetória sobre o riso, buscando elencar a maneira como algumas civilizações o entendiam e utilizavam. Tomamos como base para a elaboração deste capítulo a obra *O riso e o risível*, da historiadora Verena Alberti(1999). Encontramos desta forma as origens das proposições e indagações sobre o riso na antiguidade clássica, cujos estudos se fizeram reconhecer em Platão, Aristóteles, Quintiliano. Durante a Idade Média, período em que a Igreja expande seus domínios de poder e ideologia, o riso passou a ser visto como instância condenável, haja vista a ausência de relatos sobre Cristo, maior nome da fé católica, rindo. Entretanto, o conhecimento dos efeitos provocados por elementos que provocam o riso fazia-se útil aos oradores e disseminadores do ideal religioso, como forma de alívio entre as pregações. A idade clássica francesa trouxe junto a essas concepções a vivência da corte, em que o riso era amplamente praticado, chegando, próximo aos nossos dias, a concepções como as de Bergson(1983), em que o riso supera a emoção, um momento de descontração que propicia ao ser humano novo contato com o mundo, um riso que

permite uma avalanche de associações, de ideias criativas, que abre portas e ativa o pensamento.

O segundo capítulo traz em seu âmago a inserção da comédia como gênero teatral, buscando elencar, inicialmente, quais os tipos dramáticos que teriam apresentado características importantes para a elaboração da comédia de costumes, forma criativa por excelência de nosso autor em questão. Em um segundo momento, interessou-nos abrir espaço para a verificação de como autor e obra foram recebidos pela crítica, seja de sua época, seja de nossos dias, numa política de uma possível revalorização de seus escritos. Por fim, consideramos mister apresentar, nas peças de Martins Pena, a riqueza de formas, de personagens e temas utilizados pelo autor. Para a concepção deste segundo capítulo, recorreremos, como aporte teórico, aos textos de Vilma Arêas, Iná Camargo Costa e Emerson Calil Rossetti.

O terceiro capítulo desta dissertação é o primeiro ponto em que se mesclam mais diretamente teoria e análise do texto dramático. Apresentamos inicialmente o conceito de violência, saindo do âmbito mais geral e próximo ao senso comum, que o vincula à agressão física, passando por uma rápida menção ao bullying como forma atual de concepção mais abrangente da violência, culminando na forma como Slavoj Žižek considera a temática da violência. Para este filósofo, além desta forma de violência, facilmente identificável a que chama de violência subjetiva (pois dá-se a conhecer os sujeitos dos atos), há ainda uma forma velada de violência, a objetiva, escamoteada em ações naturalizadas que podem pertencer tanto à ordem da linguagem (violência simbólica) quanto à própria configuração do sistema em que vivemos (violência sistêmica), consideradas “mais nocivas” justamente por não serem tomadas como manifestações violentas. Buscamos então ver de que modo essas formas de violência são contempladas nas peças de Martins Pena, dando destaque, no tocante à violência objetiva, ao modo como ela se emprega à figura do negro, da mulher e do ponto de vista do estrangeiro sobre o habitante local.

O quarto e último capítulo de nossa dissertação, apesar de curto, traz a abordagem de um delicado conceito, que parece superficialmente bem assentado em nossa sociedade, mas que pode ser tomado, em sua real medida, como extremamente problemático: o conceito de tolerância. Novamente saímos do âmbito mais geral até a conceituação žižekiana da tolerância, culminando em uma breve análise da peça *A família e a festa na roça*, destacando de que modo há (ou não) uma ação tolerante das

personagens pertencentes ao meio urbano para com os membros que habitam o espaço rural.

A hora e a vez do materialismo lacaniano

O materialismo lacaniano pode ser entendido como um campo de estudo que, a priori, esteve mais diretamente ligado à filosofia, tendo como expoentes mais representativos as figuras do filósofo, dramaturgo e romancista francês de origem marroquina Alain Badiou e do filósofo e teórico esloveno Slavoj Žižek, e que, mais tardiamente, visto sua aplicabilidade e capacidade de fornecer ferramentas que possam auxiliar o entendimento de muitas questões atuais, manteve suas raízes filosóficas e lançou seus galhos também aos estudos culturais. Seu surgimento atende à necessidade de entender algumas instâncias lacunares verificadas nas abordagens do materialismo dialético, linha de pensamento calcada na dicotomia (dualidade) da luta de classes preconizada por Karl Marx ante a configuração da sociedade burguesa e o aparecimento do capitalismo industrial em meio ao século XIX.

Esta abordagem, que por muito tempo fora responsável por absorver e dar conta de entender de que maneira não apenas as relações de trabalho mas as configurações de classes, determinados comportamentos e a consolidação de um novo sistema ante certo fracasso da antiga esquerda se edificaram, tem agora de atualizar-se diante de um novo horizonte de perspectivas que se abrem neste novo século, fato este que justifica as concepções do materialismo lacaniano em uma perspectiva que, em vez do abandono da visão materialista, a ela pretende apresentar uma nova estrutura que possa ser capaz de torná-la mais eficaz ao momento presente, tomando como fonte teórica e ferramenta de solidificação a psicanálise.

Um dos fundamentos de seu pensamento é a releitura que faz da tríade lacaniana Real, Simbólico e Imaginário (RSI).

Primeiro dos três supracitados, o conceito de Real como entendido por Lacan esconde em si certo embuste, visto que, a priori, possui como armadilha nossa condução a entendê-lo como sinônimo de “realidade”. Pelo contrário, o Real excede a realidade, não pode ser apreendido pelo olhar do Sujeito. Não conseguimos olhar diretamente para o Real, visto configurar-se como algo traumático:

"se o que chamamos de realidade é um produto distorcido das nossas percepções, o Real é um excesso (surplus) que não cabe nessa realidade, só pode ser percebido pelo seu brilho, para o qual não se pode olhar diretamente, como o brilho do sol. É indizível e, portanto, chocante, traumático. Segundo Žižek, o Real pode irromper na vida do sujeito através de um evento traumático, seja ele físico ou psicológico" (SILVA, 2009, p. 213).

Ainda em Silva (2009, p. 213) encontramos a afirmação de que o Simbólico é o estágio no qual o indivíduo "estruturou uma série de códigos, leis e proibições que permitirão sua socialização".

Para melhor entendermos sua definição e atuação, lançamos mão de um recurso didático utilizado pelo próprio filósofo esloveno em seu livro *Como ler Lacan* (2010): a metáfora do jogo de xadrez. Visto que o Simbólico está ligado aos códigos e à linguagem que nos permite viver em contato com o outro, do ponto de vista do jogo de tabuleiro poderíamos tomá-lo como a configuração das regras estabelecidas e necessárias ao andamento da partida, bem como quais são os movimentos e funções atribuídos a cada peça. Liga-se, novamente neste ponto, a ideia psicanalítica ao estudo linguístico de Saussure.

Quando pensamos na atuação de uma determinada peça ao longo do jogo, vemos que ela se dá em um contexto de oposição a outra peça. Como exemplo, tomemos o cavalo, única peça a quem é permitida a movimentação em "L", andando duas casas ao lado e uma em frente/trás e vice-versa. Esta movimentação emerge como particular quando a confrontamos com os movimentos do peão (unicamente uma casa e sempre em frente) ou do bispo (sempre em diagonal). De forma semelhante, quando pensamos na distintividade sausseriana, vemos que uma determinada letra ou palavra pode ser entendida como exatamente aquilo que um outro elemento não é.

Por fim, trazemos as considerações de Chaves (2007) acerca do conceito de simbólico em Lacan.

Quer se trate de sintomas reais ou atos falhos, ou o que quer que seja que se inscreva no que encontramos e reencontramos incessantemente, e que Freud manifestou como sendo sua realidade essencial, trata-se ainda e sempre de símbolos, e de símbolos organizados na linguagem, portanto, funcionando a partir da articulação do significante e do significado, que é o equivalente da estrutura da linguagem (Lacan, 2005, p. 22 *apud* Chaves, 2007).

Resta-nos, então, ao fim deste percurso, definir o conceito de Imaginário. De acordo com Pitteri (2010), o Imaginário, diferente da imaginação, tem a ver com as imagens e não se confunde com o campo do analisável, embora o analisável sempre encontre o Imaginário em sua fixidez.

Podemos, utilizando as premissas do paradigma de Ferdinand Saussure na definição do signo como a fusão entre o significante e o significado, compreender melhor os campos de Simbólico e Imaginário. O Simbólico pertenceria à ordem do significante, enquanto o Imaginário equivaleria ao significado.

Destacamos aqui que, além dos conceitos da tríade (Real, Simbólico e Imaginário), pertencem também a este quadro teórico do materialismo lacaniano os conceitos de violência objetiva e subjetiva e o conceito de tolerância, a serem mais bem explorados, respectivamente, nos capítulos três e quatro desta dissertação.

CAPÍTULO PRIMEIRO

Riso: Da problematização à estruturação do pensamento

1.1 - O riso e o cômico: breve panorama

O capítulo que abre esta dissertação tem a preocupação de, ainda que de modo panorâmico, dada a extensão histórica desta temática, procurar levantar, ao longo da história, os modos como o riso e o cômico foram vislumbrados e utilizados, bem como, na medida do possível, os efeitos de sua adoção ou entendimento. Nossas considerações neste primeiro momento baseiam-se nos escritos de Verena Alberti(1999), na obra *O riso e o risível na história do pensamento*. De modo rápido, mas sem por isso incorrer em ausência de qualidade, a autora transita entre os períodos históricos da humanidade e, com rara felicidade, pinça, com a perspicácia, a calma e o cuidado de um verdadeiro ourives, preciosas considerações de filósofos, pensadores e autores acerca do riso, do ridículo e do cômico, mostrando seu início “indigno” no mundo clássico, passando pela dualidade a que o homem se vê entregue no mundo medieval, culminando, já próximo de nossos dias, com um estado de preponderância da matéria cômica na configuração dos estados atuais, das formas de compreensão e persuasão, do arqueamento da psique humana.

1.2- O riso no mundo clássico

De acordo com Alberti (1999), desde a antiguidade clássica o riso tem despertado o interesse de filósofos e demais estudiosos, desejosos por conseguir darem conta de abarcarem a complexidade deste conteúdo.

Encontramos em Platão, discípulo do filósofo Sócrates, uma das primeiras e mais interessantes formas de se pensar o riso. Ao longo do primeiro capítulo dedicado à questão das origens do pensamento sobre o riso, a autora Verena Alberti pondera quatro diferentes explicações que estariam juntas na determinação essencial do riso: uma perspectiva ligada à ética, outra ligada à poética, uma ligada à retórica e a última no tocante à fisiologia.

Platão exprime algumas considerações a respeito do riso em sua obra *O Filebo* (2012), menos conhecida quando a tomamos em comparação com *A República* (1965). A obra trata essencialmente da questão dos prazeres. Neste âmbito, o filósofo grego pretende alocar o riso em uma das categorias existentes no prazer, o qual, segundo ele, pode configurar-se como prazeres verdadeiros ou falsos. Esta divisão nos remete à clássica conceituação também por ele lançada na obra *A República*, no tocante à alegoria da linha.

Em *O Filebo* (2012), Platão dispõe o prazer dividido entre prazeres verdadeiros e prazeres falsos. Os prazeres verdadeiros seriam instâncias ligadas ao conhecimento, a essência, a pureza, como por exemplo as sublimes belezas. Já os prazeres falsos enquadrar-se-iam no que Platão chamou de afecções mistas, pois, além da relação e da construção com o prazer, produziriam ou seriam acompanhadas também pela dor. Estas sensações poderiam ser divididas em três diferentes estágios, que oscilariam de um extremo a outro. Podem ser de ordem unicamente corporal, como as sensações que nosso corpo tem de perceber o frio e o calor, podem mesclar-se entre corporais e espirituais, sendo portanto semicorporais ou semiespirituais, como nos casos em que a nossa memória traz à tona determinado tipo de recordação e esta, por sua vez, teria uma determinada resposta sinestésica, e as que são puramente espirituais, nas quais estaria, então o riso. Nossa vinculação à alegoria da linha se dá justamente desta configuração entre prazeres falsos e verdadeiros. Na divisão proposta por Platão, nas linhas que nos servem de exemplo, encontramos de um lado a representação do mundo visível, do outro, o mundo inteligível. As divisões que se seguiriam do lado do mundo visível seriam capazes de nos trazer a configurações de imagens, mais ou menos claras, a depender de qual dos lados da linha viessem a se apresentar. Essas imagens são reflexos, “cópias”, se assim quisermos tomar o emprego da palavra, de algo mais sublime, passível de verificação no campo do inteligível, sob o qual estariam a inteligência e o conhecimento. Desta forma os prazeres verdadeiros estariam agrupados no campo do inteligível, enquanto os falsos, as afecções mistas, por representarem senão simulacros da realidade, impressões que cremos darem a nós uma ideia de realidade, mas que têm por essência serem a cópia de algo, dentro do campo do visível.

Adiante, temos uma importante consideração, já não sobre o riso, mas sim sobre a ideia do risível. Uma das formas de se considerar um determinado elemento ou indivíduo risível, isto é, que pode causar riso a outrem, dá-se pela ocorrência do

desconhecimento. Incrustada no sopé do Monte Parnaso, haveria, na antiguidade, uma inscrição no Oráculo de Delfos, principal ponto de adoração e culto ao deus Apolo, que recomendaria o conhecimento de si mesmo, frase esta atribuída a muitas personalidades, chegando inclusive a figurar, séculos à frente, dentre uma das principais premissas de Santo Agostinho para os fiéis da Igreja. O não conhecimento de si propicia, de acordo com Platão, uma ilusão, podendo ser esta relacionada ao âmbito financeiro (pensar-se ou enxergar-se como mais rico do que verdadeiramente se é), da constituição física (apresentando a falsa ideia de que seria mais belo do que realmente é), ou no tocante às virtudes conquistadas pela individualidade (crendo o indivíduo ser alguém melhor do que é). Desconhecendo-se, é possível chegar a tornar-se temível, se, porventura, a criatura humana tiver condições de força e poder. Por outro lado, se juntamente com esta ausência de saber quem realmente é, vier configurada a fraqueza, torna-se esta personagem risível. Como um possível exemplo, poderíamos pensar em um filme inspirado em contos infantis em seu estilo fabular, com o plantel de elementos tradicionais como rei, princesa, príncipe, dragão, e cujo final buscou ser subversivo, mas utilizando-se da mesma formatação heroica: *Shrek*.

A narrativa do ogro, ser de hábitos e aparência grosseiros, que “quase sem querer” retira a princesa do calabouço, salva-a do dragão e quebra a maldição, traz, dentre muitos elementos, a figura de um lorde tirano que desejava, pela imposição de seu poder, desposar a jovem princesa mais bonita. Mas, se há poder nesta personagem, o que a tornaria risível? Em primeiro lugar, o fato de que, ao final, seu poder e sua força foram derrotados por uma força tida como “maior”: a de um sentimento verdadeiro (forma consagrada das histórias de contos de fada e, por que não dizer, de nossas novelas, herdeiras diretas deste modelo). Depois, e talvez mais significativo, pelo embate existente entre a imagem apresentada aos outros e a imagem que o rei tem de si mesmo. Dono de uma estatura muito baixa, emerge como uma sátira à figura dos antigos príncipes que se declaravam à mão das belas donzelas das histórias, mas considera-se alguém forte e valoroso, o que, ao longo da narrativa, passa a ser desconfigurado.

Do ponto de vista filosófico, o riso teria a mesma problemática de configuração apresentada pela filosofia no tocante à valorização platônica. Lembramos que Platão “exclui”, em sua obra *A República* (1965) a poesia do quadro ideal do mundo grego, pois, segundo ele, corresponderia a uma segunda representação, a replicação de algo

que já pertence à natureza das aparências (dentro do contingente das coisas visíveis e não tangíveis), afastando-se do real e, desta forma, da filosofia. A comédia seria então, na visão platônica, ainda condenável por apresentar, além deste simulacro, uma ligação com aquilo que é considerado inferior na alma humana (veremos que esta ideia irá ser sutilmente modificada, mas aproveitada por pensamentos e teorias posteriores).

Aristóteles, filósofo posterior a Platão, também dispensou alguns momentos de suas obras para tecer certas considerações a respeito do riso e do risível. De início, duas de suas ideias se fazem basilares para o entendimento da concepção do riso no período greco-romano. A primeira concepção aristotélica diz respeito à definição do cômico, a qual se dá como uma deformidade que não implica dor nem destruição. Neste sentido, poderíamos inferir que o filósofo teria tomado, para comparação, a ideia da tragédia, mais precisamente do *pathos* e da *catarse*, sendo necessária a produção de temor e piedade. A segunda, é de que o homem seria o único animal que ri. Esta concepção será desenvolvida mais à frente, no período medieval, na qual o riso, configuração pertencente à raça humana, corresponderia a uma instância de separação e de valoração do homem. Pela faculdade do riso, o homem poderia ver-se superior aos animais, mas inferior a Deus.

Outro ponto que pode ser por nós citado como ponderação aristotélica não aparece como elemento materialmente verificável. Trata-se de uma suposição, e que, assim como a tradição de Homero (na qual não se sabe se teria sido um único homem ou um grupo reunido sob a forma de um nome para a transmissão futura) fascina pela incerteza. Aristóteles teria escrito um segundo livro da *Poética*, livro este que trataria das questões relativas à comédia, mas que nunca foi achado.

No que concerne ao que podemos nomear de teoria dos gêneros, concepção aristotélica presente na obra *A Poética* (2011), retomada muitos séculos depois por Anatol Rosenfeld(2000) em seu livro *O teatro épico*, a Lírica, a Épica e o Dramático, gêneros consolidados no mundo clássico, aproximam-se pelo meio com o qual configuram seus textos. Sua diferenciação inicia-se no tocante ao modo, visto que, para a epopeia, a escolha recai na presença de um narrador, enquanto a tragédia e a comédia constroem-se pelo desenrolar das ações dos personagens. A comédia, por fim, distanciar-se-ia das demais no tocante aos objetos de que faz a representação. Enquanto a tragédia e a epopeia incumbem-se de dar vida a personagens “altas” no tocante à

nobreza, virtude, a comédia tem por material disponível na enumeração das personagens homens “baixos, piores”.

Alberti recupera então, ao citar esta classificação do filósofo, as considerações de Dupont-Roc e Lallot(1980), para quem chama a atenção o aspecto negativo da comédia. Para os autores, as características da comédia são facilmente marcadas por uma contraposição de negação ante outros gêneros (representa homens não nobres, suas encenações não desencadeiam situações de temor ou piedade, e sua origem, duvidosa, não é completamente ou, se preferirmos, unanimemente reconhecida).

Além destes levantamentos, bem como as considerações feitas a respeito da poética e sua ligação com a comicidade, com a diferenciação da comédia no jogo da representação não da realidade, mas da ordem do verossímil, isto é, do que poderia ter acontecido, e a vinculação da comédia com algumas figuras de linguagem, como metáforas, podemos citar também como contribuições aristotélicas sobre o riso certas considerações acerca dos oradores.

Neste sentido, três seriam os pontos a destacarmos do pensamento aristotélico quanto ao riso e sua função na retórica. Aristóteles aponta em seu texto o caráter do agradável, condicionado a ser sempre aquilo que causa prazer. Esta definição remete diretamente a sua concepção da imitação, atividade esta que traz prazer ao homem desde a mais tenra idade. O autor considera também como agradável o que é habitual ou, se assim quisermos considerar, natural. Esta premissa nos ajudaria a entender filosoficamente por que temos, muitas vezes, aversão a mudanças (novas situações, além de nos tirarem de nossa zona de conforto, tenderiam a não incorrer nas mesmas relações de prazer).

Para Aristóteles, não é entendida como uma necessidade a tentativa de classificar os prazeres em verdadeiros ou falsos. O jogo do cômico, do estabelecimento do riso, para o filósofo, residiria na quebra de uma determinada expectativa, no ato de conseguir distrair seu ouvinte, fazendo-o rir. Esta ambientação no tocante ao papel dos oradores é mais bem desenvolvida quando da consideração dos estudiosos romanos Cícero e Quintiliano. O ponto inicial do primeiro faz menção à ideia de que o cômico seria um elemento utilizado para entreter leitores em um espaço de seções consideradas “mais pesadas” de um livro. Esta definição pode ser observada como base para a configuração, muitos séculos depois, do que ficara conhecido como entremez, gênero a ser explicado melhor por nós quando das raízes da comédia de costumes, e que teria por

função inicial servir de intervalo a duas peças consideradas “sérias”, e que somente depois ganhou autonomia, vindo a configurar-se como uma tipologia pertencente às elaborações teatrais derivadas da comédia.

Decorre daí uma das principais ideias do pensamento de Cícero, para quem o risível estaria sempre a serviço de situações sérias, não sendo bem interpretado quando tomado pelo simples desejo de divertir. O uso do cômico estaria, inclusive, atrelado a uma outra funcionalidade: a ideia da adequação dos discursos a diferentes indivíduos, ocasiões e situações. Esta ideia encontrará reverberações posteriores, no mundo medieval, no uso de alguns recursos de comicidade em pregações, com o objetivo de neutralizar ou minimizar a tensão provocada por um determinado assunto e facilitar o seu entendimento ante o público.

Apesar de não incorrer em distinções de valoração do riso, assim como Aristóteles, Cícero aborda em seu texto a questão dos limites do cômico, apontando situações que poderiam ser utilizadas pelos oradores, como a representação de figuras típicas ou, se preferirmos, estereotipadas, e a imitação cômica, reprovando, porém, as situações em que viessem a lançar mão de caretas ou de termos carregados de obscenidade.

Por fim, teríamos, ainda no mundo clássico, as concepções de Quintiliano, voltadas sobretudo à ideia das paixões. Aliando esta temática com o modelo de discurso e oratória, vemos que, em sua última instância, o autor recomenda aos oradores que, no encerramento de suas atividades declamatórias, pudessem envolver sua fala de um sentimento capaz de comover e convencer o ouvinte. Para Quintiliano, o ponto do risível dá-se em uma tríade, a qual pode ser entendida sobre de onde se poderia extrair algo de risível. Se de nós, se de outrem, ou de situações que tenderiam a ser neutras.

1.3 - Idade Média: o sagrado e o profano como faces de uma mesma moeda

Terminadas as concepções dos autores greco-romanos, avançamos alguns séculos, encontrando novas motivações e formas de entender as questões inerentes ao riso, ao risível e ao humor no período medieval. O primeiro ponto relevante a ser lembrado é o valor distintivo do riso, o qual permitiria sermos superiores aos animais, mas inferiores a Deus, visto que o homem se aproximaria deste último por ser dotado da

faculdade da razão, algo que, para os pensadores da época, não seria verificado nas figuras animais. Sendo um momento da história da humanidade em que a Igreja enquanto instituição alcançou enorme prestígio e poder, tanto material quanto temporal, uma das principais ponderações a respeito do riso no universo medieval recai sobre um possível dogma religioso. Não haveria nenhum registro nos textos bíblicos de que Jesus, personalidade modelo de conduta e de verdade para os cristão, dotado de aspirações divinas mas sujeito às mesmas vicissitudes da carne a que estariam todos os homens, em algum momento tivesse rido. Esta dualidade entre a conduta crística ausente do riso opondo-se ao fato de o riso ser tomado como uma característica que define o homem irá se desdobrar na modificação secular ao longo da Idade Média.

Durante o espaço de tempo compreendido entre os séculos IV e X, temos notadamente um desenvolvimento social monástico e, portanto, o riso seguiria os moldes da condenação e da proibição (tal como podemos ver na obra *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, em que o livro II da *Poética* (2011), contendo a parte sobre a comédia, é escondido e guardado com os mais diversos artifícios, incluindo veneno nos cantos de suas páginas), pois o conhecimento da comédia seria, na visão religiosa da época, perigoso aos seus interesses, permitindo ao homem abandonar o temor à instituição.

Após este período, a dualidade por nós supracitada materializa-se em dois diferentes espaços: de um lado, no ambiente religioso, a Igreja promovia o que se pode chamar, de acordo com as indicações de Verena Alberti, de domesticação do riso; de outro, nos espaços “mais mundanos ou profanos”, como as cortes, o que se via era um movimento na contramão deste primeiro, no qual, por exemplo, gozavam de amplo sucesso representações que tinham por cunho a sátira e a paródia de algo. Uma certa abertura com relação à ideia do riso começa a surgir por volta de XII d.C.

A partir deste ponto podemos vislumbrar indagações a respeito dos limites de tolerância do riso, que passa a ser aceito quando de forma moderada e, novamente, utilizado com propósitos sérios, sem que se configure um fim em si mesmo. Alberti pondera que, entre as teorias de Aristóteles e Cícero, seria possível destacar uma similaridade com o pensamento medievo no tocante às intercalações de atividades por meio do riso, sendo os momentos de divertimento e humor tão necessários à alma quanto o repouso seria ao corpo material.

1.4 – Idade Clássica e Contemporaneidade: do decoro ao riso libertador

Do período medieval, saltamos, nas linhas de Alberti, para o século XVI, mais precisamente para as considerações sobre um tratado do riso, escrito pelo médico Laurent Joubert. A obra intitulada *O tratado do riso de Laurent Joubert* (1579), que inicialmente teria como preocupação um aspecto mais fisiológico acerca do caminho percorrido pelo riso e as instâncias que concorreriam para que ele se desse, apresenta concepções filosóficas interessantíssimas, apesar de ter se mantido esquecido por muito tempo.

Uma das principais alterações na compreensão e na dimensão do riso pode ser percebida na mudança entre o pensamento da Renascença, posterior à Idade Média, e o Neoclassicismo ¹. O Renascimento, movimento cultural disseminado a partir da Itália para outros países europeus, trazia como característica a retomada de alguns ideais da antiguidade clássica e tinha para com o riso uma relação mais próxima, em que a comicidade se fazia representar e significava no mundo, partilhando da ausência de valorização em contraposição com gêneros mais sérios, semelhantemente às proposições aristotélicas, tomado de uma concepção altamente positiva e construtiva (criadora), ao passo que o Neoclassicismo considerava as relações com o cômico como futilidades, sendo aqui não mais possível se imaginar a comicidade como algo fulcral em um determinado ramo do pensamento, mas sim como aspecto secundário.

Recuperamos também do texto de Alberti(1999) a menção ao pensador Michel Eyquem de Montaigne, a quem fora atribuída a consideração de que o riso teria a capacidade de condenar moralmente os vícios da humanidade. Esta assertiva nos parece estabelecer fácil diálogo com parte da proposta de Martins Pena em suas obras. Ao realizar a denúncia dos costumes e mazelas da sociedade carioca oitocentista, sem entrarmos no mérito da intencionalidade, o dramaturgo consegue ir mais a fundo e tocar em pontos delicados e sombrios de nossa historiografia, como a questão do tráfico de escravos, a submissão da mulher à figura do homem, a exploração do estrangeiro e a parcialidade de importantes órgãos públicos.

¹ Consideramos para este trecho a definição de Neoclassicismo o período referente à França do século XVII.

Ao tangenciar e lançar mão de situações cômicas, de recursos de linguagem como a metáfora, a metonímia e a troca de palavras, é possível imprimir uma crítica ainda maior a determinados segmentos e ações.

Retornando nossas explanações sobre os recursos do cômico, das concepções do riso ao longo dos séculos, observamos na França do século XVII a construção de um imaginário grandioso e uma ampla consideração pela moral, um lócus em que o riso fora tomado como frivolidade, sendo, por “decoro”, evitado.

Por fim, cabe-nos, como fora dito no título desta subseção, apresentar as contribuições de alguns pensadores mais próximos de nossos dias, cujas ideias também se fizeram mencionar na obra de Alberti. Escolhemos, dentre os autores por ela destacados em seus dois últimos capítulos, as figuras de Kant, Schopenhauer e Bergson.

Segundo a autora, o filósofo francês realiza ponderações relacionadas ao riso em seu texto *Crítica da faculdade de julgar*. Kant define que o riso seria uma afecção oriunda da transformação repentina de uma expectativa tensionada em nada. Nosso destaque recai sobre o modo como o filósofo concatena as ideias de seu pensamento. Pensando na matéria do riso, Kant não procura explorar o que seria belo, mas sim o que, aos sentidos, realiza-se como agradável, capaz de gerar regozijo. A causa deste regozijo em Kant, da transformação súbita, é que nossa ideia vai, assim como uma bola (metáfora apresentada por Alberti), ou, se preferirmos, como um ioiô, de um lado ao outro, buscando, após o efeito da ilusão, o rastro do que tomou por veracidade. Desta forma, vemos que a produção de certas emoções é capaz de provocar reações no diafragma, diferenciando-se do pensamento de Joubert, a que citamos anteriormente, quando do objeto responsável por esta paixão pelo riso. Não se trata mais de um objeto, mas sim de sua ausência ao fim.

Em Schopenhauer (apud ALBERTI, 1999 p.172) vemos emergir a teoria de que o riso nasce de uma incongruência entre as ideias do concreto e do abstrato. Rimos da diferença entre um conceito e os objetos reais que vemos, sendo então o riso produto desta diferença. De acordo com Alberti, o mais chamativo neste autor dá-se, no tocante ao riso, com relação à fonte do que classifica como risível. Para Schopenhauer, rimos devido à vitória do entendimento sobre a razão, a qual evidencia quais seriam os limites do pensamento. Por fim, o filósofo alemão destaca que o oposto ao conceito do riso seria o que concebemos como “sério”, resultado da total coerência entre as formas incongruentemente vistas no riso.

Como fechamento de nossas considerações sobre o riso, Henri Bergson, cujos pensamentos podem ser encontrados na obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, publicada no ano de 1900, e permanecendo até nossos dias como uma das mais valiosas fontes sobre esta temática. O peso maior da sua teoria recai sobre a tomada de posicionamento sobre o riso como um elemento social. Bergson (apud Alberti, p.185) salienta que o riso não pertence ao campo das instâncias mecânicas, tão comuns em uma sociedade que se acostumou à prática de ações por meio de certo automatismo. O autor, de acordo com Verena Alberti, realiza distinções entre as formas do cômico (cômico das formas, acidental e a distração e o cômico de situação, este último relacionado aos disfarces). Como síntese do pensamento bergsoniano, poderíamos encontrar duas diferentes situações. De um lado, o homem ri para que possa corrigir a rigidez, e não somente para enunciar a sua superioridade (retomando aqui a consideração de que o homem seria o único animal capaz de rir); de outro, o riso como forma de relaxamento (teoria esta também apontada anteriormente, seja no período medieval ou clássico, da necessidade de pausas entre os conteúdos apreendidos). O mérito deste filósofo ante os demais pesquisadores citados anteriormente recai no entendimento da condição do riso como social, não apenas individual do homem, e seu aspecto de ambivalência, altamente produtivo.

CAPÍTULO SEGUNDO

Teatro e Comédia: Martins Pena e os antecedentes do cômico

Passadas nossas considerações acerca do riso, suas múltiplas facetas, modos de ser compreendido e dos efeitos causados por sua aplicação ou negação, temos por tarefa enquadrar e relacionar a esta instância o teatro e, juntamente com ele, o autor das peças que tomamos como base para análises de mais fôlego em nosso trabalho. Desta forma, a primeira parte deste capítulo apresenta, como objetivo primordial, o levantamento de algumas formas teatrais cômicas, desembocando, ao final, no teatro brasileiro, ponto onde se enquadra o dramaturgo brasileiro Martins Pena e a comédia de costumes, gênero por excelência de suas elaborações dramáticas e que são herdeiras diretas de outros gêneros cômicos, como a Farsa, o Entremez e o Teatro Popular².

Nesta parte, nossas considerações tomam por norte as concepções e linhas traçadas por Vilma Arêas em sua obra *Iniciação à comédia* (1990). Já na segunda parte deste capítulo, temos por intento abordar alguns traços biográficos de Pena. Entretanto, entendendo que seria mais produtivo do que a apresentação de dados sócio-históricos enveredarmos por análises textuais que viriam a reforçar a necessidade de revalorização deste autor, e, em um segundo momento, destacaremos algumas peças que, não sendo utilizadas nas partes que seguem desta dissertação, têm por objetivo evidenciar a multiplicidade de temas, formas e espaços apresentados por Martins Pena, e que possibilitaram a ele, após anos de ostracismo nas considerações críticas, configurar-se como um dos principais nomes da dramaturgia brasileira.

² O que convencionamos chamar de Teatro Popular, para esta dissertação, refere-se a grupos simples, que com a utilização de poucos recursos e personagens-tipo, saíam em trupe para a realização de suas apresentações. Ressaltamos aqui que este “gênero” não vincula-se a adjetivação “popular” no sentido de classes sociais menos favorecidas (excluindo-se a condição dos próprios atores), tendo em vista que apresentavam-se as vezes em cortes.

2.1 - A comédia no teatro grego

Uma das principais ideias a que não nos atentamos, quando da análise de um determinado estilo, gênero ou autor, é a necessidade de sua historicização. Mesmo que, por um instante, possamos dissociar o momento histórico e as implicações culturais que determinado elemento literário carrega, sabemos que não passa de uma atitude didática, a qual quase sempre tem por finalidade a tentativa de melhor elucidar ou fixar o entendimento no ponto isolado. Destarte, quando pensamos no gênero comédia, devemos a ele ligar a concepção de que se trata de uma produção e uma concepção que tem a ele vinculado e impresso o caráter da cultura europeia.

Isso posto, remontamos à origem propriamente dita do gênero cômico na antiguidade clássica. A comédia grega tem seu surgimento ligado às celebrações e rituais ao deus Baco (Dionísio), deus do vinho, da fertilidade e dos campos. No tocante à etimologia, podemos destacar a origem do radical *komos*, que tem por significação um ato de procissão jocosa, acrescido do vocábulo *oidé*, que significa canto.

A comédia grega é comumente dividida em três partes: Comédia Antiga, a qual tem por principal representante a figura de Aristófanes, a Comédia Média e a Comédia Nova.

Da Comédia Antiga, podemos destacar como nome mais representativo o autor grego Aristófanes, nascido em Atenas por volta do ano de 454 a.C. Arêas (1990) discorre que as peças do comediógrafo visavam a preocupação, o cuidado do indivíduo para com a pólis grega. Sua estrutura era composta pelo prólogo, párodo (correspondente ao primeiro canto do coro), agón (correspondente ao debate instaurado entre a personagem protagonista e o coro), a parábase e o seu encerramento.

No tocante às peças da Comédia Média, não nos chegaram peças em seu estado completo, sendo portanto difícil a ponderação de suas características.

Já a Comédia Nova teria, na Grécia, seu maior expoente na figura do comediógrafo Menandro, e em Roma, as figuras de Plauto e Terêncio. Com este novo tipo de elaboração cômica, as peças não mais apresentavam questões ligadas ao âmbito coletivo, como os desenvolvimentos e reflexões da pólis, ganhando contornos em âmbito individual, como a família e o amor. Não raro encontramos como temáticas presentes o destaque do amor contrariado, isto é, da impossibilidade inicial da união

entre personagens que pertencem a estratos sociais distintos ou mesmo que apresentem divergências etárias. Além da mudança temática, outras duas modificações podem ser apontadas: a linguagem utilizada é alterada, deixando a polidez para tornar-se mais comedida e próxima do cotidiano, bem como a quantidade de atos (anteriormente três, passando, neste novo estágio, a cinco atos).

Plauto, buscando agradar ao público da época, principia-se no uso de uma linguagem coloquial, dispondo até mesmo de palavras de baixo calão em seus textos, sem, contudo, apresentar grande variedade temática. Já Terêncio optou por um estilo mais polido, pouco condizente talvez com a demanda encontrada à época e, talvez por isso, menos apreciada ou tomada em leituras e encenações do que as de seu compatriota.

2.2 Do teatro medieval e renascentista à comédia de costumes.

Dissemos anteriormente, quando de nossa abordagem sobre a questão do riso, que este período foi notadamente marcado por um cunho religioso devido ao amplo poder temporal e espiritual adquirido pela Igreja ao longo dos séculos, fato este que, em termos de produções teatrais, foi responsável pela ampla realização, inicialmente nas Igrejas e depois nos espaços que lhe eram externos, dos autos e moralidades. O drama litúrgico, inclusive, teria se transformado em uma forma mais acessível aos fiéis quando do entendimento dos ensinamentos eclesiásticos, tendo em vista que muitos dos que procuravam o espaço religioso não tinham conhecimento da variação latina utilizada nas pregações e celebrações da Igreja (é também por este sentido que ganham espaço, neste contexto, os vitrais).

A comédia propriamente dita na Idade Média teria, segundo os escritos de Arêas (1990), uma dimensão vislumbrada no século IX, quando das representações de textos evangélicos em forma de paráfrases, no embate entre anjos e demônios.

É justamente no teatro medieval que temos a oportunidade de destacar dois dos “gêneros base” para a configuração da comédia de costumes: o teatro popular e a farsa.

Segundo a definição do *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos (2006) de organização de J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves Lima(2006), a Farsa pode ser entendida como um gênero advindo do teatro popular (tipologia que será por nós também apresentada em linhas posteriores) desenvolvida na Idade Média. Sua origem etimológica vem da palavra latina *farsa*, cuja

significação remete ao ato de estufar uma ave. Sua configuração enquanto gênero pode ser datada do século XII d.C., nas elaborações teatrais conhecidas por teatro medieval, as quais abarcavam duas diferentes formas artísticas: a primeira, pertencente às peças de cunho sacro(estariam aqui neste grupo os autos, os mistérios, as moralidades e os milagres); na segunda, tomada em um sentido mais “profano ou mundano”, podemos encontrar as farsas e demais modalidades burlescas, as quais trariam em si como objetivo primordial a obrigatoriedade de divertir o público que a elas assistia.

Podemos tomar como características do gênero o uso recorrente de personagens estereotipadas, como a alcoviteira, a moça pura e ingênua, a figura do pai, bravo e superprotetor, ou mesmo de situações que poderiam ser vistas como clichês, como situações de engano, a necessidade, por parte de um dos personagens, de esconder-se ante a aproximação de outrem que poderia comprometer-lhe o empenho, ou situações de reconhecimento. Neste sentido, podemos ver que a comédia de costumes, sobretudo as peças que escolhemos como objeto de nosso estudo, teriam em si os germes da comprovação de sua hereditariedade direta do gênero farsesco. Podemos dar como exemplo a peça *Judas em sábado de aleluia* (1840), na qual a personagem Faustino, enamorado por Maricota, deseja ter com ela na janela. Com a aproximação de um dos pretendentes da moça (situação desconhecida por Faustino, e que poderia ser aqui também entendida como um momento de reconhecimento), decide esconder-se, onde fica até perto do clímax da peça. Na peça *Os dous ou O inglês maquinista* (1845) vemos a ideia do reconhecimento materializada pelo retorno do marido de Clemência, a quem muitos consideravam morto (situação esta que também se apresenta como, se assim quisermos aproximar ou denominar por ausência de outros termos, *deus ex machina*, com a intenção de providenciar a união do casal protagonista).

Apesar destes pontos bem definidos, não há um consenso sobre uma possível intenção, no tocante às farsas medievais, de abordar a moralidade, excetuando-se a figura de Gil Vicente, aproveitando-se das situações de comicidade, ou se apenas trazia como intuito a produção de momentos de humor e comicidade. Este gênero teve como um de seus principais desenvolvedores a figura do dramaturgo português Gil Vicente, o qual, com singular habilidade, soube pintar, em personagens alegóricos em autos e também nas farsas, pontos de crítica e recursos de vanguarda, os quais, aliados à questão da multiplicidade de idiomas (escrevia tanto em português como em espanhol),

inseriram-no num contexto de transição a outros consagrados autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca.

Na configuração do teatro popular temos a condição de homens simples, humildes, que andavam pelos burgos, estradas, sozinhos ou em maior número, formando companhias. A diversidade destes artistas era grande, condizendo, em um estado comparativo, a uma trupe circense: acrobatas, mímicos, menestréis. Esta forma de fazer teatro gozava de pouco apreço pela Igreja, a qual, quase sempre os perseguia. É neste contexto que podemos destacar a Commedia Dell'arte, grupos também itinerantes, quase sempre contendo membros familiares e alguns artistas. Este tipo de teatro abusava do improvisado, seguindo apenas um texto que lhe cabia de “espinha dorsal”, fato este que tornou famosos o que poderíamos ousar chamar de “personagens-tipo”: Arlequins, Colombinas.

É a partir do Renascimento que as nações passam a ter diferentes formas de desenvolvimento teatral. No século de ouro espanhol, as peças produzidas prezavam por certa liberdade formal e buscavam alcançar o apreço popular. Desta forma, as comédias configuravam-se como uma mescla entre a comédia e a tragédia. As personagens já não pertenciam unicamente a um estrato mais inferior, encontrando-se agora em variadas condições socioeconômicas. Também não há, segundo Arêas, nenhuma limitação temática.

Arêas(1990), na obra *Iniciação à Comédia*, mais precisamente no capítulo “Breve Histórico do Gênero”, aborda a questão do teatro no renascimento e começo do que configurou-se chamar de tempos modernos. Em certa altura, a autora menciona o teatro espanhol. Em suas considerações, assevera que no século de ouro concernente a Península Ibérica (entre o século XVI e XVII) destacaram-se as figuras de Lope de Vega, Lope de Rueda, Miguel de Cervantes e Calderón de la Barca. O primeiro teve como importante contribuição a consideração de que a mescla de gêneros, antes de figurar como instância pejorativa às elaborações artísticas, viria a trazer bons resultados. Ao segundo fora conferida a criação do passo, uma espécie de entremez entre peças mais sérias. Aproveitamos, desta forma, para rápida incursão, a fim de explicitar mais um dos gêneros a conferir influência direta às comédias de costumes: o entremez. Valendo-nos das definições do Dicionário de Termos Literários(2001), o entremez

corresponde a um gênero cuja origem remonta à Idade Média, o *entremez* correspondia, quando de seu início, a uma função “menos nobre” do que a elaboração artística: servia como atividade de entretenimento entre um prato e outro nos banquetes da corte. Sua transformação em uma peça que servia também ao mesmo propósito de intermitência, mas agora a uma peça de maior amplitude (geralmente 3 ou 4 atos, tamanho padrão de tragédias e peças mais sérias no molde europeu), deu-se pela figura de Lope de Rueda. Estas peças, curtas, carregavam como personagens indivíduos pertencentes às classes mais baixas, e permitiam que a realidade social fosse expressa de uma forma diferente do que era vislumbrado em peças mais sérias. Este gênero teve como seu maior divulgador, no tocante a escritos, Miguel de Cervantes, romancista espanhol que viveu no século XVI. No Brasil, o *entremez* chegou por meio das companhias que cá aportaram no século XIX.

Se compararmos os países da península ibérica, teríamos, em termos de número de autores e, se assim o quisermos considerar, de produtividade, ampla vantagem do teatro espanhol, tendo em vista que, dentre os autores portugueses, apenas um obtivera destaque na comédia: Gil Vicente. Entretanto, sua genialidade foi e ainda é, nos dias atuais, reconhecida por críticos de todos os cantos do mundo. O dramaturgo português desenvolveu peculiar maneira de posicionar-se criticamente contra as instituições e atitudes que considerava equivocadas por meio da constituição de autos e farsas, as quais, ao mesmo tempo, faziam rir, encantar e mordazmente evidenciar seu posicionamento diante das questões de seu tempo. Arêas destaca dois pontos de sua criação. O primeiro diz respeito a uma colocação de Antônio José Saraiva (1965), para quem, por meio da liberdade crítica e elaborativa, estaria mais próximo do estilo de Brecht do que de Molière. O segundo, inerente a seu posicionamento político. Gil Vicente fora contrário à política portuguesa de lançar-se aos mares, ideia essa que vai ao encontro da concepção de outro grande autor português, Luís de Camões, por meio da personagem do velho do restelo na obra *Os Lusíadas*.

2.3 Comédia de Costumes

Como dissemos anteriormente, a Comédia de Costumes figura como confluência de algumas das características primordiais dos gêneros supracitados. Encontramos na obra *Dicionário do Teatro Brasileiro* uma referência às origens deste tipo de elaboração dramática aos franceses Corneille e Molière, os quais, segundo João Roberto Faria e J.Guinsburg, retrataram também em suas comédias certos costumes, com a diferenciação, ante comparação com nosso objeto de estudo, de subordinação à sátira de um tipo social ou intriga.

O gênero seria, portanto, uma espécie de retomada de elementos da farsa, mas com ênfase na caricatura de tipos sociais e na crítica dos costumes. Embora não se coloque como um projeto político-cultural do tipo do Realismo (“Crítico para corrigir”, dizia a geração de Eça de Queirós) e se proponha mais a ser uma diversão inocente para as famílias, uma vez que, no geral, não desafia a visão de mundo do espectador pretendido, nem seus preconceitos mais arraigados, ela pode, de tempos em tempos, ser encarada como perigosa ou até mesmo subversiva por parte de poderes cuja estabilidade se veja ameaçada.

Tal abertura para a derrisão sobre os poderes estabelecidos torna o gênero ambíguo: o público oitocentista brasileiro comparece ao teatro para rir dos velhos avaros, das comadres ardilosas, dos homens de meia-idade luxuriosos e da sociedade que permite a esses tipos tornarem-se bem-sucedidos ou a risada é pelo alívio de ver os jovens amantes reunidos, como uma espécie de brando castigo aos “maus”? A nosso ver, as duas alternativas não são mutuamente excludentes. Ao contrário, podemos admitir que uma seja complementar à outra. A mensagem da comédia de costumes, numa torção de perspectiva tipicamente žižekiana, não é a de “riamos da sociedade ou riamos junto a ela”, mas sim a de que “rir da sociedade é rir junto a ela”. A revolução romântica estabelece um movimento duplo – e ambíguo – de permitir a crítica e a derrisão do próprio burguês, desde que esse burguês não possua as virtudes salvadoras da juventude, da beleza, do idealismo ou do enamoramento. Até a estouvada Mariquinha, de *O Judas em sábado de aleluia*, recebe o castigo de ser dada em casamento a um velho, mas, como ela reconhece, melhor marido velho do que marido

nenhum, risco que ela corria de fato, caso se espalhasse a notícia de que ela era “namoradeira”.

Entretanto, essa crítica é sempre parcial, desprovida do aguilhão que indigna o burguês da plateia. Embora critique o interesse no dinheiro, jamais sugere que os amantes fujam, deixando para trás a fortuna paterna, por exemplo. Os heróis tampouco se caracterizam pelo caráter ilibado daqueles que protagonizam a produção não cômica. Humanizados pelos defeitos e pela necessidade do ardil, evocam a simpatia do espectador, mas não sua empatia: pode-se rir com eles, mas nunca se apiedar de suas ocasionais desventuras. A plateia é mantida a uma distância segura, aristotelicamente calculada para ajudá-la a rir em função de um sentimento de superioridade sobre as personagens.

2.4 - Martins Pena: Biografia, crítica e produção dramática

Creemos ser importante em nossas considerações, visto tratar-se do autor das peças que viremos a analisar mais adiante, trazer certas informações biográficas que possam não apenas obedecer a uma necessidade de biografismo, como auxiliar na compreensão de algumas características de suas obras.

Luís Carlos Martins Pena teve como berço a cidade carioca do Rio de Janeiro, capital nacional, à época, no ano de 1815, filho de João Martins Pena e Ana Francisca de Paula Julieta Pena, casal simples, que não possuía grande prestígio ou recursos. Logo cedo, quis o destino que o jovem Pena conhecesse a dura separação dos entes, perdendo o pai no ano de 1816, e a mãe quando completou dez anos de idade. O padrasto, Antônio Maria da Silva Torres, preocupado com a formação do jovem Pena, entrega-o aos cuidados de tutores. Esta prática era comum à época, visto que muitas famílias não possuíam recursos suficientes para garantir uma boa formação aos filhos, ou desestruturavam-se em meio às alterações das conjunturas sociais e financeiras. No caso de Pena, o que poderia selar um trágico destino de descaso torna-se um de seus maiores incentivos e base para seu processo educacional. Sob orientação de seus tutores, Martins Pena inicia os estudos na área do comércio, concluindo o curso no ano de 1835. É então que, deixando-se levar pela tendência natural de seu espírito artístico, ingressa na

Academia Imperial das Belas Artes, onde recebera instruções ligadas aos campos da arquitetura, da música, do desenho, de história, literatura, teatro e estudo de línguas.

No ano de 1838, Martins Pena ingressou no Ministério dos Negócios Estrangeiros, dada sua habilidade e desenvoltura para o aprendizado e manifestação de línguas, bem como seu caráter diplomático, exercendo cargos neste setor até o ano de 1847, ano esse em que alcança a função de adido de primeira classe, vindo a mudar-se para Londres, a fim de lá desempenhar ações em nome da pátria brasileira. Entre os anos de 1846 e 1847, trabalhou como crítico no *Jornal do Comércio*. Acometido por tuberculose, Pena precisou retornar ao Brasil. Durante a viagem, teve complicações que o levaram a óbito a 7 de dezembro do ano de 1848, na cidade de Lisboa, em Portugal, quando ainda contava 33 anos de idade.

Apesar do curto espaço de tempo em que escrevera seus textos dramáticos, tendo iniciado sua elaboração teatral logo após o término do curso de Comércio, no ano de 1835, e sendo datada ao ano de 1838 a primeira encenação de *O juiz de paz na roça* (totalizando dez anos de produção dramática), o dramaturgo, como todo grande nome do campo das artes, despertou interesse por parte da crítica, seja pelo incrível sucesso que suas peças obtiveram com relação ao público, seja pela proposta inovadora em trazer certa brasilidade ao texto teatral, não apenas fazendo com que as produções cênicas tivessem como cenário as terras brasileiras, mas abordando temáticas, personagens e modos intimamente ligados à configuração sociopolítica e econômica de nossa nação recém-independente.

Desse modo, uma das maneiras pelas quais é possível verificar o êxito do projeto teatral de Martins Pena à época é analisando os folhetins que eram fixados nas casas de espetáculos visando fornecer aos espectadores maiores informações sobre a programação e a procedência das encenações a serem realizadas naquele espaço.

Como destacamos no início de nossas considerações, a primeira peça de Martins Pena, intitulada *O juiz de paz na roça*, fora levada à cena pela primeira vez a 4 de outubro de 1838, no teatro Pedro de Alcântara, tendo por principal atração a presença de João Caetano, renomado ator da época. Podemos encontrar de acordo com a verificação nas considerações de Bruna Silva Rondinelli(2010), em artigo intitulado O teatro e a imprensa: os anúncios das estreias de Martins Pena, esta farsa, sendo composta em um único ato, fora anunciada junto ao público nos teatros de forma anônima, comportamento comum, visto que estas peças tinham por finalidade a conclusão dos

eventos, cuja parte principal era geralmente destinada a dramas de companhias europeias, com extensão entre três e cinco atos. Ainda segundo Rondinelli, o teatro em que a peça fora encenada tinha como peculiaridade a permissão concedida a cada um dos atores à promoção de um espetáculo cuja renda da bilheteria lhe seria revertida, tendo sido esta primeira peça de Martins Pena elaborada visando a arrecadação financeira para a atriz Estela Sezefreda, esposa de João Caetano.

A segunda peça do comediógrafo, intitulada *A família e a festa na roça*, vem a palco em 1º de setembro de 1840, também no Teatro Pedro de Alcântara, tendo por beneficiada financeiramente a mesma atriz da peça anterior. Chama-nos a atenção que, ao tomarmos contato com seu anúncio, encontramos a menção de que se trata de uma produção que tem por autoria o mesmo comediógrafo da peça anterior, fato este que nos permite claramente enquadrá-la como indicativo de boa aceitação perante a crítica da época.

Teatro de S. Pedro de Alcântara. O benefício de Estela Sezefreda, anunciado para o dia 29 do corrente, fica por justos motivos transferido para terça-feira 1º de setembro. Subirá à cena o drama em 4 atos, Joana de Flandres, nova tradução cingida ao original francês [...]. A Família e a Festa da Roça, comédia em um ato, composta ultimamente pelo mesmo autor do Juiz de Paz da Roça, finalizará o espetáculo. Estela Sezefreda será grata às pessoas que se dignarem obsequiá-la. (Diário do Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1840).

A família e a festa na roça (1840) mereceu ainda uma análise crítica publicada no *Jornal do Comércio*. O enredo, rapidamente resumido, fora classificado negativamente, em grande parte por conta da ausência de elementos que o tornassem verossímil à época, como a ausência de elementos que caracterizassem verdadeiramente as personagens como pertencentes à esfera campestre.

Já em 19 de setembro de 1844 a peça *Os irmãos das almas* apresenta, a nosso ver, de modo sintético, a grande evolução e aceitação das comédias de costumes de Pena, pois retoma outra peça anteriormente produzida pelo dramaturgo, *Judas em sábado de aleluia*, cuja apreciação se faz presente pela forma com que é referida no folhetim “muito aplaudida comédia em um ato” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 19 de novembro de 1844 *apud* Rondinelli, 2010, p. 12), bem como a caracterização da figura deste autor como responsável por outros textos dramáticos de mesma qualidade e

admiração, como *O juiz de paz na roça*, *A família e a festa na roça* e *Judas em sábado de aleluia*.

Martins Pena tinha como material social de suas peças as classes menos favorecidas da sociedade, em oposição a autores como José de Alencar, cuja preocupação pelo rebuscamento, pela elevação, perpassava todos os níveis de produção e de recepção (linguagem, público, temáticas).

Desse modo, poderíamos dizer que Martins Pena, a um só tempo, se aproxima e se distancia da escola romântica, dentro da qual seu teatro fora considerado, e que se mostrava amplamente produtivo em nosso país nos meados do século XIX. Sua aproximação deve-se justamente ao fato de o dramaturgo brasileiro tomar como força expressiva de suas peças personagens que, guardadas as devidas proporções, tangem o âmbito nacional – é bem verdade que, do ponto de vista de uma certa autenticidade, estas personagens distanciam-se dos tipos indígenas, autóctones, cuja singularidade, ante a época, não era vislumbrada em outro lugar –, busca essa que condecorou as aspirações do período romântico, tanto na poesia quanto na prosa.

Afasta-se, no entanto, dessa influência romântica na medida em que toma para suas representações uma intencionalidade, ainda que permeada pela caricatura e pelo humor que caracterizam a farsa e o entremez, mais próxima de um ideal de realidade do que as idealizações que tomaram conta do arroubo romântico, como podemos ver na constituição nobre e heroica das formas indígenas, alçadas ao patamar dos cavaleiros medievais europeus.

Esta intencionalidade pelo abandono da idealização em detrimento de um modo quiçá mais pragmático, que buscasse maior fidedignidade ante o objeto retratado, configura-se como uma das marcas do teatro realista.

Guardadas as devidas proporções, podemos comparar essa preocupação em qualificar Martins Pena como um autor fiel em suas descrições históricas à preocupação tida pela crítica em enquadrar Machado de Assis e suas obras em algum movimento literário. Com isso, não se percebe que, assim como Machado, Pena não se prende a fórmulas prontas e a formas preestabelecidas do fazer artístico, encetando novas perspectivas que não foram levadas em consideração no momento histórico em que foram concebidas, mas que atestam sua atualidade.

Terminadas nossas considerações sobre a evolução do espaço ocupado pelas peças de Martins Pena peça após peça, ganhando notoriedade e visibilidade no cenário nacional, convém que possamos explicitar, ainda que não extensamente, visto não ser esse um de nossos principais objetivos neste estudo, de que maneira a crítica teatral recebeu as encenações dramáticas de Pena.

Partindo dessas premissas, poderíamos separar os comentários e análises dirigidos a Pena em dois diferentes momentos, correspondendo o primeiro à crítica contemporânea ao autor, incapaz de enxergar em suas produções mais do que elaborações que buscavam o riso fácil e que não possuíam a mesma tenacidade ou o rebuscamento das peças clássicas advindas do velho continente - matriz mais bem considerada à época da vertente da comédia - cujo nome mais representativo recaía sobre a figura de Molière; o segundo, inerente a considerações de críticos literários pertencentes aos séculos posteriores, que, deslocados do momento de produção do dramaturgo, centraram suas atenções nas características de sua obra e passaram a reorientar as leituras realizadas até então, enfatizando não só sua importância como precursor do teatro de costumes, base para a forma de comédia experienciada nos dias atuais, como também exaltando o projeto consciente do autor em passar a limpo a sociedade carioca oitocentista com a construção de personagens-tipo, os quais, sem muita profundidade, representavam as mazelas, chagas e vícios mascarados à época.

Ao iniciarmos nossas considerações acerca do entendimento, apreciação e consideração sobre a figura de Martins Pena pelas páginas, penas e mentes de sua época, consideramos conveniente trazer o fato de que a valoração de determinada obra ou autor por parte da crítica envolve a adoção de critérios que, não sendo possíveis, em sua completude, serem consensuais, tangem e flertam com a subjetividade daqueles sobre quem recaía esta espinhosa responsabilidade. Lembramos também que a literatura carrega íntima relação com a historicidade, fato este que, no âmbito da crítica literária, implica a consideração de que formas artísticas carregam maior ou menor aceitabilidade de acordo com a época em que se consolidam.

No que concerne ao autor em questão, ganha ainda novas cores esta relativização artística. Expliquemos: em um primeiro momento, acreditamos ser importante recordar as ponderações de Aristóteles em sua teoria dos gêneros, na qual o filósofo grego estipula como diferenciação entre a tragédia e a comédia o estrato social representado em cada uma delas, sendo correspondente à tragédia a representação de homens de alto

valor, dada a configuração de heróis que carecem expurgar a sua culpa de modo catártico e superar sua falha trágica (*hamartia*), e à comédia, homens caricatos, cujas chagas morais são elevadas ao extremo ridículo, acompanhados quase sempre por um ideal moralizador.

Desta forma, seria então a tragédia tomada de melhores acepções junto aos críticos e, de modo oposto, à comédia seria atribuída menor impressão valorativa. Não obstante este quadro desfavorável, convém ressaltarmos que o período histórico em que o dramaturgo brasileiro escreveu suas obras (meados do século XIX, entre 1838 e 1848) guardava em nosso país a inspiração, no campo dos modelos de comédia, das obras do francês Molière, com o qual mais se assemelhava a figura do comediógrafo França Junior. Este modelo, que contava com maior consideração junto aos críticos da época, era denominado “alta comédia”, termo que também poderia dar-se a conhecer sob a alcunha de “comédia dramática”, termo usado por Lukács (apud ARÊAS, 1989, p.3).

De acordo com Costa (1989), este tipo de teatro correspondia à forma de teatro burguesa, e que tinha por intenção promover o desenvolvimento de dois distintos ramos: o primeiro, o drama, ponto a que aspiravam muitos dos autores quanto ao auge de produção e reconhecimento, e uma versão “mais amena”, denominada de alta comédia, filão à qual podemos ligar a figura de Molière e que teria, na opinião de Alencar, como sucessor, a figura de Dumas Filho.

2.5 Morde e assopra literário: críticas de ontem e de hoje

De posse de informações relevante a um aspecto “mais formal”, abrangendo tanto a repercussão do sucesso, em ampla evolução, das peças de Pena, quanto certa valorização depreciativa do gênero em questão, consideramos ser de extrema importância nesta parte de nosso trabalho trazer a figura de autores e críticos que, de uma ou outra forma, não só tiveram acesso aos textos e encenações das peças do dramaturgo brasileiro como dispensaram algumas comentários acerca de sua produção. Iniciamos, pois, esta “seção”, com as figuras de Machado de Assis e José de Alencar

O nobre vulto de Machado de Assis, autor consagrado de nossa literatura e que teve grande participação crítico-literária em nosso país, sendo contemporâneo de Martins Pena, também lançou suas contribuições analíticas sobre os escritos do dramaturgo brasileiro. Machado, que além de contos e romances aventurou-se a

escrever também algumas peças teatrais, como *Hoje avental, amanhã luva* (1860) e *O caminho da porta* (1863), acreditava na importância e no potencial do teatro como instância formadora da sociedade, fato que pode ser comprovado por sintomática passagem descrita no trabalho de João Roberto Faria (2004), um dos maiores pesquisadores em teatro no país, intitulado *Machado de Assis, leitor e crítico de teatro*:

No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as calagens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

No referido trecho, o escritor coloca o teatro junto a outras esferas de formação: o jornal, fonte de disseminação de informações amplamente consolidado com o surgimento da imprensa, e a tribuna, cujo poder de persuasão das massas por meio da habilidade da oratória poderia, se bem utilizado, resultar em mudanças significativas de conscientização. Entretanto, assim como outras personalidades à frente de seu tempo, podemos inferir que Machado houvera, ao proferir tal ideia, se imbuído de certo idealismo, talvez devido ao desenvolvimento vislumbrado pelas artes nos anos em que vivera, ou mesmo pela jovialidade que talvez não houvera ainda sido contaminada por uma percepção mais sisuda e pessimista sobre a índole das camadas de poder para a diferente valoração do que é interessante à nação e o que é interessante aos pontos pessoais.

Entretanto, leitura mais cuidadosa indica sabedoria e crítica de Machado, quando da modalização de seus ideais. O autor ressalta que estes acontecimentos se dariam em um país onde os direcionamentos às três instâncias de formação citadas tivessem o devido fomento. Desta forma, percebe-se tanto o apontamento da ausência de preocupação com a formação consciente à época, em tom de denúncia machadiana, quanto certa campanha em prol da realização de melhor consideração. Estas concepções ligam-se a nosso objeto de estudo mediante avaliações também críticas de Machado. Se tomarmos em consideração o fato de que, à época, apenas Martins Pena houvera desenvolvido um projeto de elaboração de um teatro nacional, apostando na comédia de costumes como forma basilar para expor as mazelas sociais e as chagas morais de uma sociedade carioca corrompida no século XIX, afastando-se da preferência de Machado

pelas elaborações europeias, conseguimos compreender por que o romancista crê não termos um teatro no Brasil.

Machado não desconhecia as obras de Pena, mas não via em sua forma de explorar os temas nacionais um caminho para a concretização de uma mudança nos paradigmas até então vivenciados. Nas considerações críticas de Machado, a pouca idade produtiva do dramaturgo (tendo falecido precocemente, aos 33 anos) impedira Martins Pena de lapidar o seu talento a ponto de chegar ao modelo que Machado desejava ver desenvolvido.

Já José de Alencar nos parece, a um primeiro olhar, seguir o caminho de avaliação semelhante ao tomado por Silvio Romero. Para Alencar, Martins Pena pintava com extrema habilidade os costumes brasileiros, sem no entanto realizar pontos de crítica. A seu ver, os textos de Pena mais se aproximavam da configuração de sátiras dialogais do que a comédias propriamente ditas (novamente aqui aparecem como sustentáculo das considerações de um renomado autor a visão e a referência ao modelo burguês da comédia). Alencar é ainda mais taxativo, ponderando que o uso de uma linguagem chistosa e o desejo por conseguir aplausos (semelhante às artimanhas que porventura utilizara para obtenção de riso fácil junto à plateia) influenciaram neste modelo de concepção dramática.

Assim como Machado, Alencar também acredita que Pena poderia ter vindo a concluir um plano mais elaborado, uma obra mais elevada, se tivesse tido tempo. Difícil se faz comprovar esta hipótese, mas há elementos que podem dar força a esta sugestão, como a elaboração, no ano de 1845, da peça *O noviço*, única comédia de Martins Pena desenvolvida em três atos, elaborada sob os moldes da comédia dramática.

As próximas considerações a serem feitas por nós sobre os críticos de Martins Pena fundamentaram-se na leitura da tese de doutorado de Emerson Calil Rossetti (2007), intitulada *Riso e teatralidade: uma poética do teatro de Martins Pena*. De modo claro, conciso e inteligente, o pesquisador conseguiu reunir, em seu primeiro capítulo de fortuna crítica, importantíssimas questões acerca da apreciação das obras de Pena por diversos vieses críticos, alguns dos quais consideramos pertinentes para esta obra.

A figura de Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero destacou-se no século XIX pelo olhar clínico, pela forte presença de cientificismo em suas considerações, deixando de lado certo subjetivismo que pairava, em certa medida, em seus antecessores, e pelo caráter ácido de muitas de suas colocações, as quais não

raramente eram motivos de inumeráveis polêmicas dentro do meio acadêmico, o que, a nosso ver, poderia aproximar o estilo de seu trabalho à marca característica de Gregório de Matos, importante autor do movimento barroco nacional que, devido à tendência que possuía em realizar críticas diretas, sem modalizações ou elementos velados, aos mais diferentes segmentos da sociedade, ganhara a alcunha de “Boca do Inferno”.

Dentre as suas mais sublimes considerações encontra-se, sem dúvida alguma, a obra intitulada *História da literatura brasileira*. Escrito no ano de 1888, este livro emerge como primeira tentativa de historicização da literatura, identificando a obra literária e o fazer literário como processos intrinsecamente ligados ao seu tempo histórico. Romero, por meio desta obra, tenta também procurar elementos que possam ser significativos para compor um ideal de nacionalidade. Segundo assevera Antônio Cândido,

Como pretendia analisar a situação cultural brasileira, com vistas a uma reforma intelectual, ligada à reforma social, ele se viu obrigado a estender demasiadamente o conceito de literatura, até fazê-la englobar todos os produtos de criação espiritual, da ciência à música (CANDIDO, 1989, p. 70).

Como aponta Rossetti (2007), nesta obra, Silvio Romero dedica um capítulo a tecer considerações sobre a estética e o projeto dramaturgic de Martins Pena, fato este que, por si só, seria motivo para tomarmos com maior atenção a obra deste autor. De modo geral, o crítico vê em Martins Pena uma incrível habilidade de entendimento das instâncias cênicas, dos recursos necessários para a produção do riso e da constituição de personagens soltas, sem adensamento ou complexidade psicológica, considerando-o um perfeito “homem de teatro”. A capacidade criativa do dramaturgo fazia-se visível aos olhos apurados do crítico que, diante das minuciosas descrições espaciais da cidade do Rio de Janeiro, do amplo painel social pintado pelo comediógrafo na constituição de personagens citadinas e campestres, teceu um dos mais famosos comentários a respeito do precursor da comédia de costumes:

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento. Se se perdessem 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, 1953, p.1477)

Sua excelência quando da reprodução fidedigna da época em que vivera rendeu-lhe aproximações interartísticas, como a comparação de seus relatos com as pinturas do pintor neoclássico francês Jean Baptiste Debret. Nas palavras do também crítico Décio de Almeida Prado, “seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico”, embora fosse fiel “ao senso da cor local e ao gosto pelo pitoresco”. (PRADO, 1999, p. 60 *apud* ARÊAS, 2006).

Apesar deste reconhecimento, Romero não conseguiu enxergar em Pena mais do que um autor de comédia que buscava proporcionar entretenimento por meio da exploração de temáticas do cotidiano.

Encerrando esta seleção, cremos ter deixado como fechamento deste importante aspecto quem tenha sido, de certa forma, mais feliz em seu intento de análise e considerações a respeito de nosso objeto de estudo: Iná Camargo Costa. Antes de elevar-se a tom desmotivado, esclarecemos que esta percepção dá-se tanto em face do afastamento temporal existente entre as produções dramáticas de Martins Pena e o momento no qual realizam a construção de seu texto quanto pela intencionalidade em considerar o trabalho do autor ausente das parcialidades da época no tocante aos gêneros que gozavam de maior prestígio e analisá-lo sob a perspectiva de excelência de sua produção, a qual inaugura novas possibilidades representativas em nosso país.

Iná Camargo Costa, em seu artigo intitulado *A comédia desclassificada de Martins Pena* (1989), brinca com a ambiguidade do termo “desclassificada”, palavra esta que, em um primeiro momento, carrega certa carga pejorativa por estar relacionada a uma possível ausência de qualidade. Entretanto, o que vemos nesta ponderação da crítica é justamente o inverso. A autora aponta que a adjetivação “desclassificada” emerge do fato de Martins Pena produzir suas peças tendo por material social as classes menos abastadas, voltando-se então para a reprodução de ações do cotidiano, simples em sua forma, mas que escondiam, arraigadas, profundas denúncias, gritos de negligência abafados pela indiferença social.

Isso se dá justamente pela modificação da proposta vigente até então, seja no âmbito da forma, a qual, à época, privilegiava as composições mais próximas dos dramas europeus, seja no âmbito do conteúdo, que agora não mais enfocava a família

burguesa e as relações tradicionais, mas centrava-se nas classes populares, suas formas de organização e compreensão da esfera global, suas dificuldades e a necessidade de buscar alternativas que lhes propiciassem não a construção de uma vantagem explorativa (a qual quase sempre aparece quando da representação de figuras como o estrangeiro, por exemplo, a ser mais bem explorada em nossas considerações a respeito da violência), mas sim a sobrevivência em meios adversos e hostis, visto não terem a proteção de grandes autoridades, os favorecimentos e conchavos dedicados aos indivíduos detentores de posses.

Posto isso, a autora aborda em seu texto que a opção do dramaturgo pelo trabalho com a comédia de costumes causara incômodo junto a certo grupo de intelectuais da época, tendo esses clara propensão à defesa do que fora considerado “alta comédia”, herança das formas clássicas francesas, das quais podemos citar como maior destaque a figura de Molière, em detrimento das formas mais próximas à farsa, seja pela linguagem utilizada, mais debochada e simplória, seja pela incorporação de personagens pertencentes a substratos menos favorecidos. Este último aspecto retoma certa estigmatização presente nas considerações aristotélicas quando da comparação entre as tipologias do gênero dramático (tragédia e comédia). Na obra *A Poética*, o filósofo grego pondera que a poesia poderia ser interpretada ou considerada segundo os objetos que representa, os meios pelos quais realiza tal ação e os modos pelos quais passa a imitar as instâncias “reais”. Tomando a tragédia e a comédia por objeto de análise e comparação, diz que ambas apresentam o mesmo modo de imitação e os mesmos meios para fazê-la, diferenciando-se então apenas pela escolha dos objetos representados em seu fazer teatral. Sendo uma diferença mais próxima ao “caráter” das personagens, aponta que a tragédia apresenta a representação de homens considerados virtuosos, superiores devido à experienciação da *hamartia*, enquanto a comédia tinha como objeto de representação homens que apresentavam uma plêiade de equívocos, vícios e atitudes relativamente condenáveis, os quais permitiriam a eles serem qualificados como homens inferiores.

Depois de havermos tecido um panorama histórico a respeito da comédia ao longo dos séculos, desde sua criação no mundo grego até encontrar uma forma que não apenas caísse no gosto nacional, mas que também carregasse as marcas de nossa brasilidade ao refletir os costumes e valores construídos, adentramos em uma seção que tem por intencionalidade abordar, ainda que de forma breve, sucinta, considerações

sobre o materialismo lacaniano, maior aporte teórico dentro desta tese, e que se configura como ponto desconhecido por muitos.

2.6 Martins Pena e seus diferentes aspectos de elaboração

Como homem de teatro, destacamos outrora importante aspecto das composições de Martins Pena no que diz respeito tanto a sua veia cômica, capaz de, por meio da composição de amplo painel de personagens-tipo, fazer rirem, na plateia, indivíduos de extratos sociais quase opostos, quanto de sua hábil reconstrução e descritividade das situações, perfis e espaços da sociedade carioca oitocentista, à época capital de nosso país.

Consideramos, porém, que além destes aspectos seja imprescindível abordarmos outra importante característica do dramaturgo brasileiro: a multiplicidade presente em suas peças. Se por um lado o número de peças escritas por Martins Pena possa ser considerado pouco expressivo (em torno de 30, das quais a grande maioria foram comédias), por outro devemos ressaltar que o autor se isenta de repetir a fórmula utilizada na composição de uma peça teatral para a produção de outro texto dramático. Ousamos dizer que suas produções apresentam alguns pontos de variação que podem ser agrupados em três macrogrupos. O primeiro grupo diz respeito às diferenciações espaciais, isto é, aos diferentes espaços nos quais as ações dramáticas das peças de Pena se desenvolvem; O segundo trabalha questões ligadas a estruturação das peças, isto é, número de atos desenvolvidos; O terceiro e último aborda questões ligadas à temática. Em um primeiro momento, tal assertiva poderia soar como contrassenso, tendo em vista que, sem exceções, podem ser localizadas sócio- historicamente na capital carioca. Entretanto, quando da possibilidade de adensarmos e detalharmos melhor esta primeira informação, veremos que dentro deste universo que é a cidade do Rio de Janeiro podem ser percebidos microespaços que se diferenciam entre si. Há peças cuja sequência de ações desenrola-se no ambiente campestre, como são os casos de *A família e a festa na roça*, peça a ser por nós melhor abordada em um capítulo posterior, e *O juiz de paz na roça*, sobre a qual despenderemos algumas linhas.

Escrita no ano de 1838, é a primeira obra dramática de Martins Pena, inserindo o nome do dramaturgo no cenário nacional. Dividida estruturalmente em um único ato e

vinte e três cenas, esta peça, como sugere a indicação do título, passa-se no espaço roceiro, e segundo as considerações de Rafael Loureiro de Almeida (2014), intitulado *Retoques sobre O juiz de paz na roça, de Martins Pena*, a peça *O juiz de paz na roça* foi, dentre as comédias de Pena, a que mais fez sucesso, seja nos tempos em que fora produzida, seja em nossos dias, com novas encenações e adaptações teatrais.

Julgamos conveniente também juntar a nossas considerações uma ponderação do crítico Décio de Almeida Prado, retratada no artigo de Ana Paula Rocha Vital Pereira (2012) intitulado *Além da intenção de fazer rir: o cômico em Martins Pena*. Segundo Prado, a peça *O juiz de paz na roça* seria a primeira comédia realmente nacional encenada nos palcos cariocas. Nosso destaque à escolha do termo realmente feita pelo crítico deve-se ao fato de que, cronologicamente, o drama romântico intitulado *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de autoria de Gonçalves de Magalhães, era considerada a primeira produção teatral legitimamente brasileira, mas não possuía elementos que, aos olhos do crítico, fossem suficientes para lhe configurar este status (a peça isenta-se de ambientação ou características nacionais, abordando como personagem principal a figura de Antônio José, cuja ligação com as terras brasileiras fez-se unicamente por seu nascimento, tendo migrado logo cedo para o continente europeu).

Situando-se historicamente no ano de 1834, ano e contexto da Revolução Farroupilha, a peça alterna como cenários a casa de Manuel João, lavrador, casado com Maria Rosa e pai de Aninha, vindo no decorrer da peça a ser convocado pela ordem ao serviço da guarda nacional, bem como os espaços de trabalho e a casa do juiz de paz, e apresenta *in media res*, em seu introito textual, a preocupação de, por meio do diálogo de Aninha com sua mãe, Maria Rosa, evidenciar o retrato cotidiano de uma família simples vivendo no campo. Envoltas nas tradições patriarcais de sua época, encontram-se na ausência do pai, que saíra cedo de casa para prover o sustento da família, ficando ao encargo das figuras femininas atividades mais leves como coser e cuidar da casa.

O casal apaixonado José e Aninha deseja casar-se, mas não possui a aprovação ou consentimento de Manuel João, não possuindo também condições financeiras que pudessem viabilizar a união entre os dois. José, figura que carrega consigo certo idealismo, conta à amada sobre os deslumbres da corte, onde sonha morar com ela. Mesmo sem as devidas providências, planejam visitar o vigário às escondidas para a efetivação e confirmação de seu compromisso afetivo.

À noite, a figura do escrivão adentra a casa de Manuel João, trazendo a mensagem da ordenação, por parte do juiz, de que o lavrador deveria levar até a cidade um rapaz que deveria recrutar-se no exército e ir para a guerra. Ainda segundo o emissário, a recusa desta obrigação resultaria, para o trabalhador, em prisão.

Ao sair, escuta da filha de que não se esqueça de comprar os sapatos franceses que houvera prometido à moça, fato este que revela, a um só tempo, a materialização do consumo e do status, tendo em vista que moradores de uma família simples, dependente das atribuições da figura paterna para sua subsistência, não alimentava um padrão de vida que, a priori, pudesse comportar excessos como a aquisição de peças de luxo, bem como a disseminação e o apreço por produtos e ideias vindas do continente europeu, tidos essencialmente como melhores do que as produções nacionais.

As cenas de IX a XV apresentam situações envolvendo a figura do juiz de paz, as quais, segundo ponderações de Bárbara Heliodora (1966), poderiam ser cortadas sem prejuízo à peça, tendo em vista que o núcleo dramático da peça focaliza-se no desenrolar da trama envolvendo o par romântico José/Aninha. Entretanto, um olhar mais cuidadoso revela que estas cenas e, sobretudo, esta personagem, não possuem a gratuidade proposta pela crítica supracitada. Primeiramente, é preciso lembrar que o título dado à peça é *O juiz de paz na roça*, e não algo como “José e Aninha” ou demais nomenclaturas que poderiam sugerir maior importância do casal dentro do texto dramático. Em segundo lugar, ao enfocarmos a figura do juiz de paz como central para a construção da peça em análise, deparamo-nos com a real temática a ser desenvolvida pela peça. Apesar de aparecerem e merecerem espaço de discussão a impossibilidade do casamento ante a falta de dinheiro ou consentimento dos pais, a diferença da vida levada no ambiente campestre em oposição aos encantos da vida na cidade, *O juiz de paz na roça* tem por preocupação abordar a questão da justiça, da imparcialidade, como podemos observar em cenas como o julgamento sobre quem seria o detentor da “guarda” de um leitão que, pertencendo a um dos senhores, invade as terras do segundo e nelas se alimenta de alguns vegetais.

Como forma de resolver esta pendência, “sutilmente,” o representante da lei sugere que possam deixar o animal com um terceiro, indicando como possível receptor a sua própria pessoa, o que de fato acontece ao final da cena. Junto a este caso podemos somar outros vislumbrados ao longo da peça, nos quais a ausência de boa índole e a necessidade de tirar vantagem de uma determinada situação são materializadas em

atitudes de suborno, como o envio de cachos de bananas em uma contenda de divisão de terras. Apesar de aceito, o “presente” não foi suficiente para garantir que o resultado pudesse pesar a favor daquele que o enviou. Dado o aceite das bananas, podemos ver que a não concretização do efeito esperado pelo favorecimento do juiz não se deu por conta de uma boa índole (comprovada se recusasse tal incentivo), mas por conta do despreparo do juiz, que, por não conhecer as leis, procurava evadir-se de situações complicadas sobre as quais precisasse se responsabilizar.

Como nítida oposição, podemos verificar a existência de peças que se passam unicamente na região citadina do Rio de Janeiro, como é o caso de *O namorador ou A noite de São João*.

Em um segundo momento podemos pensar que as peças de Martins Pena também mostram multiplicidade quando consideramos um aspecto mais formal. Observamos que a grande maioria das peças do dramaturgo tende a ser estruturalmente composta em um único ato, característica da entremes e que, posteriormente, fora adotada pela comédia de costumes.

Em contrapartida, uma das peças de repercussão mais positiva escritas pelo dramaturgo foi *O noviço*, peça cuja estrutura utiliza-se do modelo clássico de composição das comédias (divididas em três atos).

Elaborada no ano de 1845 e tendo sua primeira montagem teatral no dia 10 de agosto também de 1845, no palco do Teatro São Pedro, como sugere o título da peça, este texto dramático de Pena terá por enfoque uma menção à vida eclesiástica. Como outras peças do período romântico, explora de modo abundante a questão do maniqueísmo envolvendo os núcleos de personagens, os quais, para esta peça, podem ser agrupados entre enganadores e enganados.

A primeira cena do primeiro ato poderia, tomando-se unicamente a forma e o engendramento apenas dos acontecimentos relativos à fábula, dar-nos um indício não somente da personalidade da personagem Ambrósio, figura responsável pelo monólogo de abertura, mas também emerge como materialização do pensamento capitalista.

No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar. Todo homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que, resolvido a empregar todos

os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, eu era pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. E como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh, que temo eu? Se em algum tempo tiver que responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres... (PENA, 1845, p.29)

A concepção inerente ao ideal do capitalismo na sua forma mais selvagem aparece de modo inapelável quando observamos a sentença “Todo homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna”. Uma das leituras que poderia ser feita corresponde à ideia de que o homem, por sua própria inserção e vontade, seu trabalho duro, dedicação, consegue galgar os degraus socioeconômicos. Entretanto, seja pela própria veia cômica do autor e, conseqüentemente da peça por ele escrita, seja pela próprio tom de aparente verdade do discurso capitalista que se dissolve em si mesmo, esse trecho merece ser lido e tomado “entre aspas”, sendo, a nosso ver, mais apropriado que seja tomado em tom irônico. A meritocracia defendida na citação acima encontra barreiras de compadrio, de indicações, de favorecimentos, de explorações, as quais já se faziam presentes antes mesmo da elaboração da peça, e permanecem mais vivas do que nunca em nossa sociedade.

Segue-se a esta sentença outra não menos valiosa, amplamente conhecida e atribuída ao pensador renascentista Nicolau Maquiavel de que os fins justificam os meios. Esta frase, posta em uma das obras mais notáveis de política de sua época, *O príncipe*, fora proferida visando conferir aos governantes das nações certa “liberdade de ação” que lhes permitiria, por vezes, ignorar a ética e a moral para conseguir atingir objetivos e metas estipuladas para a nação, e por muitas vezes fora tomada destacada deste mesmo contexto, sendo utilizada para legitimar determinadas atitudes desrespeitosas. Nossa configuração sistêmica, permeada não pelos valores de liberdade, igualdade e fraternidade com que sonhavam os revolucionários franceses, e que hoje decoram o quadro de utopias humanas, mas por blocos de interesses pessoais, permite e, até certo ponto, estimula que a cada dia seja visto e tomado como natural que os indivíduos possam pisar nas cabeças de outrem, retirar-lhes o tapete debaixo dos pés, passarem-lhes as pernas para tirar vantagens sempre que possível, coadunando com a assertiva maquiavélica.

Destacamos ainda a última frase sentenciada por Ambrósio: “As leis criminais fizeram-se para os pobres” (PENA, 1845, p.31). Ao enunciá-la, a personagem se refere

às atitudes que tivera num passado anterior à narração da peça, das quais, neste começo, não temos informação, fazendo evocar a frase popular de que “o passado o poderia condenar”, bem como faz com que devamos considerar mais um ponto importante: A justiça, tida como imparcial e ponto de resguardo de fracos e oprimidos, passa aqui a ser mediada também pelas relações de poder, pelo conhecimento e interação com pessoas influentes, fato este que faria com que certos acontecimentos tivessem pesos diferentes de acordo com a condição social dos indivíduos envolvidos.

No diálogo entre Ambrósio e a esposa, Florência, percebemos o arдил de suas intenções. Ambrósio afirma ter casado por simpatia, quando, na verdade, tinha pleno conhecimento de que o finado marido da moça lhe deixara considerável fortuna, capaz de configurar-se como melhor atrativo do que a simples beleza. Constantemente, a personagem masculina vira-se para a plateia (técnica do aparte) e revela seu real caráter em falas pontuais, ficando incógnito para sua companheira seu lado ambíguo e interesseiro.

Com a intenção de não ver dividida esta quantia com nenhuma outra pessoa, ele aconselha que Florência coloque, tão logo quanto possível, o casal de filhos no convento. O pequeno Juca ainda está a divertir-se com as traquinagens de criança, mas há de crescer e traria novas despesas para casa. A moça Emília está com idade propícia ao casamento, fato este que atrairia, dentro em pouco, pretendentes à sua mão. Ambrósio utiliza como artifício de convencimento certo pensamento maniqueísta com relação à vivência eclesiástica e à vida “mundana”.

AMBRÓSIO - É essa compaixão mal-entendida! O que é este mundo? Um pélago de enganos e traições, um escolho em naufragam a felicidade e as doces ilusões da vida. E o que é o convento? Porto de salvação e ventura, asilo da virtude, único abrigo da inocência e verdadeira felicidade... E deve uma mãe carinhosa hesitar na escolha entre o mundo e o convento? (PENA, 1845, p.5)

Essa sentença pauta-se pela concepção de que a Igreja, enquanto instituição, é capaz de salvar os pecadores, redimi-los de seus erros e religar a criatura humana a Deus, junto à ideia de que a mocidade é um período no qual os indivíduos, ainda perdidos com os conflitos que vivem internamente em suas concepções, não são capazes

de discernir com clareza e propriedade o que realmente será bom para o seu amadurecimento.

Juca, com apenas nove anos, é acostumado (usamos aqui o termo no sentido de ter sido forçado a se acostumar) a usar a roupa de frade, numa intenção de, desde cedo, fazê-lo tomar gosto pela decisão da mãe e do padrao. Sempre que mencionado sobre seu futuro eclesiástico, o menino esperneia, chora em tom de desaprovção, aquietando-se apenas quando lhe é retomada a promessa de ganhar um belo carrinho com cavalos. Emília deseja cumprir os desígnios da mãe para com ela, tornando-se freira, mas chora ao revelar que não possui vocação para tal atribuição. Neste diálogo, Florência demonstra seu esvaziamento de personalidade e de opinião quando, ao tentar persuadir a filha, decide proferir que, novamente pela questão da pouca idade (e esta relacionada a pouca experiência de vida, a pouca vivência do mundo), desconheceria o que é o mundo.

FLORENÇIA - Histórias! Sabes tu o que é o mundo? O mundo é... é...

(À parte:)

Já não me recordo o que me disse o Sr. Ambrósio o que era o mundo.

(Alto:) O mundo é... um... é...

(À parte:)

E esta?

(Vendo Ambrósio junto da porta:)

Ah, Ambrósio, dize aqui a esta estonteada o que é o mundo.

(PENA, 1845, p.10)

Emília carrega, como suspeitara a mãe, afeição por um jovem, de nome Carlos, que por linhagens de família vem a ser seu primo, e acredita que a situação em sua casa agravou-se depois do casamento de sua mãe com Ambrósio.

Carlos, assim como a prima, não possui vocação para o uso da batina (podemos tomar esta configuração como clássica em nossa literatura, da qual incorrem exemplos posteriores aos textos de Pena, como a figura de Bento Santiago, na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis³). Seu desejo era servir nos frentes de batalha, empunhar armas, marchar e servir como herói. Podemos ver neste diálogo entre as duas personagens duas questões importantes a serem abordadas. Num primeiro momento,

³ Na obra em questão, a personagem é enviada ao convento por conta de uma promessa da mãe, que tivera dificuldades em concebê-lo

chama-nos a atenção a dualidade inserida entre a vocação, isto é, a aptidão inata demonstrada por um indivíduo para a realização de uma determinada atividade, e a obrigação, seja como forma de coerção social ou de respeito à figura de autoridade responsável por aqueles que lhe estão sob a tutela.

CARLOS - O tempo acostumar! Eis aí porque vemos entre nós tantos absurdos e disparates. Este tem jeito para sapateiro: pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquele tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, ainda isso vá. Estoutro só tem jeito para caiador ou borrador: nada, é ofício que não presta... Seja diplomata, que borra tudo quanto faz. Aqueloutro chama-lhe toda a propensão para a ladroeira; manda o bom senso que se corrija o sujeitinho, mas isso não se faz; seja tesoureiro de repartição fiscal, e lá se vão os cofres da nação à garra... Essoutro tem uma grande carga de preguiça e indolência e só serviria para leigo de convento, no entanto vemos o bom do mandrião empregado público, comendo com as mãos encruzadas sobre a pança o pingue ordenado da nação (PENA, 1845,p.13)

O segundo ponto a considerarmos é a confissão feita por Carlos a Emília.

CARLOS - Emília, aos cinco anos estava eu órfão, e tua mãe, minha tia, foi nomeada por meu pai sua testamenteira e minha tutora. Contigo cresci nesta casa e à amizade de criança seguiu-se inclinação mais forte... Eu te amei, Emília, e tu também me amaste (PENA, 1845, p.15)

Esta elucubração do jovem moço Carlos faz-nos lembrar de que, a esta época, muito comuns se faziam as uniões entre as mesmas famílias. Nas comédias este acontecimento se faz recorrente, tendo em vista como não dito e/ou pressuposta a questão de que, por terem se conhecido em tenra idade e crescidos ou terem sido criados juntos, teriam maior facilidade na constituição de um sentimento de afeto legítimo, se comparado a um elemento exógeno. Tal prerrogativa também pode ser percebida do ponto de vista histórico, no qual algumas famílias na antiguidade tinham por interesse a união de membros de sua própria linhagem como forma de manutenção do clã, evitando que a pureza de sua descendência se perdesse.

O astuto Carlos revela que esteve, por certo tempo, observando os passos de Ambrósio, e crê poder confirmar que suas intenções nada têm de boas senão na fachada junto a Florência, mencionando que situação parecida lhe ocorrera, quando, por indicação do mesmo a tia de Carlos, viesse o menino a ser frade para que, não tendo demanda, pudesse sobrar uma quantia maior da herança deixada pelo pai de Carlos.

A discrição pedida pela moça, sugerindo que o tom da conversa seja diminuído, revela outra característica de produções de fundamento cômico: a necessidade de, descoberto um segredo, uma situação que pertencia antes à ordem do desconhecido e passa a ser revelada ser sigilosamente guardada por aqueles que dela partilham e somente disseminada a pessoas de extrema confiança, como forma de garantir sucesso no planejamento de uma estratégia efetiva, uma solução à situação problema verificada.

Vemos aqui a configuração da personagem Carlos como indivíduo desejoso de auxiliar a outrem, tendo em vista sua própria liberdade (deseja que tanto ele quanto Emília e o pequeno Juca não fossem ao convento). Este fato assemelha-se, a nosso ver, à definição do tipo de personagem nomeada de *eirón* no universo greco-romano, encontrada no capítulo IV da obra *Iniciação à comédia*, de Vilma Arêas (1990), intitulado “Breve histórico do gênero”. A partir deste capítulo a autora toma por interesse da obra a construção, de modo panorâmico, da comédia ao longo do tempo, de modo a historicamente centrar como marco inicial das tentativas de elaboração cômica o mundo clássico greco-romano. Dentre as personagens ou tipos fundamentais presentes no processo de criação de textos jocosos, Arêas os divide em dois distintos grupos, sendo o primeiro pertencente à ação cômica de fato, e o segundo as personagens responsáveis pela criação de uma “atmosfera cômica”.

O tipo por nós supracitado pertence ao primeiro grupo e, em geral, tem por característica desdobrar-se entre herói ou heroína e na personagem responsável pela organização dos planos que irão incorrer na situação vitoriosa dos protagonistas. Seu desenrolar incorre no surgimento de personagens tipicamente pertencentes à comédia, como o criado intrigante ou o escravo astuto. É nesse ponto que a autora realiza uma diferenciação entre a configuração destas personagens. Na questão do escravo, este, quando dotado de uma maior perspicácia, capaz de fazê-lo articular situações e pessoas, visa, quase sempre, alcançar sua liberdade, ou seja, visa os próprios interesses, enquanto há personagens que possam organizar as ações que necessita apenas pelo simples prazer de dedicar-se à zombaria. É naquele primeiro patamar que podemos enquadrar a

personagem Carlos, muito embora saibamos que esta classificação pouco diz a respeito da peça ou da análise como um todo, bem como não tem por intenção ser estanque e impositiva.

Logo após o diálogo dos amantes, é introduzida na peça a personagem Rosa, a qual, tendo deixado o Ceará em direção ao Rio de Janeiro, revela, no encontro com Carlos, ser casada com Ambrósio. Rosa fora também vítima da sede de dinheiro e ganância desenfreada de seu ex-esposo, que vendera os bens que tinham após a morte da mãe de Rosa e, prometendo viajar para Montevideu e empregar o dinheiro em um negócio que considerava altamente rentável, jamais voltou a se fazer visto. Por meio de um homem que viajara, havia alguns anos, para a corte, descobrira por lá o paradeiro de Ambrósio, que, para agravar a situação, estava casado com outra mulher. Apontando como grave este equívoco, Carlos ganha a confiança de Rosa, pedindo que a ele seja dada a certidão que comprova sua união anterior.

Após uma discussão com Ambrósio, Carlos vai ter com Rosa, e pede a ela que troque de roupa com ele, enganando-a ao dizer que seu ex-marido lhe mandaria prender, quando, na verdade, viriam em busca dele, Carlos, para que retornasse ao convento. A mando do abade, homens levam, por engano, Rosa, que acreditavam ser o noviço fugitivo. No quarto ao lado, Ambrósio sobe para conversar com quem acredita ser Rosa, e confessa que já não mais tem intenções de com ela viver, e que, se ela não deixar a cidade, poderia ser forçado a tomar resoluções de que acabariam em sangue. Carlos se revela ao tio, que agora via-se perdido. O jovem, tomado pela vontade de fazer com que a situação estivesse agora sob seu controle, diz que pode salvá-lo, prometendo não contar a Florência sobre o casamento de Ambrósio com Rosa e lhe entregar as certidões, desde que nem ele nem o pequeno Juca ou Emília tenham de ir para o convento, e que possa lhe ser concedida a mão da prima.

Carlos ainda assim é depois levado pelo mestre de volta ao convento, por ordem do abade, dada a confusão de ter trocado de lugar com Rosa, bem como o incidente resultante em agressão à figura do abade ainda pela manhã daquele dia. Ciente da situação envolvendo uma mulher no lugar de Carlos no convento, e dado o tamanho interesse de Ambrósio pela situação, Florência o interroga sobre quem seria a mulher que estivera em sua casa. Ambrósio atrapalha-se na tentativa de inventar desculpas que possam convencer a esposa, terminando por dizer que houvera sido aquela uma mulher que amou antes de conhecer Florência. Quando estava prestes a tomar ciência da

identidade desta personagem, Rosa reaparece e desvela a verdade, fato este que obriga Ambrósio a fugir, perseguido pelos meirinhos.

No último ato, Florência, disposta a esquecer Ambrósio e ao mesmo tempo ver-se coberta pela justiça da lei, diz haver um mandato de prisão ao ex-marido, que ainda têm-se por fugitivo, e prepara uma carta ao abade, com intenção de retirar de uma vez por todas o sobrinho Carlos do convento, a ser levada por José, homem que fora introduzido na casa de Florência por Ambrósio enquanto ainda eram casados, e que por este motivo gera desconfiança à senhora. Carlos novamente foge, escondendo-se na casa de sua tia, e Florência tem como resolução do padre mestre que o sobrinho poderia ser livre, cumprindo apenas a punição exemplar que lhe coubera como castigo por haver fugido. José, ao retornar, diz ter sido enviado juntamente com um reverendíssimo, ninguém menos do que Ambrósio, que, desejoso por sumir, exige dinheiro e joias, sob a ameaça de matar Florência em resposta negativa a sua exigência. Com os gritos, a vizinhança correu para verificar o que estava acontecendo, e todos, de modo desordenado, puseram-se a “empoleirar” na casa. Ao final, Ambrósio, que estava escondido no armário, retira uma tábua para que pudesse ventilar o rosto e não mais sentir-se sufocado, e é visto pelas duas mulheres, que principiam a bater nele. Os meirinhos chegam trazendo Carlos, solto depois do esclarecimento de Rosa e da tia, e da confirmação, por parte do padre mestre, de que Carlos já não mais fazia parte do convento. Ambrósio é levado preso, e credita sua má sorte à presença das mulheres em sua vida.

Por fim, a multiplicidade de formas e temáticas dispostas nas elaborações teatrais de Martins Pena podem ser ainda vislumbradas diante de peças surgidas a partir de motes ou ditos populares, como *Quem casa quer casa*, ou peças que tomam como título a referência não a uma personagem específica, mas ao papel ou profissão que esta exerce. Esta forma de construção do texto dramático pode ser vista também na peça *O noviço*, e tem por efeito propor não a simpatia ou antipatia por uma determinada personagem, mas sim colocá-la no âmbito de sua metaforização de uma classe ou de um determinado costume, como acontece na peça *O diletante*.

O primeiro caso, passível de ser verificado como caminho escolhido por Machado de Assis ao enveredar pelos caminhos da produção teatral, em títulos como *O caminho da porta* (1862) e *Hoje avental, amanhã luva* (1860), corresponde não a uma

inovação de Pena, mas ao segmento de um modelo de muito sucesso nos salões parisienses da segunda metade do século XVII, nomeado de provérbios dramáticos.

De acordo com o crítico teatral João Roberto Faria, em artigo publicado no *Jornal da Unicamp*, edição nº 146, no ano de 2008, intitulado *O comediógrafo*, em seu início esta prática consistia em algo semelhante a um jogo de adivinhação, no qual os espectadores tinham por encargo descobrir qual provérbio estava na base das pequenas encenações e comédias. Ainda de acordo com Faria (2008), foi com o dramaturgo, pintor e arquiteto Louis Carrogis Carmontelle que essa forma teatral ganhou contornos mais definidos. Praticada por atores amadores, configurou-se como uma comédia curta, tendo na linguagem sempre elementos jocosos, mas, ao mesmo tempo, com uma construção mais elaborada dos personagens, mantendo a ideia inicial das representações feitas com o objetivo de tornar mais claro, a cada movimento, o provérbio escolhido.

Desejoso de conseguir certa fidelidade em suas composições, Carmontelle dava a seus textos condição semelhante aos diálogos existentes nos grandes salões da corte. Estes provérbios ganharam espaço e disseminação na Europa com personagens pertencentes às classes mais abastadas, com temáticas sem muito adensamento nem um número significativo de conflitos dramáticos.

Neste sentido, poderíamos ser indagados a respeito de uma possível incoerência ao inserir este trecho juntamente a elementos que demonstram certa originalidade do dramaturgo brasileiro. Entretanto, salientamos que o uso de uma forma já consolidada no continente europeu ganha novos contornos com as especificidades locais nas construções de Pena, fato este a evidenciar a plasticidade e a habilidade de adaptação dos modelos às situações características de nossa terra, bem como demonstra a percepção e a ciência do autor no tocante ao desenvolvimento da arte no mundo.

No tocante ao segundo caso, vemos que a peça *O diletante* possui outra ligação que não apenas a materialização ou caricatura dos excessos relacionados ao gosto pela música. Esta peça, escrita no ano de 1844, corresponderia, nas considerações de Vilma Arêas(2006), a uma paródia de uma famosa ópera do compositor italiano Vincenzo Bellini, *Norma*, amplamente conhecida quando da criação do referido texto dramático. Entretanto, *O diletante* e *Quem casa quer casa* apresentam, além da semelhança formal da configuração em um ato, pouco em comum, sendo o fator a lhes aproximar a existência de personagens aficionadas pela primeira das sete artes, segundo classificação e ordenação de Ricciotto Canudo.

Tematicamente, vemos que a peça *Quem casa quer casa* assemelha-se mais a outra também de Martins Pena, de nome *Os irmãos das almas*. Em ambos os textos temos uma relação conturbada entre elementos familiares dividindo o mesmo teto. Cabe ressaltarmos, contudo, que a primeira peça citada traz realmente como viga mestra de seu enredo a questão da dificuldade de convivência e da necessidade de um espaço que pudesse ser condizente a cada um dos casais. A segunda, por sua vez, como sugere o próprio título, abre espaço para uma multiplicidade de outros temas, sendo central a questão da crítica à deturpação do ideal religioso para a captação de recursos financeiros.

CAPÍTULO TERCEIRO

Violência: Sutis manifestações em *Os dous ou O inglês maquinista*

Encontramos nas considerações de Ana Paula Vital Pereira (2012), em seu artigo Além da intenção de fazer rir: o cômico em Martins Pena, importante apontamento de Vilma Arêas. Sem mencionar nomes, Arêas pondera que, na opinião de alguns críticos, a peça *Os dous ou O inglês maquinista*, publicada em 1845, configura-se como o que de melhor se produziu em termos de comédia no século XIX. A fim de conferir maior legitimidade e completar o seu raciocínio, a pesquisadora lança mão também das considerações de Luiz Roncari (1995). Nas palavras de Arêas(2006), este texto dramático de Pena pode ser categorizado como uma comédia de meios-tons, refinada, e que poderia apresentar-se como um caminho a seguir, se assim o escritor e dramaturgo desejasse.

Este comentário faz com que relembremos a valorização do modelo de comédia desenvolvido no continente europeu, que se aproximava do modelo das peças trágicas, e que contava com amplo apreço da crítica. Martins Pena, em certa altura de sua produção teatral, tentou enveredar-se pelo caminho dos dramas, sem obter sucesso, e, tão cedo quanto houvera começado, abandonou o projeto com apenas cinco peças: *D. João de Lira ou O repto*, *Itaminda ou O guerreiro de Tupã*, *D. Leonor Teles*, *Vitiza ou O Nero de Espanha*, *Fernando ou O cinto acusador*. De suas comédias, podemos dizer que somente *O noviço*, seja pela figura temática em que uma personagem deseja usufruir da imagem, das concessões, “vantagens” e posição social conferidas pelo pertencimento à classe eclesiástica sem de fato ter condições de fazê-lo, seja pela organização cênica, constituída e fragmentada em três diferentes atos, é que se aproxima de peças com uma forma mais tradicional, como *O misantropo*, comédia de Menandro, e *O tartufo*, peça do francês Molière. Já Roncari (1995) emite parecer contrário ao da maioria dos críticos que foram contemporâneos de Martins Pena, que enxergavam no autor alguém cujas peças eram marcadas por certa superficialidade, pela intencionalidade de provocar o riso fácil por meio de personagens malconstruídas, sem profundidade psicológica. Em suas considerações, Roncari relata que a peça extrapola a pura e simples crítica a um

determinado elemento da sociedade, dirigindo-se às estruturas de poder, no tocante à política, economia, com ênfase na denúncia da degradação das instituições e dos valores de uma sociedade patriarcal.

Isso posto, dirigimos nossas atenções ao enredo da peça para, em seguida, realizarmos uma análise de alguns pontos que consideramos relevantes. *Os dous ou O inglês maquinista* se passa na capital brasileira (Rio de Janeiro), e conta com um núcleo dramático em torno da conquista da jovem Mariquinha, filha de Dona Clemência (senhora que perdera notícias do marido havia anos e crê-se viúva), por parte de três distintos personagens: Gainer, um inglês aproveitador metido a inventor, que deseja conseguir investimentos para retirar do papel a sua geniosa máquina de produzir açúcar de osso e também de beneficiamento bovino; Negreiro, traficante de escravos, interessado na fortuna de Mariquinha; e Felício, primo de Mariquinha, que alimenta os mais profundos sentimentos pela moça, mas sabe estar em desvantagem justamente pela desfavorável condição financeira.

Felício decide tentar colocar seus adversários um contra o outro, utilizando-se de falsos dizeres aparentemente proferidos pelos rivais. Ao final da peça, retorna a casa Alberto, marido de Clemência, que a vê em uma situação de se entregar para Gainer, a quem acreditava ser um bom partido e possivelmente interessado nela. Da mesma forma ao inglês interessa aproximar-se da senhora por acreditar ser esta herdeira, na condição de viúva, de relativa fortuna. O surgimento inesperado de Alberto recoloca a situação original, expulsando Gainer e livrando-se de Negreiro. Escondido, ouviu as juras de amor entre os primos e, para manter a decência, exige que se casem, fechando o final feliz improvável.

Entretanto, somente pontuar tais elementos não abarca a verdadeira natureza das comédias de costumes, tendo em vista que, neste gênero, a tensão dramática e o núcleo, que por vezes constituem lócus mais importante em uma elaboração teatral, aparecem aqui em segundo plano.

Os principais pontos a serem abordados pelo dramaturgo, como a condição de vigência do tráfico de escravos mesmo após o acordo com a Inglaterra, a condição da mulher para que pudesse ascender socialmente (somente por meio do casamento e, para isso, carecendo de um bom dote), os conchavos, a exaltação da figura do estrangeiro e a crença deste na ingenuidade dos brasileiros.

Dadas estas considerações, iniciamos nossa análise tomando como ponto de partida um elemento quase sempre desprezado e que, se bem compreendido, é passível de fornecer informações relevantes não apenas sobre a temática e a forma, mas também sobre o título.

Esta peça, assim como outras produções do comediógrafo, como *O namorador* ou *A noite de São João*, apresenta duas possibilidades de título. A primeira, mais ambígua (*Os dous*), nos permite divagar sobre quem seriam os dois personagens a serem destacados pelo autor. Dentre as possibilidades que se abrem ante os dados da peça, podemos colocar como pares para esta primeira nomeação dois dos três pretendentes à mão de Mariquinha (Gainer, personagem estrangeiro que almeja obter dinheiro fácil para a realização de seu empreendimento fantasioso, e Negreiro, personagem que, em uma primeira instância, emerge como claro antagonista às ideias de Felício). Podemos ainda pensar que esta sentença possa referir-se ao casal que se formara ao final dos eventos encadeados ao longo da peça (Mariquinha e Felício), fato este que poderia ser respaldado por uma tendência de escrita herdada dos romances, os quais, em grande parte, carregam em suas titulações os nomes de seus protagonistas e, conseqüentemente, suas relações com um antagonista ou uma determinada situação-problema a ser importante. Por último, mas não menos relevante, podemos pensar que este título lançaria certo questionamento, se tomado como todo, a quem seria o “ganhador” da mão de Mariquinha e, conseqüentemente, do dote que esta possuía (sendo lido, portanto, desta forma: *Os dous*, como sendo Felício, Negreiro; ou *O inglês maquinista*, adjetivação esta que não poderia pertencer a ninguém senão Gainer).

Comédia estruturalmente organizada em um único ato, característica tanto da maior parte da obra de Martins Pena quanto do tipo de produção teatral que o lançou aos palcos e lhe trouxe maior reconhecimento, as entremezes (excetuando-se a peça *O noviço*, a qual segue uma estrutura diferente), e contendo vinte e nove cenas, a peça *Os dous ou o inglês maquinista* tem por ambientação a cidade do Rio de Janeiro, mas já não mais no espaço roceiro, como podemos observar nas peças *O juiz de paz na roça* e *A família e a festa na roça* (1839), e sim na região citadina, mais precisamente na casa de uma família de posses.

No tocante a este ponto podemos dizer que as classes descritas na peça exercem bem o mascaramento de situações, escondendo a verdadeira essência. Dona Clemência, personagem anfitriã nas primeiras cenas que apresentam ao público as personagens

Negreiro e Felício, é viúva e por possuir a casa na qual decorrem as ações da peça, e os escravos que aparecem no espaço doméstico, adquiridos legalmente ou por meio de conchavos para obtenção dos meias-caras (escravos advindos de contrabando de embarcações europeias após a promulgação de leis que proibiam o tráfico negreiro), pode ser vista como pertencente à elite econômica.

Entretanto, vemos que, no decorrer da peça, passa a considerar um possível casamento com o inglês Gainer como vantajoso, para que ele cuide do seu dinheiro. Negreiro, personagem sem nome, tendo por alcunha a profissão que o ajudara a enriquecer pelo tráfico de vários escravos, pretendia contrair matrimônio com Mariquinha, filha de Dona Clemência, pelo dote que a moça carregaria consigo ao altar.

O mesmo se dá com o inglês maquinista, que busca investidores para sua mirabolante invenção (fazer com que ossos de boi pudessem ser triturados e transformados em açúcar), o que poderia servir como uma das formas de quebrar suposta superioridade da personagem estrangeira, tida como mais inteligente do que as brasileiras.

O jovem Felício, primo de Mariquinha, teme não poder desposar a amada justamente por encontrar em Gainer e Negreiro, seus rivais, indivíduos com melhores condições de proporcionar um casamento que seja estável no âmbito financeiro. Confirmação desta preocupação do jovem protagonista da peça dá-se textualmente quando comenta, em diálogo com Mariquinha, que seria mais fácil afastar seus concorrentes se o interesse de seus adversários pela moça tivesse como razão o amor em vez do dinheiro.

A preocupação de Felício ganha cores mais densas logo no começo, quando estabelece certa contenda com Negreiro por divergência de opiniões, ideias e concepções sobre o tráfico de escravos. Negreiro aposta na corrupção e no conluio como forma de evitar maiores inconvenientes junto aos senhores e contrabandistas de escravos, de modo que cada parte, tendo sua parcela, possa sair beneficiada. Felício, que possui conduta exemplar, discorda, enfatizando serem os bons princípios maiores do que qualquer transação. Esta ideia é refutada por Negreiro, que argumenta que com a idade o jovem idealista poderia melhor discernir, com experiência, de que lado poderia ficar numa situação como essa. Felício então toma por intento articular uma forma de colocar Gainer e Negreiro um contra o outro, deixando assim livre o caminho para que pudesse colocar-se como pretendente perfeito à mão de Mariquinha.

Entra então a personagem de Gainer, marcada notadamente não apenas pelo nome, possível de ser identificado como “ganhador”, com sotaque visivelmente delineado pela flexão equivocada de verbos e pronomes, configurando perfeito estereótipo da personagem estrangeira. Gainer está a escrever um requerimento solicitando aos políticos brasileiros que pudessem ajudá-lo com privilégio de 30 anos para a produção de açúcar a partir de ossos. Como argumento, o inglês maquinista diz que por longos anos foram desperdiçadas grandes quantidades de ossos, sem aproveitá-los o devido potencial, de modo semelhante ao que se poderia verificar com cascas de alimentos.

O argumento, que poderia, a priori, figurar como altamente plausível, dada a procedência do envio destes resíduos ao lixo, tem efeito contrário, fazendo com que a personagem não só caia no ridículo como permite que tomemos este fato como crítica direta ao que ocorre ainda nos dias de hoje com relação a pedidos de votação para leis e assuntos totalmente irrelevantes, os quais por vezes são aceitos sem o menor crivo.

Além da tentativa de moer ossos para a fabricação do que julgaria ser um tipo de açúcar, fato que teria por consequência imediata o esquecimento da possibilidade de plantio da cana em solo brasileiro, Gainer tencionava também a criação de uma máquina de beneficiamento de bois, na qual de um lado entraria o animal, vivo, inteiro; de outro, sairiam peças de uso corriqueiro, como bolsas, sapatos e até alimentos como bife. Podemos entrever, na passagem em que Gainer deseja apresentar suas ideias a Felício, uma grande presença de falas que não são dirigidas à personagem, mas sim ao público. Estas falas, denominadas de aparte, tem por objetivo a busca do efeito de sigilo, fazendo com que a plateia saiba quais são as reais intenções de um determinado personagem, escondidas do interlocutor. Em uma destas falas, encontramos o inglês revelando seu real ponto de vista a respeito dos brasileiros: “Dessas tolas quero muito” (PENA, 1845, p.13). Temos a partir dela uma diferenciação nas formas de como os indivíduos veem os outros e de como são vistos. Sendo sintomática, é por meio desta enunciação que podemos dar a conhecer que, para Gainer, os indivíduos nativos, por pertencerem a um continente pouco conhecido e pouco desenvolvido cultural e economicamente, se tomado pelos padrões do velho mundo, venham a ser ingênuos, primitivos e fáceis de explorar, imagem cristalizada desde o momento da colonização.

Vemos ainda que o argumento utilizado para o desejo de implementação dos projetos estrangeiros no Brasil corresponde a um chavão, que por si só tende a cair no

vazio: apenas visando ao bem do Brasil. Sabemos que projetos que visam ao bem da nação têm por caráter a doação, a entrega e o desinteresse, sendo portanto totalmente opostos ao que deseja a personagem. Desta forma, podemos naturalmente dizer que esta maneira de enxergar os brasileiros emerge como construção sócio-histórica, naturalizada ao longo dos séculos e que fora interiorizada como ponto quase dogmático pelas classes oprimidas, configurando-se assim como clara forma de violência objetiva, que é a modalidade da violência praticada pelo sistema, como veremos no capítulo três, dedicado às tipologias, definições e classificações da violência.

De outro lado, a imagem construída pelos brasileiros a respeito dos povos colonizadores segue uma linha diferente. Felício faz menção ao fato de que especulam, pelos cantos da cidade, que o estrangeiro é possuidor de fortunas adquiridas por meio de ações ilícitas, ideia esta imediatamente negada pela personagem. Ao incorrer no uso do verbo chamar na terceira pessoa do plural (chamam), Felício deixa em aberto a nomeação de quem houvera proferido as “calúnias” à figura do inglês, estimulando a curiosidade do estrangeiro. Desejoso de obter tal informação, Gainer indaga Felício, que prontamente percebe este momento como oportunidade perfeita para dar início a seu plano. O jovem diz a Gainer que o responsável pelas acusações e nomeações havia sido Negreiro, fazendo com que o inglês deixe seu estado de tranquilidade habitual e enfureça-se, enchendo-se de cólera e vontade de tirar satisfações a respeito de tal fato.

Após iniciado o plano de Felício, temos a inserção do diálogo entre Mariquinha e Cecília. Cecília, filha de Eufrásia, decide questionar Mariquinha sobre o aparente desgosto da moça em contrair matrimônio com Negreiro. Contrapõem-se aqui novamente dois diferentes modos de pensar e de agir com relação aos relacionamentos. De um lado a jovem Mariquinha, enamorada pelo primo, a quem o amor parece eliminar outras possibilidades de encarar os acontecimentos. Já Cecília, “mais experiente”, tende a ser mais pragmática, tomando por uma união feliz o encontro com pessoas que sejam capazes de suprir seus desejos de consumo. A fim de cumprir este intento, deixava-se cortejar por mais de um indivíduo em um mesmo período de tempo. Quando indagada sobre o motivo pelo qual o fazia, diz que, em um primeiro momento, atrair a atenção de tantos homens a divertia. Em segundo, a busca de um homem que possa “ser pego em seu golpe”. Este trecho nos lembra outra peça, também de Martins Pena, intitulada *Judas em sábado de aleluia*.

Na peça, a personagem de nome Maricota (nome que lembra a jovem Mariquinha de nosso objeto de estudo) vale-se de uma lógica que acredita ser razoável para justificar a escolha de namorar muitos rapazes “de uma única vez”: o bilhete de loteria. Segundo Maricota, da mesma forma que aquele que adquire um maior número de bilhetes possui maior chance de conseguir ganhar o prêmio, uma moça que namora mais rapazes teria, por sua vez, mais chance de que um de seus relacionamentos viesse a ser efetivo, resultando em casamento.

Aceitando ou rejeitando tal argumento, aparece como importante ponto para que possamos relembrar outro alvo de violência objetiva: a mulher. Tolhida, educada para a submissão e com possibilidade de ascensão social reduzida, bem como ausência de consideração em meio à sociedade, a mulher do século XIX tinha no casamento sua melhor chance de uma mudança significativa de vida. Para tanto, muitas delas, a fim de tornarem-se boas esposas, aprendiam atividades ligadas ao labor doméstico, como bordados e culinária. Além disso, mulheres que possuíam o dote eram vistas com melhores chances de desposar, visto serem, à época, comuns os casamentos que se davam por interesse, fato este que aparece criticado em muitas das peças de Martins Pena, como em *Os dous ou O inglês maquinista*.

Podemos evidenciar tanto na escolha dos “antagonistas” Gainer e Negreiro, personagens cujo desejo pelo casamento com Mariquinha visa claramente o interesse econômico, não sendo demonstrados ao longo da peça menor sombra de encantamento ou lastro amoroso por parte de algum dos concorrentes de Felício para com a moça, como no comportamento da mãe, Clemência, que enxerga a possibilidade de tirar vantagem de Gainer por crer que o mesmo estava interessado nela, as marcas da tradição de um casamento que, diferentemente dos arroubos românticos, cheios de idealizações, se dá de modo a considerar-se eficiente como uma verdadeira negociata (sendo uma sociedade patriarcalista, com arraigadas tradições que se calcificaram no seio da sociedade, em um momento em que o capitalismo começava a despontar no continente europeu e as colônias ainda espelhavam-se nos modelos europeus, eram comuns os casamentos arranjados, a fim de fortalecer laços econômicos, de poder e de status).

É a partir das considerações de Cecília que importante aspecto inerente a um pensamento que mescla senso comum e costumes da época faz-se visível. No diálogo com Mariquinha, a personagem diz que sua habilidade reside na capacidade de fazer

com que todos os seus pretendentes creiam-se na razão de serem os únicos que lhe cortejam e lhe querem bem. Desta forma, ideologicamente falando, poderíamos entender que o que se condiciona como equívoco não é a realização do ato em si, mas sim dar-se a descobrir. Semelhante ideia está presente na aceitação de que o homem pudesse ter relações fora de seu casamento. Tal circunstância só viria a oferecer problema se viesse a ser revelada em âmbito social. De outra, e talvez mais acertadamente, caberia aqui o destaque a uma condição social que sobrepõe este primeiro destaque. Mulheres pertencentes à elite poderiam dar-se “ao luxo” de casarem-se por amor, enquanto as demais precisavam submeter-se ao casamento para a configuração de um panorama mais ameno, para vislumbrarem um “futuro melhor”.

Adiante, novo diálogo de Felício, agora com Negreiro, sela o destino das personagens. Valendo-se novamente de sua esperteza, o que, a princípio, poderia fazer com que nos sentíssemos impelidos a classificá-lo como uma personagem esférica, mediante contraposição aparente entre a moralidade e a mentira utilizada para a obtenção de seus ideais, dicotomia essa que, a nosso ver, merece ser vista sob outra ótica, como única forma de luta e resistência contra as esferas de poder, Felício diz a Negreiro que Gainer tinha por intenção dirigir-se às autoridades nacionais para realizar a denúncia dos escravos que estavam em posse do contrabandista. A falsa informação veiculada por Felício traz ao andamento da peça uma reviravolta. O prestígio de que gozavam o inglês maquinista, a quem todos creditavam altas finanças, ainda que sem questionarem sua origem, e Negreiro, pelo montante arrecadado por conta do tráfico de escravos, cai por terra quando ambos se encontram e acabam digladiando-se na frente de todos.

Ao final, aparecendo de modo inesperado, Alberto, esposo de Clemência, retorna depois de dois anos desaparecido e dado como morto em meio à Revolução Farroupilha. Alberto chega a sua casa, temeroso de não ser reconhecido por esposa e filhas, e depara-se com Negreiro, que estava escondido. Como solução encontrada para explicar-se, Negreiro arditosamente lembra das ofensas de Gainer, e diz que Clemência houvera conspurcado a moral da casa ao tencionar casar-se novamente após dar por falecido o marido. Alberto tem ainda a possibilidade de, escondido juntamente com Negreiro, presenciar a declaração de sentimento sincero de Felício para a prima Mariquinha, bem como a tentativa de Clemência em “sensibilizar” a figura de Gainer da

necessidade de encontrar um novo senhor para a casa, alguém que possa dar continuidade aos negócios, ajudar com a criação e conduta da filha.

Gainer se surpreende, pois acreditava que o discurso proferido por Clemência dizia respeito à necessidade de casar a filha, dada a idade e as circunstâncias. Clemência, por sua vez, assusta-se por saber que os olhares e intenções de casamento do inglês não lhe diziam respeito, mas sim à filha. Alberto, que desejava abandonar a esposa após o que houvera presenciado, é interpelado pelas filhas e pelo sobrinho, fato este que faz com que reconsidere seu “veredito” e perdoe a esposa, concedendo também a mão da filha a Felício. Gainer é posto a correr, e Negreiro permanece sem o tão desejado dote.

Depois desta análise, adentramos propriamente ao texto dramático, procurando entender as relações estabelecidas pelo autor com relação aos personagens e temáticas observadas. Em uma primeira instância, cabe-nos olhar atento sobre a situação cotidiana que se abre diante do primeiro quadro da peça. As informações no jornal sobre o alto custo de vida na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital brasileira, bem como o aumento do preço de produtos de primeira necessidade, fazem com que possamos tomar este mote da peça como histórico e recorrente, visto que produz fácil processo de identificação com nossos tempos de crise, de aumentos absurdos nos mais variados campos da manufatura, do comércio e da produção. Ainda no tocante ao jornal, observa-se que o exemplar a ser lido é *O Jornal do Comércio*, criado pelo francês Pierre Plancher no ano de 1827, configurando-se como o mais antigo veículo de comunicação ininterrupta da América Latina. Este jornal recebera colaboração de Martins Pena como crítico de agosto de 1846 até outubro de 1847.

Mais abaixo, Clemência diz que o que lhe prende a atenção ao jornal são os folhetins, enquanto Negreiro salienta serem estes direcionados para moças. Tem-se nesse trecho informação histórico-literária a respeito dos folhetins, estruturas publicadas em jornais e revistas e que, dada sua periodicidade, deveriam prender a atenção do público a ponto de encerrar a história contida nesta edição com um mote para a próxima.

O relato que se segue do preto dos manúes a vender seus doces mostra-se como mais um dos costumes da época, o qual pode também ser vislumbrado na obra *Dom Casmurro*, escrita por Machado de Assis no ano de 1899, no capítulo XVIII, intitulado

Um plano, em que a figura de um negro aparece à janela para vender cocadas ao casal Bentinho e Capitu.

Convém destacarmos como ponto central desta primeira parte da peça o diálogo entre Negreiro, cuja ausência de nome tem como pontos o impedimento de uma identificação completa dos leitores e/ou espectadores com a personagem, bem como o objetifica, tomado não enquanto individualidade, mas como sua funcionalidade, sua classe, sendo então metáfora para uma crítica a respeito do tráfico de escravos, e Felício.

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

NEGREIRO – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é 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... Ora, suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, e que o capitão vai dar disso parte ao juiz do lugar. O que há de este fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder do modo seguinte: Sim senhor, sr. capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. S.^a... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem aonde têm a cara e que vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo semelhante proposta! – E que depois deste aranzel de asneiras pega na pena e officie ao Governo. O que lhe acontece? Responda.

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

NEGREIRO – Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa.

E no entanto vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que têm maiores empenhos. Calemo-nos, porém, que isto vai longe.

FELÍCIO – Tem razão! (Passeia pela sala.)

NEGREIRO, para Clemência – Daqui a alguns anos mais falará de outro modo (PENA, 1846, p. 2 e 3).

Um dos pontos que nos despertam a atenção ao ler o referido trecho é novamente um apontamento de Martins Pena a fatos de seu tempo. O Brigue Veloz, alvo da indagação de Felício e que instaura o diálogo entre sua personagem e Negreiro,

realmente existiu, tendo sido apreendido, em setembro de 1837, junto a outro brigue de nome Camões, por um cruzador da marinha real britânica. Ambos os navios apreendidos pertenciam a uma companhia de Pernambuco. Em segundo lugar, e mais importante do que a primeira informação por nós levantada, é que temos no trecho supracitado a clara abordagem sobre o tráfico de escravos e sua relação de proibição e descumprimento de leis. No ano de 1807 a Inglaterra decretou o fim do tráfico de escravos as suas colônias, mas só 26 anos depois, no ano de 1833, é que efetivamente pôs fim ao processo de escravidão em seus domínios. Em 1826 o Brasil, que agora configurava-se como nação recém-independente politicamente (mas ainda relativamente dependente economicamente, dada a ajuda financeira cedida pelos britânicos para a efetivação do pagamento à corte portuguesa), atestava a necessidade de acordo com relação à abolição do tráfico de escravos. Apesar de assinado o tratado, esta lei não foi devidamente cumprida.

No ano de 1831 fora promulgada pelo governo uma lei que considerava livres os indivíduos africanos que pisassem em solo brasileiro. Entretanto, internamente, a desconfiança sobre o cumprimento desta lei materializou-se em ações que pretendiam a manutenção desta prática, como a criação de companhias que pudessem burlar estes impedimentos. Tal fato ganhou, à época, uma curiosa alcunha: “lei para inglês ver”. Isso posto, o segundo aspecto a ser por nós observado diz respeito ao descumprimento destas leis e a uma diferenciação entre moral e ética.

Apesar de muito parecidos e, por vezes, encontrados como sinônimos em definições dicionarizadas, Moral e Ética são campos que divergem em um ponto fundamental: sua abrangência. Explicamos melhor: A palavra moral tem por origem o vocábulo latino *mores*, cuja significação é costumes. Desta forma, a moral está diretamente relacionada com o modo comportamental, com as normas de conduta de uma determinada sociedade. Este caráter faz com que a moral tenha âmbito cultural e não individual. Já a ética, cuja origem etimológica advém do termo latino *ethos*, também usado para a questão de conduta, refere-se à busca pelo entendimento dos valores morais. Neste ponto, a ética tem dimensão individual, podendo apresentar-se de formas diferentes para grupos de indivíduos diferentes. Podemos citar como exemplo o caso da poligamia. No Brasil, consideramos a prática poligâmica como imoral, tendo em vista a força dos valores da cultura judaico-cristã-ocidental. Poderíamos encontrar

no campo da ética discussões a respeito do aborto, dos maus-tratos para com animais e do casamento homoafetivo.

Esta diferenciação diz respeito à postura de Felício ante a situação exposta por Negreiro. Segundo a ótica de Felício, o qual pode ser entendido, neste ponto, como materialização da ética, em caso de ocorrência de uma situação como a verificada, na qual um navio com escravos atraca à costa brasileira e precisa dar conta do que está levando, seria justa, prudente e correta a atitude de denúncia ante o descumprimento da lei. Por outro lado, Negreiro, não só por defender sua posição, mas tomado do entendimento de que as regras sociais transitam entre a dialética da aparência e da essência, e sabedor também de que nossa sociedade prezava o interesse individual, bem como os arranjos e favores, práticas de realização de vista grossa a um determinado acontecido, expõe o fato de que um homem que se quisesse tomar por sensato seria conivente com a situação, sem comprometer uma estrutura já consolidada de falcatruas, acertando a moral vigente. Sendo guiado pela ética de princípio, na visão de Felício, se tem a imagem construída de persona íntegra, que segue o que é certo, enquanto na visão de Negreiro, materialização da esfera “capitalista”, da exploração e das tentativas de enriquecimento a todo e qualquer custo, o resultado é a configuração da condição de pobreza, tida na peça como situação mais complicada do que a própria condição de ausência de valores. Esta oposição permite certa aproximação entre a obra de Martins Pena e outra, pertencente ao campo do romance, que vigorou como significativa no movimento romântico brasileiro: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, por meio do entendimento de uma dialética entre os campos da ordem e da desordem.

Lembramos também, dada a circunstância, da peça brechtiana *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, escrita por Bertolt Brecht no ano de 1930, e que faz parte, dentro da divisão de suas peças, das obras consideradas didáticas. Em *Aquele que diz sim*, um menino pede à mãe que lhe permita acompanhar seu professor em uma viagem para que possam encontrar a cura de uma enfermidade que assola a aldeia e, consequentemente, sua mãe. O garoto é avisado acerca do “Grande Costume” de que, uma vez impossibilitado de prosseguir, deveria ser abandonado para não comprometer a expedição, e deveria dizer SIM quando indagado sobre esta proposição.

Em *Aquele que diz não*, tem-se o mesmo mote, mas com significativas modificações. A viagem do professor e do menino já não tem por motivação a resolução de uma enfermidade, mas sim o aprofundamento de determinados objetos de estudo, apesar de ainda encontrarmos a mãe do jovem em situação enferma. Novamente o garoto adoece, mas desta vez posiciona-se contrário ao “Grande Costume”. Desta forma, realiza seu regresso à aldeia e diz aos seus semelhantes que há algo que fora aprendido por ele ao longo de sua jornada: que seguir cegamente o “Grande Costume” já não responde às exigências do atual momento, sendo necessário estabelecer um novo “Grande Costume”: o costume de refletir sobre a pertinência de conceitos e valores em cada situação.

Ressaltamos que esta breve explicação acerca do enredo traz uma concepção de que a conveniência e o entendimento das relações de poder e da necessidade de fazer seguirem os valores morais de uma época em detrimento da ética são construídos com o tempo, sendo então os indivíduos mais jovens quase sempre alvo de arroubos românticos e idealistas, causados pelo contato com grandes teorias sócio-históricas e uma vontade incandescente de mudar o mundo ao seu redor, de ser diferente e fazer a diferença.

Este discurso de que a experiência traz novas concepções que podem fazer um indivíduo sujeitar-se ou mesmo aprender os ditames sociais para uma forma de bom convívio faz-nos lembrar de um conto machadiano intitulado *Teoria do medalhão*, escrito no ano de 1881, cuja publicação inicial fez-se no jornal *Gazeta de Notícias*, e a posteriori, compilado junto ao livro de contos *Papéis avulsos*, publicado no ano de 1882. O conto tem por enredo um diálogo entre pai e filho, no qual o pai tenta ensinar ao filho como conseguir fama, prestígio, status. Em um dos conselhos dados, sugere que seja uma personalidade de pouca inteligência e que abandone os hábitos e costumes que possui agora, deixando também de lado opiniões pessoais, para que possa deixar-se ser guiado pelo senso comum.

As relações de corrupção, de jogos de favores e de facilidade para burlar certos aspectos burocráticos fazem-se presentes também aqui. A referência à imagem de uma autoridade responsável pela fiscalização da costa brasileira, apesar de sua dimensão, sendo conivente ou “fazendo vista grossa” para o desembarque de escravos em um cargueiro, certa de que ganharia uma recompensa financeira ou a conta de algum favorecimento por sua atitude, faz com que possamos destacar um conceito existente no

século XIX no Brasil, mas cujos ecos se fazem facilmente verificáveis em nossa sociedade, e suas raízes cada vez mais sólidas e nutridas no seio de nossas instituições políticas e sociais: o favor.

Trazemos aqui uma definição a respeito do que poderia ser considerado “jeitinho brasileiro” dada pelo professor doutor Leonardo Flach, em seu artigo intitulado O jeito brasileiro: analisando suas características e influências nas práticas organizacionais.

[...] o conceito como uma ação fora dos padrões, das normas ou até mesmo da lei, fora daquilo que em consenso coletivo seria considerado como correto, para atender a resolução imediata de determinado problema ou situação. Desta forma, para posicionar-se como um jeito brasileiro com resultados predominantemente positivos ou negativos, há uma dependência direta da situação, do contexto, e das consequências ou prejuízos ao outro indivíduo, ao grupo, ou ao Estado (FLACH, 2012, p. 2)

Esta perspectiva abre-se em dois diferentes sentidos, que se diferenciam entre si de acordo com a classe à qual pertencem os indivíduos. Quando analisado sob a ótica das classes oprimidas, às quais muitas vezes são negadas melhores condições de vida, sendo enganadas, exploradas ou ignoradas socialmente, o jeito brasileiro emerge como ferramenta que, por vezes, possibilita a luta diária, constante, pela vida. Podemos observar esta faceta do jeito brasileiro quando imaginamos a personagem João Grilo, da peça *O auto da compadecida* (1955), do romancista e teatrólogo Ariano Suassuna.

Nesta peça, juntamente com Chicó (personagem que, dada sua lealdade e, em alguns momentos, ingenuidade, falta de malícia, pode ser tomada como uma releitura de Sancho Pança, fiel escudeiro de uma das figuras mais conhecidas dentro do universo das novelas de cavalaria, a personagem Dom Quixote), João Grilo usa e abusa de sua capacidade persuasiva para poder tirar vantagem das situações e, assim, conseguir extrair dinheiro ou algo de que necessitem. Em uma forma mais próxima do próprio contexto romântico, a figura de Leonardo, personagem principal do romance *Memórias de um sargento de milícias* (1954), de Manuel Antônio de Almeida, que sempre realizava traquinagens ou estripulias para conseguir seus intentos. Nestes casos a ênfase crítica quase sempre recai sob a forma da inteligência e da malandragem, utilizadas como dínamo para a superação das instâncias que conferem inferioridade às personagens.

São comuns também estas prerrogativas para grande parte dos finais das peças de Martins Pena, em que a personagem principal ou uma das personagens nucleares dentro da trama consegue ter em suas mãos informações extremamente comprometedoras de uma personagem detentora de alguma espécie de poder dentro da obra, ou que poderia configurar-se como um empecilho no tocante a conseguir alcançar os seus desígnios. É desta forma que, ao final da peça *O judas em sábado de aleluia*, Faustino, personagem cuja conduta assemelha-se à do malandro e do elemento picaresco, enamorado por Maricota, após se esconder dentro da roupa de Judas para não ser percebido por outro pretendente da moça que chegara a seu encontro e tomar parte de todas as relações inescrupulosas e interesseiras das personagens, revela sua identidade e realiza acordos com as personagens para não declarar as verdades que havia presenciado e delas tomado ciência. Desta forma, consegue a mão de Aninha, irmã de Maricota, que havia confessado seu amor a Faustino. A personagem também consegue, como forma de conciliação e/ou punição, a depender da ótica pela qual tomarmos a situação, juntar Pimenta, velho comerciante que adulterava suas mercadorias, com Maricota. Lembremos que à época fazia-se mais condenável não se casar do que a realização de um casamento por interesses.

Na contramão desta perspectiva, vista como proposta de resistência e de sobrevivência, temos a ocorrência desta mesma tentativa de tirar vantagem de uma determinada situação realizada por indivíduos ligados às esferas de mais prestígio, seja financeiro ou por status. Esta prática, quando ligada àqueles que detêm o poder, tem uma repercussão negativa, ligada às instâncias de corrupção, de falsidade e desonestidade. Se voltarmos ao exemplo dado pelo trecho da cena destacada, poderemos facilmente reconhecer seu enquadramento ao segundo momento.

A personagem Clemência pertence à aristocracia brasileira, informação esta reconhecível por meio de certas inferências, dadas nas primeiras falas do quadro, como a posse de escravos e o consumo de bens cujo preço se faz alto, como o vinho. Por meio dos contatos estabelecidos pela sua família, materializados no diálogo de modo irônico dada a distância entre a personagem e o indivíduo capaz de viabilizar o intento de conseguir a posse de mais um escravo, o conchavo emerge como efetivo, ironizado ao final pela personagem Negreiro pela qualificação do trâmite do escravo como mercadoria ao referir-se ao processo como uma “transação”.

Cabe lembrar que a figura das instituições quase sempre é questionada ou ressignificada pelo dramaturgo em suas peças. Podemos observar tal ocorrência em peças como *O juiz de paz na roça*, na qual a personagem, sem o devido conhecimento jurídico necessário para realizar sentenças, decide as pendências ocorridas no meio rural a seu bel-prazer. Outro ponto que podemos também destacar diz respeito ao trecho que segue:

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

NEGREIRO – Pois recebeu um?

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

NEGREIRO – Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh! (PENA, 1846, p.4)

Destacamos aqui que a expressão meia-cara fazia-se corrente à época para designar uma “condição especial” do escravo que era conseguido por meio de contrabando. Apesar da necessidade do registro dos senhores de grandes regiões latifundiárias da quantidade de escravos que possuíam, muitos deles eram adquiridos e registrados sem o nome, apenas por uma numeração que possibilitasse o seu reconhecimento, fato que permitia ao dono efetuar a troca de um escravo por outro que morrera, colocando-lhe o mesmo nome, sem que isso viesse a alterar a quantidade de escravos declarados.

3.1 Violência: do senso comum às abordagens žižekianas

Dentre as possibilidades temáticas que se fazem verificáveis quase que à maneira de um quebra-cabeça, temos como plausível e possível a realização de um enfoque sobre a questão da violência. É bem verdade que, em uma primeira leitura, não conseguimos encontrar uma quantidade considerável de elementos que possam remeter a este conceito. Entretanto, Slavoj Žižek atenta para a necessidade de expandirmos o conceito tradicional de violência e mergulharmos em outras formas de manifestação que a mesma possui e que podem ser terminantemente piores do que a violência física.

Sabemos que a palavra violência, por si só, parece evocar certa amplitude de sentidos, sendo necessário delimitar os contextos aos quais vincula-se quando de seu

uso. A fim de iniciarmos este afunilamento teórico, partimos de uma definição, mais geral, que a nosso ver tange os limiares do senso comum, em suas primeiras linhas, mas que parece abrigar outras possibilidades em consonância com sua real complexidade. Esta conceituação está presente no Relatório Mundial sobre a violência e a saúde, da Organização Mundial da Saúde (OMS), no ano de 2002:

[...] uso intencional da força física ou do poder real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha qualquer possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação (KRUG et al., 2002, p. 5).

Como citamos anteriormente, até a metade da primeira linha da conceituação apresentada pela OMS, encontramos materializado o pensamento de grande parcela da população relacionado ao aspecto físico da violência, visualizado por meio de determinada agressão, passível de causar lesões. Entretanto, um olhar mais cuidadoso por conta de sociólogos e estudiosos das áreas ligadas mais diretamente à figura humana acabou por mostrar que esta elucidação era superficial, sendo necessário tomar em consideração não somente a agressão física para verificação de casos de violência, mas toda e qualquer situação que pudesse causar dano (a si mesmo ou a outrem), sendo esses danos físicos ou psicológicos.

Podemos citar como exemplo desta nova configuração da violência a questão do bullying. Este conceito, que de acordo com Vila & Diogo (2009) é de origem inglesa e foi utilizado pela primeira vez em terras brasileiras por Dan Olwues, pode ser compreendido, de acordo com as concepções de William Voors (2000), para quem “O bullying acontece sempre que uma ou mais pessoas têm o prazer de usar o poder para repetida e consistentemente prejudicar ou ferir uma ou mais pessoas”. Já Lamarca (2013) tem como definição do conceito a seguinte ponderação:

O bullying é muito mais do que uma simples expressão ou brincadeira de mau gosto. Ele consiste em um tipo de violência que pode ser expressa através de atos, palavras ou comportamentos que são manifestados de forma intencional e repetitiva, contra uma ou mais vítimas, geralmente determinadas em função de características físicas, sociais, culturais entre outros. É possível observar que o bullying é praticado comumente entre alunos, podendo assumir cinco formas que compreende a verbal, física e material, psicológica e moral, sexual e

virtual, também conhecida como Cyberbullying (LAMARCA, 2013, p.5).

Slavoj Žižek, pensador atencioso às questões da contemporaneidade, não permitiu que esta amplitude significativa da violência passasse despercebida em suas elucubrações. E é justamente em um livro cujo título faz alusão direta à temática (*Violência: seis reflexões laterais*) que encontramos a pedra de toque deste trabalho. O filósofo esloveno, ciente da clara necessidade de se considerarem questões que escapam à superficialidade quando de sua abordagem, traz a distinção entre o que denomina violência objetiva e violência subjetiva.

A violência subjetiva caracteriza-se como a forma mais perceptível na qual a violência se apresenta, sendo interpretada como simples irrupção da ordem vigente, quebra de conduta “normal” ou de um estado de aparente tranquilidade. Neste caso, poderíamos dizer que pode nos ser dado a conhecer o autor da agressão, caracterizado na figura de um indivíduo ou de um grupo em particular. Atos de agressão e vandalismo são claros exemplos desta tipologia da violência. Este tipo de violência contrapõe-se ao que Žižek irá chamar de violência objetiva. Este segundo tipo de violência, ao contrário do primeiro, tem por característica a ocorrência por vezes imperceptível aos olhos, seja por seu aspecto mais psicologizado do que a violência subjetiva, seja pela não compreensão ou ciência de que determinada postura, crença ou comportamento possa ser originado de um ato violento ou perpetuá-lo. A violência objetiva desdobra-se ou subdivide-se em dois ramos: violência simbólica e violência sistêmica. Destacamos então que a violência objetiva está intimamente ligada com o que podemos chamar de naturalização.

Žižek recupera, para suas elucidações sobre a violência simbólica, o conceito desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu em seu amplo artigo, de mesmo nome, e que pode ser caracterizado, segundo aponta Rosivaldo Toscano Jr. (2012), em seu texto intitulado *Violência e criminalidade: o essencial é invisível aos olhos*, pela fabricação, por meio da linguagem, do discurso, de falsas crenças, que corroboram e levam o indivíduo a acreditar, a consentir e a se comportar de um modo previsto e desejado pelo meio social.

Como exemplo desta configuração violenta podemos citar a dominação masculina, instância também explorada por Bourdieu, a qual tem por premissa o discurso de que a mulher emerge como submissa à figura do homem. Dão-se também como violência simbólica os processos colonizadores presenciados, por exemplo, no período de expansão ultramarina europeia, acarretando gigantesco massacre cultural e imposição de uma outra verdade, sob a alegação de certa aculturação por parte dos nativos das localidades exploradas, e por fim, mas não menos importante, a ação de países como os Estados Unidos, que se por um lado traz a máscara do oferecimento de ajuda a determinadas nações, por outro esconde a faceta voraz do desejo de obtenção de petróleo e controle de importantes pontos geográficos do globo.

A violência simbólica pode ser visualizada e materializada na violência sistêmica, a qual configura-se como as coerções do meio social, como a alienação, o domínio do capital e do mercado, a inversão dos valores. De posse dos conceitos, vejamos como é possível relacioná-los com os elementos presentes na peça de Martins Pena.

Quando tomamos a temática central da peça, que, como já fora levantado anteriormente, não corresponde à indefinição de quem sairá como vencedor da disputa pelo coração da jovem Mariquinha, mas subscreve-se em uma questão mais delicada que é a crítica às instituições que se fazem corruptíveis, à prática do tráfico negreiro, proibida por lei e negligenciada em sua prática, vemos que poucos são os momentos de violência subjetiva.

[...] O que é isto lá dentro? (Voz, dentro: Não é nada, não senhora.) Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! (A voz, dentro: Foi o cachorro.) Estas minhas negras! ... Com licença. (Clemência sai.)

EUFRÁSIA – É tão descuidada esta nossa gente!

JOÃO 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 – Se assim não fizer, nada tem.

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

CLEMÊNCIA – Os senhores desculpem, mas não se pode... (Assenta-se e toma respiração.) Ora veja só! Foram aquelas

desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me!
 EUFRÁSIA – Lá por casa é a mesma coisa. Ainda ontem a pamonha da minha Joana quebrou duas xícaras.
 CLEMÊNCIA – Fazem-me perder a paciência. Ao menos as suas não são tão mandrionas.
 EUFRÁSIA – Não são? Xi! Se eu lhe contar não há de crer. Ontem, todo o santo dia a Mônica levou a ensaboar quatro camisas do João.
 CLEMÊNCIA – É porque não as esfrega.
 EUFRÁSIA – É o que a comadre pensa.
 CLEMÊNCIA – Eu não gosto de dar pancadas. Porém, deixemo-nos disso agora. A comadre ainda não viu o meu africano?
 EUFRÁSIA – Não. Pois teve um?
 CLEMÊNCIA – Tive; venham ver [...] (PENA, 1846, p.12).

O trecho supracitado, além de exprimir a genialidade do autor em questão, é sintomaticamente perfeito aos interesses deste trabalho, visto ser capaz de reunir, de uma só vez, as três instâncias por nós elucidadas a respeito da violência. A primeira e mais facilmente identificável forma de violência a ser destacada é a violência subjetiva. Ao ouvir na cozinha barulhos referentes à quebra de louça, a qual poderíamos imaginar tratar-se de finas peças de alto valor, perdidas pelo descuido ou displicência de suas escravas, Clemência enfurece-se, vai até a cozinha e dispensa sucessivos tapas e chicotadas às mesmas.

Como exemplo de violência simbólica, podemos citar a constituição de nomes e a linguagem utilizada pelas personagens em diálogo na cena. No tocante à nomenclatura dada a personagens, vemos que, de modo irônico, Martins Pena escolhe para “coroar” a impaciente dona de escravos a alcunha de “Clemência”. Ironicamente, este nome dado à personagem é homônimo à atitude que temos de perdoar um indivíduo que tenha cometido uma falta a nós ou a outrem, desconta a raiva por um incidente com a louça na cozinha em suas escravas, aplicando-lhes alguns açoites. Esta estratégia de apresentar uma personagem construída sob o signo oposto ao que indica o seu nome eleva-se como uma característica não só do fazer poético de Martins Pena.

Podemos verificar esta técnica presente também nas obras machadianas, como verificamos na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que a personagem Eugênia relaciona-se com o protagonista Brás Cubas, mas logo é dispensada por ser coxa (manca), o que pode remeter ao processo de eugenia, o qual consiste na tentativa de realização de seleção de “tipos” que seriam geneticamente mais propícios a um

determinado propósito do que outros, bem como a personagem protagonista do conto *Pai contra mãe*, cujo nome é Cândido Neves (soma de dois nomes que remetem, por etimologia, a questões de pacificação, ao “branco”), que após frustradas tentativas de arranjar um ofício, a fim de sustentar o filho que viria a nascer de seu relacionamento com Clara (outro nome que facilmente pode ser vinculado a um comportamento pacífico), consegue seu sustento como caçador de escravos, e não demonstra o mínimo de compaixão pela escrava que era procurada por um rico latifundiário, arrastando-a pela cidade e fazendo com que a jovem negra perdesse o bebê aos pés da escada do senhor.

Podemos tomar também como forma de violência simbólica presente neste trecho as frases feitas e elementos tomados como depreciativos, provenientes da fala das senhoras com relação às suas servas, como vemos quando do uso de adjetivos como pamonhas, mandrionas, descuidadas, vagabundas e irresponsáveis.

A referida cena de agressão física de Dona Clemência, punindo a escrava por uma atitude que não fora realmente causada por ela, e apontada como única solução para uma tentativa de ordem, assemelha-se ao que vemos no conto *Negrinha*, de Monteiro Lobato, publicado em livro homógrafo, no ano de 1920. *Negrinha*, personagem órfã, é adotada por Dona Inácia, rica senhora criada sob a égide do sistema escravocrata. Dona Inácia, seja por capricho, prazer ou diversão, dispensava “croques” na pequena *Negrinha*, e ao final, já sem tê-la em sua companhia, queixa-se de certa saudade, não da moça, mas da ausência da execução de sua diversão.

Como último elemento de violência observado no trecho da peça *Os dous ou O inglês maquinista*, temos uma caracterização exemplar de violência sistêmica. No âmbito das aparências, podemos ver a personagem Eufrásia solicitar que Clemência interrompa as ações violentas para com a escrava, relatando que é, de certa forma, natural o acontecido, sendo recorrentes as dores de cabeça causadas pelos serviçais. Entretanto, se analisarmos mais delicadamente esta questão, veremos que, dada sua condição de “dona” dos escravos, sendo aqui os mesmos tratados e tomados na acepção de mercadorias, pode então, desta forma, realizar todo e qualquer tipo de ação para com eles. Fica-nos aqui a impressão de que, ao realizar a menção para que Clemência parasse com as agressões, Eufrásia tinha por intenção poupar a amiga de “enervar-se sem maiores motivações”, fazê-la recobrar a postura em nome do decoro, da moral e dos bons costumes, ao invés de zelar pela condição da escrava que estava a apanhar sem

maiores motivações. Podemos ainda inferir como forma de violência sistêmica algo mais sutil, mas tão violento quanto os fatos citados anteriormente. Se observarmos, veremos que as personagens negras que são açoitadas não aparecem na cena (estão na cozinha, espaço da casa que lhes era permitido por conta dos trabalhos). Esta “posição” dos escravos pode ser uma metáfora à posição do sistema, que não os enxerga como pertencentes ao núcleo de importância social, senão quando da necessidade exploratória.

3.2 Violência Objetiva

Após expormos de que modo pode ser verificada a violência subjetiva na peça em questão, buscando relacioná-la também a outras ocorrências que tornem mais clara a definição e aplicação do conceito žižekiano, temos por objetivo abordarmos a outra acepção de violência por nós mencionada: a violência objetiva.

Na peça *Os dous ou O inglês maquinista* fica evidente a forma degradante sob a qual a figura dos negros é tratada, colocada a uma condição submissa ao homem branco. Mas de onde desponta essa consideração pejorativa, esta função subalterna dos tipos étnicos portadores de uma coloração de pele mais escura? Trazemos então alguns excertos que procuram esclarecer a origem desta diferenciação.

Nossa primeira fonte está em um artigo publicado na UFPI, no ano de 2010, de Rebeca de Alcântara Silva e Raira Maria Sousa Rocha, intitulado *Concepções acerca do ser negro em pesquisa bibliográfica para a educação das relações étnico-raciais*. Segundo as autoras, no imaginário ocidental, a ideia do negro é relacionada ao perigoso, ao mal. Acresce-se a isso a análise feita por Julvan Moreira de Oliveira (2003) a respeito da concepção ancestral das figuras relacionadas com a “escuridão”:

Segundo ele, no pensamento ocidental a escuridão, a sombra e a cor negra assumiram representações simbólicas do mal, da desgraça, da perdição e da morte. Estes atributos negativos, presentes em muitos mitos, são associados às populações que possuem a cor negra, como um estigma, principalmente através da educação (OLIVEIRA, 2003, p.01 *apud* SILVA & ROCHA, 2010, p.3).

Percebemos, por conta destas considerações, que a ideia de estigmatização da figura do negro tem por base o argumento da filiação da tonalidade de pele, explicada nos dias atuais por um contingente maior de pigmentação (melanina), por uma questão de desconhecimento e misticismo, era relacionada com aspectos naturais, sem nenhum componente de cientificidade.

Além disso, Julvan Moreira de Oliveira assevera também que a própria figura do herói está sempre vinculada à cor branca, enquanto o monstro ou as entidades demoníacas estão diretamente relacionadas à cor negra.

Outra teórica cujas considerações vão ao encontro das ideias observadas no fragmento acima é Deborah Dettman Matos, mestre em Direito pela UFPE e doutoranda do programa de doutorado da UFPR. Em seu artigo intitulado *Racismo científico: o legado das teorias bioantropológicas na estigmatização do negro como delinquente*, relata que a raça humana sempre teve em seus hábitos a busca por teorias que pudessem imprimir certa dominação e exploração de determinados segmentos da população, dando como exemplos a escravidão mediante a guerra (espólios de guerra) ou mesmo o sistema de castas, como se pode verificar na Índia, em que indivíduos de diferentes estratos sociais não conversam, não se relacionam.

Neste sentido, o advento da tecnologia proporcionou a tentativa de realização de vários estudos e pesquisas, os quais tinham por intento legitimar o poder, encontrar algo que viesse a explicar a supremacia das etnias “brancas” sobre os indivíduos pertencentes às etnias “negras”.

Conforme atesta Jacques Maritain, os postulados pseudo-biológicos, retirados arbitrariamente de verdades e hipóteses da biologia e etnologia, foram utilizados para satisfazer a vontade de poderio ou defender, de maneira feroz, a preservação de um grupo étnico (MATOS, 2011).

Nesse contexto, cremos ser conveniente pensarmos também de que modo era construída a imagem do indivíduo negro ante aqueles que pela primeira vez vislumbravam os horizontes das terras brasileiras.

Rafael Chaves Santos, em seu artigo intitulado *Os viajantes e o negro no Rio de Janeiro do século XIX*, quando do tocante à impressão tida pelos estrangeiros de origem alemã a respeito da figura do negro em nosso país, emite o seguinte comentário:

O negro é, a vista da grande maioria dos viajantes alemães, retratado como um ser inferior ao branco e a escravidão, como algo necessário ou até mesmo positivo para este “ser inferior” que em sua nação de origem, na visão dos viajantes, estaria em condições piores (SANTOS, 2008, p. 86)

No mesmo texto, se lê uma importante consideração de um viajante alemão, Burmeister (1853), comentada pelo pesquisador em seu trabalho, e que revela o modo como eram vistos os negros em meio à sociedade:

Embora convencido, por observação própria, de que é exata a afirmação da inferioridade física e mental do preto em relação ao branco e que jamais passará de sua posição servil na vida em comum com este, sempre lhe tive grande simpatia, contemplando-o com interesse, como produto exótico da natureza (BURMEISTER, *apud* SANTOS, 2008, p 86)

Percebemos por meio deste relato a crença fiel em algo intrínseco ao negro que o fizesse ser, naturalmente, colocado em um lugar automaticamente abaixo do homem branco. Crê-se que nunca poderia abandonar seu lócus de “coadjuvante”, relegado sempre à sombra de outrem. A simpatia tida pelo estrangeiro para com os negros dá-se de modo irônico, enfatizando uma visão reificadora, enaltecida por tratar-se de um elemento que difere dos demais, sendo então considerado exótico. Em outro trecho que segue abaixo, Burmeister (1853) declara que esta mesma “simpatia” que sentia pela figura do negro transforma-se em repugnância pela simples necessidade do convívio, fato que nos permite deduzir a falsidade do sentimento “original” ante a nova e mais profícua situação.

Amava-os, se assim posso dizer, teoricamente, à distância, enquanto não fui forçado a conviver, mas desde que tal aconteceu, este sentimento transformou-se em repugnância. O preto tem algo de desagradável, que é menos de seus costumes que de sua pessoa física. (BURMEISTER, *apud* SANTOS, 2008, p.86-87).

É da literatura um dos trechos mais significativos para o entendimento do aspecto de reificação pelo qual passaram os negros desde a invasão e a subjugação de seu espaço. Machado de Assis, no conto *Pai contra mãe* (1906), inicia com uma

descrição alguns elementos utilizados para a tortura dos escravos, dando como exemplo a máscara de flandres, armação de ferro presa à cabeça dos negros e que, segundo o narrador, garantia que muitos de seus vícios, como o consumo do tabaco e de bebidas alcoólicas, fossem dissipados. Feito isso, segue para a explicação de que muitos dos escravos tentavam a fuga e, quando pegos, recebiam castigos. É neste ponto que reside o destaque a que nos referimos:

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói (ASSIS,2006, p.02).

Vemos neste trecho que a própria descrição, feita de modo “neutro” pelo narrador, indica um claro exemplo de violência objetiva. É possível, por meio do trecho acima, conseguirmos visualizar a luta destes indivíduos contra o sistema, opressor, exploratório.

De modo semelhante a outros autores por nós citados que realizam incursões em suas obras para o registro das atrocidades da época, lembramos que Machado longe estava de se fazer partidário de situações como a escravidão. Se tanto ele quanto Martins Pena retratam pensamentos e comportamentos por vezes ridículos, incompatíveis com uma idealização de valores ou com o que se poderia esperar de indivíduos de intelecto, altamente instruídos e inclinados às letras, não podemos senão inferir que esta mediocridade deveria ser contabilizada à sociedade da época. Por meio de sua ácida e irônica capacidade de denúncia e de crítica com a tinta e a pena em mãos, deu-nos neste trecho a materialização de que, mais do que a preocupação de evitar maus-tratos que viessem a desqualificar o negro como ser humano, residia à época a preocupação de não estragar a mercadoria, fato este que poderia ocorrer dada uma determinada e extrema agressão.

Por fim, além de ser tingido pela figura do colonizador e também do europeu visitante como produto, cujo valor reside tanto mais na sua capacidade de trabalho e sua potencialidade comercial que no sutil lembrete de que em alguma vez fora considerado um ser humano, atribui-se a ele também certa conotação animalesca, explicada justamente pela crença na ausência de um raciocínio bem formado, aliada ao

desenvolvimento de capacidades físicas como a agilidade, a força e a facilidade ante a execução de trabalhos manuais, não sendo rara sua vinculação, por exemplo, com a classe dos símios, como observamos em mais um trecho do referido artigo de Santos (2008) sobre os apontamentos dos viajantes:

Em suas obrigações, não se destacará pelo zelo, mas será sempre pontual; precisa entretanto, ser vigiado para não se tornar preguiçoso. Adquire facilmente certa agilidade e habilidades manuais que fazem lembrar o dom de imitação do macaco, mas falta-lhe, por completo o gênio de invenção e a iniciativa própria. (BURMEISTER *apud* SANTOS, 2008, p87)

Gabriel Fiel Lutz (2008), em um artigo intitulado *A construção do mito da cor como fonte de estigmatização do negro brasileiro*, traz juntamente com algumas de suas considerações o posicionamento de Norbert Elias(2000), importante sociólogo alemão responsável pela promoção de mudanças significativas no campo dos estudos sociológicos. Em uma de suas obras mais relevantes, conhecida como *Os estabelecidos e os outsiders*, publicada no ano de 1965, juntamente com John Scotson, Elias elenca uma série de fatores que poderiam vir a justificar a dominação de um determinado grupo sobre outro. Este grupo, tido como dominante, receberia do sociólogo a denominação de “established”, enquanto o grupo dominado passa a ser reconhecido como “outsiders”. No tópico formas de dominação, Lutz (2008), usando a nomenclatura proposta por Elias (2000), dá-nos informações da diferenciação entre estas supostas “classes”:

Os “established” se reconhecem como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, e fundam seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros dominados. Em contrapartida os “outsiders” são os não membros da “boa sociedade”, os que estão fora dela (LUTZ, 2008, p.2).

Esta questão da construção da superioridade de uma determinada classe em detrimento da inferiorização de uma outra classe tem como um dos primeiros e mais nefastos efeitos a neutralização de sua autoestima e pode, inclusive, conduzir a processos de solidificação das identidades, fazendo com que os mesmos “comprem” estas identidades que lhes foram moldadas e passem a se comportar como tais. Este princípio é base da

violência simbólica, termo cunhado pelo filósofo francês Pierre Bourdieu, e que fora usado por Žižek para auxiliar no entendimento deste complexo conceito que é a violência.

Lutz nos dá a confirmação de tal configuração com a seguinte citação:

A estigmatização se lança assim como a maior arma de dominação de um grupo sobre outro, pois se arraigado está o sentimento de superioridade e inferioridade nos grupos, esta última com efeito paralisante nos outsiders sobre a baixa auto-estima ou até frente à crença na inferioridade de seu grupo. (LUTZ 2008, p.4).

3.3 Violência objetiva: a mulher como lado mais frágil

Terminadas nossas considerações sobre a figura do negro, cuja imagem fora corrompida secularmente por filiações da cultura ocidental a aspectos negativos, aliados à necessidade de exploração de um determinado povo por outro, quase a configurar-se como ponto ontológico, e que, juntos, culminaram na prática de ações violentas contra os elementos de etnias negras, podendo ser tanto de ordem subjetiva (na qual se pode reconhecer a ou as subjetividades responsáveis pelo ato), como os “croques” e chicotadas de Dona Clemência nas escravas, quanto pelo viés “objetivo” (o qual emerge por detrás de práticas que se querem inofensivas, mas que arraigaram-se no seio da sociedade e normatizaram-se, escondendo sua forma de perversidade latente) na tomada dos escravos como mercadorias, passamos agora a outra classe também contemplada nos escritos de Martins Pena e que também foi alvo de violências objetivas e subjetivas: a mulher.

De forma análoga ao que mencionamos anteriormente sobre a questão da inferiorização do negro perante o homem branco, a concepção de que a mulher ocuparia esferas subalternas ao homem também possui raízes longínquas, vindouras do berço de nossa cultura ocidental. Se voltarmos a Aristóteles, veremos que uma de suas concepções teóricas era de que a mulher correspondia apenas a um receptáculo biológico para a perpetuação da espécie humana, aspecto este que, tempos depois, tentará ser subvertido como ponto de santificação feminina.

Entretanto, verificamos que nem sempre a mulher fora relegada a segundo plano. De acordo com Evelyn Reed (2008) na obra intitulada *Sexo contra sexo ou classe contra classe*, mais precisamente em um artigo intitulado *O mito da inferioridade feminina*, encontramos sintomática passagem a respeito da condição da mulher nos primórdios do desenvolvimento da espécie humana. Em um primeiro momento, trazemos as considerações da própria pesquisadora sobre a mulher nas sociedades primitivas:

[...] Pelo contrário, na sociedade primitiva, em que as mulheres não eram nem santificadas nem degradadas, eram elas as dirigentes da sociedade e da cultura. A sociedade primitiva era um matriarcado, o que significa, como indica a própria palavra, um sistema no qual quem organizava e dirigia a vida social não eram os homens, mas as mulheres. (REED *apud* CHAGAS, 2008, p. 34).

Primeiramente, devemos observar que o termo sociedade primitiva, antes de sugerir-nos ideia conotativa negativa, está aqui empregado para qualificar o início do desenvolvimento humano sobre a face da terra. Em um segundo momento, chama-nos a atenção o fato descrito logo nas primeiras linhas, de que a mulher, nem subestimada nem supervalorizada, tomava as rédeas desta forma de organização. Verificamos também que nesta época a maternidade conferia à mulher certa valorização, diferentemente da concepção grega.

Reed destaca também uma importante consideração do antropologista russo Alexander Goldenweiser:

Em todas as partes do mundo a manutenção da família é garantida com maior regularidade e certeza pelas tarefas da mulher, ligada à casa, do que pelas do marido ou filhos caçadores que estão longe. Realmente, nos povos primitivos, era um espetáculo habitual o homem voltar ao lar depois de uma caçada mais ou menos árdua, com as mãos vazias e morto de fome. Portanto, as provisões vegetais deviam bastar para suas necessidades e para as do restante da família. (GOLDENWEISER *apud* REED, 2008, s/p).

Esta citação implica que tomemos em consideração uma divisão igualitária das funções cabíveis a cada um dos gêneros. Os homens, dado o aspecto biológico da força física, aliado a certas características de âmbito psicológico como a coragem e a bravura, aventuravam-se por entre as matas para a caça, e quase sempre encontravam-se ausentes

do espaço familiar. Às mulheres, dada a condição mais frágil no tocante à constituição física, cabia a busca por ervas e frutos que pudessem garantir o sustento. Ao longo dos séculos, a posição de homens e mulheres alterou-se, seja pelo desenvolvimento da agricultura, seja pela sucessão de modos de pensamento, como o advento da democracia na antiguidade clássica ou a expansão da fé católica na Idade Média, tendo a figura da mulher estrita vinculação à imagem metafórica de Eva como pecadora, impura, demonizada.

Por fim, e não menos importante, convém destacarmos as considerações de alguns dos pensadores atuais acerca da necessidade de reinterpretação, reinserção e redefinição do status da mulher e de seu lugar no mundo. O sociólogo francês Pierre Bourdieu (2002), em sua obra intitulada *A dominação masculina*, assevera que estamos inseridos em uma ótica de pensamento extremamente masculinizada. Estes padrões, segundo as considerações de Bourdieu, são construídos e mantidos, consolidados historicamente. Esta linha de pensamento aproxima-se das considerações da filósofa e feminista Simone de Beauvoir. De base existencialista, tendo tido contato e “carregado” seus escritos dos conceitos sartrianos, acredita que a posição da mulher como figura subalterna não pode ser definida pela utilização do verbo ser. Desta forma, cristalizou-se uma de suas frases mais impactantes: “Não se nasce mulher, torna-se”. Esta sentença remete ao fato de que não há uma essência que justifique a inferioridade da mulher, tendo sido um processo gradual, material e que passou a ser naturalizado.

Lucas Passos (2012), em seu artigo intitulado *A condição feminina como inferior: uma análise em Clarice Lispector*, cita um trecho da obra de Simone de Beauvoir como forma de desconstrução deste lugar-comum:

Não muito longe, está a teoria feminista da filósofa francesa Simone de Beauvoir, que também questionou esse opressivo “destino biológico”, mostrando que a condição feminina quanto a masculina surgem em relações sociais, dado que, no seu *O segundo sexo: a experiência vivida* (1980), a autora argumenta que o sentido que assume a palavra “ser” deve ser entendida sob o dinamismo hegeliano, já que ser mulher e, portanto ser inferior, denotam uma substancialidade do ser, algo pelo qual a “pessoa” é inferior em nome do que ela é, como se a inferioridade, incapacidade ou histeria fosse natural às mulheres. Assim, sob o dinamismo hegeliano, Beauvoir (1980, p.18) nos alerta que “ser é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta” e a condição de ser inferior é uma condição imposta, e não, natural: alguém é inferior na medida em que outro alguém ou outro grupo o mantém assim. Essa perspectiva, claramente,

fornece condições para Beauvoir compreender que a fêmea humana não nasce mulher, mas torna-se mulher, do mesmo modo que o macho humano não nasce homem, mas torna-se homem (PASSOS, 2012, s/p).

Terminadas nossas considerações mais teóricas sobre a forma pela qual a mulher fora posta à margem da sociedade, voltamos nosso olhar novamente ao texto de Pena, de modo a indagarmos de que maneira estas instâncias de submissão, de naturalização do sentimento de inferioridade e do tratamento objetificado da mulher aparecem na obra:

MARIQUINHA, entrando – É como eu te digo. CECÍLIA – Tu não gostas nada dele? MARIQUINHA – Aborreço-o. CECÍLIA – Ora, deixa-te disso. Ele não é rico?
MARIQUINHA – Dizem que muito. CECÍLIA – Pois então? Casa-te com ele, tola. MARIQUINHA – Mas, Cecília, tu sabes que eu amo o meu primo. CECÍLIA – E o que tem isso? Estou eu que amo a mais de um, e não perderia um tão bom casamento como o que agora tens. É tão belo ter um marido que nos dê carruagens, chácara, vestidos novos pra todos os bailes... Oh, que fortuna! Já ia sendo feliz uma ocasião. Um negociante, destes pé-de-boi, quis casar comigo, a ponto de escrever-me uma carta, fazendo a promessa; porém logo que soube que eu não tinha dote como ele pensava, sumiu-se e nunca mais o vi (PENA, 1845, p.16).

Este pequeno trecho se faz sintomático para que possamos entender o distanciamento das idealizações e o pragmatismo das relações à época de Martins Pena. No diálogo entre as personagens Mariquinha e Cecília, parece-nos claro que a primeira tem por intento contrair matrimônio sob a perspectiva do sentimento de amor, enquanto a segunda personagem, se assim o quisermos, pode ser entendida como materialização dos valores da sociedade vigente do século XIX e, em certa medida, porta-voz de concepções contrárias ao idealismo romântico (poderíamos aqui registrar a própria figura de Martins Pena, que como dissemos no capítulo anterior, nada tinha de identificação com a estética propriamente dita do romantismo). Vale recordar que, nesta época, poucas eram as mulheres que poderiam dar-se ao “luxo” de casarem por amor, sem visar qualquer interesse social ou econômico.

Ainda na referida passagem é possível abordarmos outros aspectos relevantes. Podemos inferir, por uma rápida leitura, certa relativização do conceito de beleza. Identificamos na fala de Cecília que a circunstância do belo já não mais aparece vinculada a feições leves, graciosas, detalhes físicos ou mesmo características morais que possam saltar aos olhos de outrem, mas sim ligada a posse de bens materiais/ bens de consumo, como observamos na frase seguinte: “É tão belo ter um marido que nos dê carruagens, chácara, vestidos novos pra todos os bailes... Oh, que fortuna!”. Desta forma, podemos inferir a valorização maior dada a aparência do que a essência, característica essa passível de remissão a um possível esvaziamento das

individualidades, e que se repete nos dias atuais. Por fim, destacamos novamente a presença do dote como fator relevante para a escolha do homem em casar-se com uma determinada mulher (no caso em questão por nós analisado, dá -se a ocorrência da ausência do dote, responsável pela não concretização do enlace matrimonial da personagem Cecília com um comerciante).

Como uma das possíveis exemplificações da violência objetiva nas peças de Martins Pena, trazemos uma análise da peça *As desgraças de uma criança*. Esta peça corresponde a uma das mais montadas e encenadas até os dias atuais, seja pela alta possibilidade em fazer o público rir com a presença de recursos de comicidade, como as situações de esconderijo das personagens para evitar serem apanhadas em uma situação constrangedora (e por que não o seu duplo par, que consiste na situação flagrante, causa de envergonhamento de um lado, e de sensação de superioridade de outro), seja pelo baixo número de personagens ou de espaços presentes na peça, o que facilitaria sua realização cênica.

Esta peça apresenta conteúdo fabular relativamente simples. A ação se passa na véspera do Natal, no ano de 1846, no Rio de Janeiro. Madalena, moça responsável por cuidar de Lulu, uma pequena criança de colo, deseja assistir à missa do galo. No entanto, suas obrigações para com a criança, a um primeiro momento, a impedem. Valendo-se do apreço e do sentimento que Pacífico, seu namorado, tem por ela, o convence a cuidar da criança para que possa desfrutar dos festejos. Entrelaçam-se a este eixo a personagem Rita, mãe da pequena criança, Abel, pai de Rita, e a figura de Manuel Igreja, sacristão. Este último, certa feita, enquanto ainda gozava da posição de religioso, deu-se a encantar por uma bela jovem que adentrava a santa casa de Deus para contrair matrimônio. Tomado por uma repentina e explosiva paixão, seguida de um sentimento de cólera por conta da situação que estava a presenciar, deixa levemente cair da tocha que segurava um fiapo de cera quente que atinge a cabeça do noivo, causando furor e rebulição no salão paroquial. Rita acha engraçada a situação, mas ainda assim se casa. O sentimento o dilacerava, tendo sido abrandado quando da notícia de que Rita houvera se tornado viúva. Junto à vontade de casar-se com a bela moça, Manuel trazia consigo o desejo de aproveitar-se, em meio a essa união, dos benefícios advindos de ter como sogro um velho soldado reformado e rico. Abel, por sua vez, tenta evitar que esta união aconteça, e, ao longo da peça, tenta diversas vezes persuadir Madalena, ama de seu neto, com sedutoras ofertas e lembranças ameaçadoras de que poderia construir uma vida financeira segura se aceitasse suas investidas, e seu contraponto de que a qualquer

momento poderia não mais estar trabalhando em sua casa, ciente de que a moça carecia deste emprego para manter-se.

Manuel combina com Madalena para que pudesse ajudá-lo entregando uma carta que redigira, contando de seu amor pela moça. Todas as personagens deixam a casa de Abel com destino às celebrações, exceto Pacífico, que permanece para cuidar da criança. A volta de Abel e Rita dos festejos antes de Madalena bem como as investidas de Abel causam uma enorme confusão. Pacífico finge passar por Madalena, tentando evitar maiores problemas à amada, que retorna depois de seus patrões. Abel busca Madalena, e espanta-se de, em nenhuma das vezes, encontrá-la, deparando-se com as outras personagens no escuro. Neste ínterim a criança também é passada de mão em mão até que encontra os braços da mãe. Temeroso de que ladrões tivessem invadido sua residência, Abel decide dar cabo às autoridades. Madalena e Rita bolam um plano, e pedem para que seus amados saiam, deixando-as sozinhas. Quando Abel e os policiais chegam, sendo um deles a figura de Pacífico, juntamente a Manuel Igreja, que, escondido, fingiu estar passando pelas ruas naquele momento, decidem abrir a porta, e deparam-se com as moças, que saem como se tivessem acabado de acordar de um longo sono. Caindo em descrédito e zombaria por parte dos policiais, Abel se vê obrigado a ceder à união dos casais.

Saindo desse âmbito, entramos em questões mais próximas à textualidade da peça, dando início a esta abordagem tomando em consideração seu título. Este texto dramático, assim como outros escritos pelo dramaturgo, possui duas titulações, sendo a primeira supracitada, e a segunda, menos conhecida, *O soldado e o sacristão*. Percebemos que a adoção de um ou outro título poderia mudar o foco de protagonismo ante a peça. No primeiro caso, a ênfase não recai sobre uma personagem específica, mas sobre uma série de acontecimentos a ela ligados, isto, é, confeririam certo estado de passividade ao indivíduo citado no título. Já o segundo orienta o leitor/espectador a tomar como relevantes estes personagens. Do título, passamos ao texto propriamente dito, buscando verificar algumas ocorrências interessantes que nos chamaram a atenção no tocante à violência.

Poderíamos apontar primeiramente uma caso sutil de violência objetiva. A música cantada por Madalena ao embalar o pequeno Lulu em seus braços termina com os dizeres: “chorava o menino do frio que tinha”. Apesar de não ser propriamente apontada à criança que está embalando, veremos que a situação de abandono e falta de

amparo, de segurança, de cuidados que deveriam ser dispensados a alguém ainda de colo, frágil e incapaz de prover sua própria segurança, exprime uma situação de violência. Percebemos na personagem Madalena, no tocante à linguagem, certa ambiguidade no trato com a criança. Inicialmente, seja por meio dos embalos ou das cantigas, toma todo cuidado e carinho para com a criança, lamentando, inclusive, que em um futuro próximo, depois de tomar apreço pela criança, não receberá o devido reconhecimento por ter dispensado a ela seu tempo e afeto. Entretanto, ao não responder de modo positivo aos estímulos para dormir, lança mão de recursos de violência física, como podemos ver no trecho: Ah, não quer dormir? Pois espera. (LEVANTA-O PELO BRACINHO E DÁ-LHE PALMADAS.) Agora dorme. (A CRIANÇA CHORA) Santo remédio para crianças são as palmadas! (PENA, 1846, p.3)

Além da violência física, Madalena também realiza outra atitude violenta para com a criança, no tocante à linguagem. Irritada por ter de cuidar da criança ao invés de, como outras personagens, acompanhar a missa do galo, a babá vocifera e dirige a ela palavras de cunho depreciativo, chamando-a primeiramente de isto (como a querer reduzir o ser humano em seus braços a uma coisa) e depois de lesmazinha (processo de animalização da criança).

Dando prosseguimento a uma análise da linguagem utilizada, vemos que a ironia se faz altamente presente nos discursos da personagem Madalena, como podemos ver no trecho: Quando todos dormem estou eu acordada, mudando-lhe fraldinhas e cueiros... Agradável e aromática ocupação! Ai, que acordou! Dorme, dorme... que pertinho estou... (CANTA:) (PENA, 1846, p.3).

Encerramos nossas considerações acerca de elementos linguísticos que mereceram um maior cuidado nesta peça, sem no entanto ter a intenção de esgotá-los, pela escolha de Pena na nomeação feita a alguns personagens. Apesar de mais sutil e a ser por nós mais bem desenvolvida posteriormente, podemos tomar como uma das proposições de Pena para com esta peça certo cuidado em abordar, em alguns momentos, a religião como ponto criticável. Desta forma, chama-nos a atenção a escolha realizada pelo autor para nomear dois de seus personagens. Pena escolhe dar à ama de Lulu o nome de Madalena, nome este que, bíblicamente, é ligado a Maria de Madalena, mulher adúltera que, por ter sido taxada como pecadora, fora lançada ao apedrejamento, e salva por Jesus, que indaga sobre as faltas cometidas por quem a julgava. Sendo os acusadores tão culpados em seu íntimo quanto a moça que ali se

ajoelhava ante a figura do rabi, ele pede que a moça siga seu caminho sem tornar a cometer o equívoco. A partir daquele instante, Madalena transforma-se em uma das mais fervorosas e convictas divulgadoras dos ensinamentos cristãos. De certa forma, este papel de redenção recai também sobre a personagem de Pena. Inicialmente, “peca” por deixar sua obrigação de zelar pelo filho de Rita, atendendo a um capricho pessoal (o desejo por ir à missa do galo). Valendo-nos de certo jogo de palavras, poderíamos dizer que, ao chegar depois do senhor Abel, a personagem “redime-se” ao arquitetar, juntamente com Rita, um plano para salvarem os seus amados e conseguirem efetivar seus relacionamentos. Entretanto, cabe nossa ressalva ao fato de que esta atitude de Maria não é realizada visando apenas o interesse de outrem. Ao fazê-lo, a personagem se salva de uma situação ainda mais comprometedora. Lembramos também que, apesar de necessitar do dinheiro, Madalena mantém sua moralidade, não se deixando entregar aos caprichos e desejos de seu patrão. Já Abel corresponde a um dos personagens bíblicos que representam a linhagem de Adão e Eva após a expulsão do paraíso, juntamente com o irmão Caim. Caim, enciumado com os louvores e devoção de Abel para com Deus, encoleriza-se e o mata. Na peça, podemos ver que algo inverso acontece, não com relação à morte propriamente dita, mas com a ideia de inveja, ciúme e orgulho de Abel, que faz de tudo para que sua filha não se case com o amado, bem como concentra suas mais profundas forças para a tentativa de conquistar a ama Madalena. Por fim, temos um nome cuja referência não se faz aos textos religiosos, mas passível de nos mostrar total relação com as funções por ele desempenhadas na peça: Pacífico. Esta personagem deixa-se persuadir pela namorada, tomado pelo discurso do dever ao sentimento amoroso, quase sem se queixar, sendo o único a permanecer na casa, sem ver a missa do galo.

Outro ponto importante a merecer nossas considerações sobre a referida peça recai sobre a recorrente situação de suborno. A certa altura da peça, Madalena estranha a presença de Manuel Igreja na casa do senhor Abel. Como a querer dar indícios da esperteza e astúcia da mulher, Martins Pena constitui a personagem Madalena como alguém que rapidamente capta segundas intenções no ar, e o faz quando analisa o caráter prestimoso de Manuel para com o patrão dela. Atenta, observadora, Madalena descobre o segredo do sacristão, que resolve, primeiramente, tentar a moça financeiramente, prometendo a ela uma recompensa se entregasse uma carta a Rita, mãe da criança que estava cuidando. Apesar de configurar-se como uma personagem carente

financeiramente, Madalena revela certo grau de moralidade ao indagar quem porventura seria aquele moço a querer tão delicado favor de sua parte, dando vazão ao tradicional conselho de pais e responsáveis às crianças de que não viessem a ter com estranhos.

MANUEL - Senhora Madalena, já que adivinhou o meu segredo, quer agora lucrar com esta descoberta?

MADALENA - Lucrar? Sim!

MANUEL - Entregue esta carta a D. Rita.

MADALENA - Oh, devagar! Quem julga o senhor que eu sou?
(PENA, 1846, p.4)

Este tipo de conduta aparece sempre ligado à personagem de Manuel, o que, possivelmente, nos faz elencar uma outra características de Martins Pena. Suas personagens heroicas assumem, na comédia de costumes, o papel de serem, como todo herói, ou perseguidas ou confrontadas por indivíduos que teoricamente lhes seriam superiores, dada a condição de poder, de status ou de prestígio. Como forma de equiparar este desnível, estas personagens recorrem a métodos pouco nobres, como a chantagem, a ameaça, o suborno e a violência. Além da cena supracitada, encontramos, ainda quando da rememoração e explicação de sua história para Madalena, outro momento em que a personagem oferece uma recompensa a um membro da Igreja.

MANUEL - Pulei de contente, e nesse movimento dei com o turbúlo nas canelas de um padre. Oh, Sra. Madalena, com que prazer entoei eu o "Requiescat im pace"! Acompanhei seu corpo à sepultura e recomendei ao coveiro que fechasse quanto antes a catacumba, e dei-lhe meia pataca.

MADALENA - Foi generoso...

MANUEL - Daria mais, se tivesse, mas um sacristão não é um capitalista (PENA, 1846, p.6).

A partir deste trecho nos é permitido também levantar novamente a questão da crítica à Igreja enquanto instituição e aos indivíduos que dela fazem parte. Sabemos que este é um tema recorrente, sendo inclusive questão central na peça *O noviço*, única elaborada nos moldes das comédias europeias no tocante ao número de atos.

Se analisarmos a última sentença do trecho que corresponde ao diálogo entre Madalena e Manuel Igreja, e o tomarmos de maneira irônica (leitura permitida, seja pela abertura com que o texto foi colocado, seja por pertencer a um gênero que muitas vezes se vale de recursos linguísticos para construir determinados efeitos), conseguimos

enxergar uma crítica à situação de enriquecimento exorbitante do poder clerical em suas mais diversas instâncias. Este apontamento nos faz lembrar o que acontece em outra peça do autor, intitulada *Os irmãos das almas*. Este grupo religioso que dá nome à peça tinha por atividade pedir donativos para a Igreja. Entretanto, uma das personagens, utilizada como metáfora do que ocorreu durante grande parte do período medieval e continuava a acontecer, contemporaneamente ao momento de escrita da peça, em nosso país, vislumbrava a chance de poder tirar proveito das doações. A peça também aproveita para estabelecer a crítica aos relacionamentos ou paixões dos homens de batina, os quais, por conta do celibato, não poderiam se casar, mas deixam-se enamorar e pecam ante o juramento que fizeram (esta temática também é recorrente nas peças de Pena, como em *O noviço*).

CAPÍTULO QUARTO

4. Žižek e o conceito de tolerância em “A família e a festa na roça”

Escrita no ano de 1840, esta peça é uma das últimas da chamada “fase roceira” (peças escritas até o ano de 1840 e que apresentam como espaço cênico o ambiente campestre), juntamente com a inacabada *Um sertanejo na corte*. Assim como outros textos teatrais de Martins Pena, esta peça tem um enredo relativamente simples. Um fazendeiro de nome Domingos João havia prometido a mão de sua filha, Quitéria, a Antônio do Pau d’Alho, um homem cuja característica maior se faz pela “grosseria” dos costumes. Entretanto, a jovem moça tinha seu coração tomado pela figura de Juca, moço estudante de medicina e que tinha como logradouro a corte. O casal enamorado pensa então em uma forma de fazer com que o pai pudesse abrir mão da promessa feita e consentisse na união dos amantes. Juca pede a Quitéria que simule um desmaio. Angélica, curandeira da região, é chamada para os primeiros atendimentos, mas, quando parecia bem, Quitéria volta a desmaiar, causando apreensão de todos. Decidem então chamar Juca, cuja informação da chegada na cidade houvera se espalhado por boatos e burburinhos. Inventando um diagnóstico, o jovem médico diz que a vida da jovem corre perigo, tendo como única resolução ter como companhia alguém que entenda dos devidos procedimentos e que possa sempre estar perto dela para auxiliá-la. Ante as circunstâncias, Domingos João abre mão de sua promessa e abençoa a união do casal.

Apesar de curta, seja no número de atos, seja no rápido desenvolvimento das ações dramáticas, esta peça contém uma série de pontos importantes a serem levantados e discutidos. O primeiro ponto a ser por nós levantado é uma antiga disputa presente na tradição ocidental: de um lado, o peso familiar, materializado sob a condição do acordo entre as famílias para o casamento de Quitéria com Antônio do Pau d’Alho. Esta circunstância, como vimos anteriormente ao abordarmos as questões da violência para com a mulher, faziam-se naturais, sendo o casamento mais próximo de uma tratativa comercial, uma negociata tencionando a manutenção ou a continuidade/aumento das

posses, prestígios e interesses das mesmas do que propriamente uma relação que envolvesse sentimento.

De outro lado, temos o desejo de individualidade da mulher, que anseia ser livre para poder escolher o seu próprio destino, amar quem a faz sentir-se bem e calar fundo o coração, mas que é submissa (no sentido de depender financeira e socialmente) à família. Neste sentido, a presença do termo Família empregado no título ganha aqui grande peso, podendo representar a instância contra a qual a personagem haveria de lutar, no começo da peça, para ser feliz, quanto seu antagonista, isto é, aquela que irá fazer tudo o que for possível para que a moça permaneça viva, inclusive convencendo o pai da jovem a conceder a mão da filha para o Juca, a fim de salvá-la. Aproveitando o ensejo, vemos na figura do pai alguém tradicional, no bom sentido da palavra, que teme mudar seu posicionamento e comprometer-se socialmente junto à família de Antônio. Ressaltamos, com isso, o alto valor que os contratos sociais, organizados por meio da palavra, tinham nos séculos anteriores, e que, com o passar do tempo, foram perdendo seu matiz.

Outro ponto que merece nossas considerações recai sobre a valorização do conhecimento científico, ou, se assim o quisermos nomear, do conhecimento “autenticado”, legitimado, reconhecido como “oficial”. Quando Quitéria desmaia, a primeira atitude tomada pelos familiares é de chamar Angélica, curandeira. Esta personagem representa o culto à tradição, às raízes, a confiabilidade na relação homem x natureza. Primeiramente a curandeira dá como diagnóstico quebranto (amolecimento do corpo), o que justificaria o desmaio por conta do estado de fraqueza do corpo. Crendo ter sido obra de mau-olhado, pede que lhe tragam um ramo de arruda (para que pudesse “exorcizar” as más influências postas sobre a moça). Entretanto, o remédio não surte efeito (evidentemente por não se tratar de doença alguma, senão da artimanha de Juca). Lembram-se então de que o doutor chegara à cidade havia pouco, e resolvem chamá-lo, certos de que alguém com o conhecimento da ciência da medicina seria capaz de resolver o problema. Ciente da ingenuidade dos habitantes daquele lugar, Juca inventa o nome de duas doenças: a primeira nomeada por ele de inflamação de carbonato de potassa, a qual, segundo ele, era extremamente perigosa tanto para ela quanto para quem se casasse com ela (linguisticamente podemos inferir que a escolha deste nome pela personagem deu-se em função do desconhecimento das teorias de química por parte daqueles indivíduos, sob o qual poderia inventar qualquer

combinação, despreocupado de sua veracidade); a segunda, de acordo com Juca, tratava-se de eclipse, o que poderia dar-se mais facilmente a imaginar que iria ao encontro do fato de a moça apresentar o olhar turvo, escuro, e desmaiar mais de uma vez.

Novamente em uma peça de Martins Pena é possível que destaquemos ações não nobres da personagem “protagonista” para a conquista de seus ideais, aproximando-se da famosa frase de Nicolau Maquiavel “os fins justificam os meios”. Além da estratégia bolada junto à amada para conseguir a mão da jovem, Juca também lança mão de leve compensação financeira (uma ação de suborno propriamente dita). Depois de curada a moça, Juca diz a Dona Joana, mãe de Quitéria, da necessidade extrema de a filha fazer-se acompanhar por alguém que entendesse os problemas clínicos que tinha e, para ganhar credibilidade em sua fala e reforço para a ação de convencimento, entrega, disfarçadamente, à personagem Angélica, uma bolsa com dinheiro. Esta ação faz com que a personagem, quando indagada, responda que o doutor tinha completa razão, persuadindo Domingos João a voltar atrás em sua palavra e permitir que o casal possa se casar.

Com estas considerações, resolvemos parte da situação instaurada por esta peça. Entretanto, não podemos esquecer que, no próprio título da peça, há certa ênfase à festa na roça. Decidida a situação do casamento, era chegado o momento de organizarem a festa. Após a chegada dos noivos, temos a apresentação de duas personagens, Silva e Pereira, amigos de Juca, e que, assim como ele, vivem na corte. Passando pelo olhar dessas personagens, todos os demais são “julgados”, e têm seus aparentes defeitos apontados. Nem mesmo o amigo escapa às zombarias. Quando dão a perguntar ao amigo sobre as pessoas que o acompanhavam no cortejo do casamento, este diz que veio com eles. A maneira com que se referem aos familiares da moça se faz altamente desrespeitosa (chamam-nos de bichos, de “essa gente”)

Esta postura de desrespeito, de deboche por indivíduos sem algum precedente, sem que jamais os tenha visto ou conheçam, faz com que possamos pinçar nas teorias žižekianas a abordagem que o filósofo esloveno realiza sobre o conceito de tolerância.

4.1 Conceito de tolerância: olhares convergentes

Ao buscarmos a significação do vocábulo tolerância, encontramos, no dicionário Aurélio, a seguinte consideração:

Tolerância é uma das tantas virtudes [1], necessárias para elevar o ser humano à condição de civilidade. Ela faz parte do processo de desenvolvimento ético de indivíduos e grupos, cuja meta é levá-los a manter a "disposição firme e constante para praticar o bem". Implica em dois sentidos. "Ser virtuoso", tanto pode ser um sujeito com disposição de praticar o bem, como também pode ser "toda pessoa que domina em alto grau a técnica de uma arte", por exemplo, ser um "virtuoso na arte de tocar violino" (Dic. Aurélio, p.1465).

Vemos, portanto, nova heterogeneidade de significações ligadas a um mesmo vocábulo. Não pretendemos esgotar estas significações, tendo antes a intenção de, apresentando algumas das possíveis acepções, conduzir ao modo particular como o materialismo lacaniano, por meio dos escritos žižekianos, interpreta este conceito.

Se tomarmos em consideração as origens culturais de nossa civilização, podemos inferir sermos herdeiros de duas filosofias que desembocariam ou, de certa forma, responderiam aos comportamentos relacionados à ideia de tolerância. A primeira, inerente à constituição religiosa de ordem judaico-cristã, sob a qual somos instruídos a amar ao próximo, sendo este nosso semelhante, nosso irmão e filho do mesmo pai. A segunda, mais próxima de nossos dias, diz respeito aos ideais que nortearam o encadeamento da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade e Fraternidade), sob os quais somos considerados iguais por apresentarmos o artifício da racionalidade, bem como à necessidade de entendimento de que temos os mesmos direitos e deveres, independentemente da condição socioeconômica a que pertencamos ou das crenças que alimentemos.

Como então poderíamos enxergar a postura žižekiana ante a ideia de tolerância? Ao filósofo esloveno, a ideia geral da tolerância parece ter sido desvirtuada, quando tomamos a ideia em sua essência (compreensão e respeito ao outro). Incorremos diariamente em uma postura velada de uma falsa aceitação a nosso semelhante.

Aparente porque esta aceitação encontra limites bem frágeis no sentido de igualdade. Aceita-se a condição deste outro desde que ele seja um outro “mais parecido comigo”.

Nos dias e moldes atuais, poderíamos entender que a ideia de tolerar ganharia, aqui, a denotação de deixar-se em paz, de não desejar ser incomodado pela complexidade que há no outro:

Na prática, o que ocorre é a oscilação constante entre a tolerância e a intolerância cultural: aceita-se o outro na medida em que não atinja certos valores que seriam básicos, mas que na verdade são culturalmente específicos. Quando se atravessa essa linha, a diferença passa a ser ameaçadora e condenável. Assume-se, então, uma postura de intolerância, ou seja, aceita-se o outro na medida em que não seja outro. Oscila-se entre a imagem da diferença como riqueza cultural e a da diferença como pesadelo social. (GAJANIGO, 2015, s/p).

Entendemos, desta forma, que a aceitação da alteridade do outro encontra um limite: tornam-se aceitáveis, por exemplo, pessoas que possam utilizar roupas consideradas estranhas a um determinado grupo, como por exemplo a “tribo dos góticos”, cuja caracterização se dá pelo uso de roupas de cor preta, com adereços contendo espinhos e estampas que remetem à escuridão, à noite e às trevas, como caveiras, e por vezes com cabelos de penteados exóticos e cores alternativas. Entretanto, quando este outro se faz extremamente diferente de mim, independentemente de por qual aspecto seja manifestada esta diferença, já não é mais possível existir esta aceitação. Temos como exemplo a existência de tribos africanas que realizam o que poderíamos chamar de mutilação física ao extrair o clitóris das mulheres (circuncisão feminina), impedindo-as de alcançarem o prazer sexual. Esta postura, que poderia ser vista como algo extremamente sexista, não encontra aceitação em um contexto mais amplo, visto ser radicalmente diferente dos costumes por nós professados. Desta forma, Žižek mostra que esta posição de tolerância é, em princípio, falsa, não sendo possível que exista em um espaço de ampla diferença.

Retornando à peça por nós analisada no começo deste capítulo, podemos dizer que a situação vivenciada pelos amigos da personagem Juca representa uma ação politicamente incorreta. Ambos fazem apontamentos desrespeitosos com relação às roupas, ao comportamento de cada um dos membros pertencentes à família da noiva, vindos de um contexto diferente, campestre, portanto mais simples que o espaço da corte, evidenciando certa intolerância pelo incômodo na presença de tais indivíduos.

Em suas considerações, Žižek realiza uma crítica a esta postura que poderia ser vista como pseudotolerância, marcada por esta postura de defesa ao politicamente correto, a qual poderia ser vista realmente como uma manifestação clara de intolerância.

Neste sentido, dois são os pontos a serem considerados. O primeiro diz respeito ao fato de o outro, nesta balança de alteridade, não poder ser enxergado nem como vítima nem como algoz, postura comumente explicitada pela mídia. Há a necessidade de se entender alguns dos processos dinamicamente sociais por meio não da consideração de força, de supremacia ou de inferiorização de um para com o outro, mas sim do ato de sua “simples” inter-relação segundo toca uma questão anterior, tipicamente lacaniana: a identidade. O outro é parte fundamental no processo de identificação do ser, que inicia seu despertar na chamada fase do espelho, como vimos quando da conceituação do imaginário lacaniano, respondendo com aquilo com que se assemelha no outro e também com o excesso, com aquilo que lhe escapa à assimilação. Trazemos abaixo um trecho do posfácio da obra *O absoluto frágil*, publicada no site da editora Boitempo, como forma de melhor elucidar nossas considerações anteriores e sintetizar, como forma de acabamento, os pontos levantados.

O que Žižek pode afirmar, com Lacan, é que o outro não pode nem ser totalmente assimilado nem ser considerado um estranho absoluto, pois “aquilo que faz com que o outro seja de difícil acesso, em primeiro lugar, é o fato de que ele ou ela nunca é completo, nunca é determinado por um contexto, mas sempre em alguma medida ‘aberto’ e ‘fluente’”. Portanto, o problema identitário está no fato de que nem o contraste com o outro fixa minha identidade (GAJANIGO, 2015, s/p).

Podemos colocar, ainda, uma questão a mais. Vimos que a obra de Martins Pena pode apresentar, quando da configuração espacial, uma divisão em duas partes distintas, sendo a primeira anterior ao ano de 1840, tida como “fase roceira”, e uma fase pós-1840, na qual as personagens passam a frequentar e viver próximas à corte. Vimos também que, em maior ou menor proporção, os dois espaços apresentam situações corruptivas, indivíduos que se aproveitam da ingenuidade alheia e da posse de determinadas informações e conhecimentos para tirar vantagem de outrem. Desta forma, a atitude, até certo ponto ambígua, das personagens, que, em um primeiro momento, ridicularizam as personagens roceiras e, ao final da peça, parecem misturar-se ao coro feliz da festa (dedução feita pela ausência da indicação das vozes perdidas no meio da

multidão, postura essa comum aos finais de comédias de costumes, em que há reconciliações e suspensão de um estado de animosidade entre protagonistas e antagonistas, culminando em um final feliz), poderia ser lida como uma forma de demonstrar que, no fundo, não há diferença entre a roça e a corte. Esta diferença é meramente superficial, ou, se preferirmos, imaginária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer sem dúvida alguma que Martins Pena foi um homem de teatro. Um homem de comédias. Entretanto, tais assertivas parecem compor apenas uma das faces contempladas por esse autor. Crítico, detalhista, homem atento às questões de seu tempo, capaz de imprimir em seus textos uma atualidade quase eterna, sua temática emite ecos que ainda reverberam em nossos dias, e há de se manter atual, pois que diz respeito não a um momento específico de nossa história, mas a comportamentos, vivências e características que se repetem secularmente em nossa tradição nacional.

Parece-nos possível, após o percurso realizado neste trabalho, aproximar a trajetória tanto do riso quanto da comédia de um modo geral com o desenvolvimento apresentado por Martins Pena. A comédia, apesar de ter o mesmo surgimento da tragédia, relacionado a representações de festividades para celebração a divindades, figurava como instância menor quando posta em comparação a epopeia e a tragédia. O riso, que em grande parte da Idade Média foi tomado por uma concepção amplamente negativa, demoníaca, dada tamanha capacidade de subversão de uma ordem vigente, passou ao longo do tempo a ser tomado como uma das instâncias capazes de desenvolver o ser humano e auxiliar sua relação com o pensamento e o entendimento do mundo. Martins Pena, cujas peças de início não apresentavam sequer a autoria nos cartazes de divulgação, ganhou notoriedade e aceitação por parte do público e da crítica, configurando-se como um dos nomes mais significativos do teatro brasileiro.

Dos muitos méritos deste artista, talvez esteja justamente na linguagem a sua pedra de toque, sua especialidade, sua genialidade. Com frases e “perfis ambíguos, vemos personagens com características heroicas valendo-se de artifícios escusos para a obtenção de privilégios, para assegurar matrimônio junto à moça amada ou conseguir um lar. Observamos serem comuns estas constantes alterações, seja de protagonismo, seja da condição social de algumas personagens, fato este que mais uma vez liga as abordagens de Pena à dialética da ordem e da desordem apontada nas considerações de Antônio Cândido (1970) em seu artigo *Dialética da malandragem*, a uma herança farsesca no tocante ao gênero, e à elaboração de uma comédia “desclassificada”, isto é,

sem preterir um determinado estrato social com relação a outro, como bem ponderou Iná Camargo Costa (1989).

Apesar destas mudanças, que a um primeiro momento poderiam causar certa revolta às classes mais favorecidas, tomadas como afronta, como peças panfletárias ou instigadoras contra a ordem vigente, vemos que a forma utilizada permanecia a mesma, e que a classe burguesa, reconhecendo-se nas representações e encenações, não se sentia incomodada com o sucesso que estas montagens faziam. Valendo-se desta “conivência” burguesa, Pena injetava críticas a delicados temas da sociedade, dissolvidos em doses homeopáticas de humor e ironia, pouco perceptíveis, sendo talvez este justamente o seu maior trunfo.

Pudemos observar também que, no tocante à violência, parte de maior fôlego em nossas considerações, Martins Pena realiza uma mescla entre momentos em que a mostra de forma clara, sem abusar no entanto das descrições de atos agressivos, e sempre permeados com uma linguagem cômica, e momentos em que esta violência se faz mais velada, posta nas entrelinhas de seu texto (sem que entremos aqui em questões de intencionalidade). É justamente neste ponto que o texto dramático do comediógrafo encontra respaldo nas teorias do materialismo lacaniano, por meio dos escritos de Slavoj Žižek. Percebemos que há sim uma forma de violência nefasta, hedionda e que salta aos nossos olhos em noticiários, filmes, nas ruas das grandes cidades, e que deve sim ser combatida em vez de negligenciada. Entretanto, Žižek evidencia que há formas ainda mais violentas de manifestação da violência, e que assim se fazem por estarem incrustadas no seio de nossos valores, de nossas concepções e idealismos. Políticas de assistencialismo, exploração, subjugação de determinadas classes e etnias, elementos que em sua essência tenderiam a ser por nós percebidos com certo grau de naturalidade, correspondem a faces ainda mais perversas de violência.

Por fim, pudemos perceber que, apesar da ascensão das ideias multiculturalistas, e da consideração da necessidade do respeito ao semelhante, fato que parece ser ainda mais disseminado ideologicamente em nosso país, como asseverou Sérgio Buarque (1936) em sua obra *Raízes do Brasil*, sob a condição de nossa cordialidade, nosso entendimento e atuação ante a tolerância não corresponde a uma aceitação do outro, peça que por vezes pode ser fundamental para o entendimento de nossas próprias motivações íntimas e possibilitar nossa existência, mas sim a certa elitização, tomando

por passíveis de serem tolerados somente aqueles que sejam “mais próximos” à configuração de mim mesmo, sem desejos, hábitos ou costumes que possam ser extremamente radicais.

Abordamos alguns aspectos da obra de Martins Pena, subsidiados pela linha teórica do materialismo lacaniano, mas tantas podem ser as maneiras de se enxergar essa valorosa obra, seja pela ampla relação temática, pela observação da linguagem, cujos elementos variam de acordo com as personagens e as intenções, seja pela indicação de como devem ser montadas as peças, pensando no espetáculo cênico.

Sabemos que, de certa forma, o teatro briga ainda nos dias atuais por um espaço mais digno, por procurar, dos mais diferentes modos, cativar leitores e estudiosos de sua capacidade de representar o homem, seus feitos, mazelas e encantos. Que dentro da esfera dramática, a comédia figura como “prima pobre”, tendo parte desta inferioridade uma má interpretação e valoração que acompanha a diferenciação entre tragédia e comédia por conta dos objetos a serem representados. Junte-se a isso uma tendência de pouca valorização de produções realizadas por autores nacionais e, na contramão, uma supervalorização de obras e autores estrangeiros. Dentro deste quadro, que poderia figurar como desanimador, consideramos o desenvolver deste trabalho como fonte importante para não só aumentar a fortuna crítica de Martins Pena, da comédia de costumes ou da comédia como um todo, mas também para a formação de uma base consistente de textos a utilizarem como pressuposto teórico as prerrogativas do materialismo lacaniano. Longe de configurar-se como única alternativa viável, desponta, como salientamos anteriormente, como uma das formas de leitura do texto literário, o qual, se enjaulado em um lócus determinante, passa a ser doutrinário, perdendo o frescor, a graça e a vitalidade.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: FGV, 1999.
- ALMENDRA, Renata Silva. *Entre apartes e quiproquós: a malandragem no império de Martins Pena*. Brasília, 2006. Dissertação de Mestrado.
- ARÊAS, V. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- ARÊAS, V. *A comédia no romantismo brasileiro. Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo*. Revista Novos Estudos, CEBRAP, nº 76, São Paulo, SP, 2006.
- ARÊAS, V. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- ASSIS, Machado de. *Pai contra mãe*. In: Relíquias de Casa Velha. Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro Editor, 1906. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00212100#page/1/mode/1up>>
- CANDEIAS, Manoel Levy. *A base popular como força principal do teatro de Martins Pena*. Todas as Musas. Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte (Online), v. 6, p.89-100, 2014.
- CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. Revista Psicologia Estud. Vol 14. Maringá, PR: 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722009000100006>
- COSTA, Iná Camargo. *A comédia desclassificada de Martins Pena*. São Paulo, 1989.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FARIA, João Roberto. *O comediógrafo*. Jornal da Unicamp. Ano XXII nº 406. Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406_pag12.php>
- FLACH, Leonardo. *O jeitinho brasileiro: analisando suas características e influências nas práticas organizacionais*. Revista Gestão e Planejamento, Salvador, v. 12, n. 3, p. 499-514, set/dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.unifacs.br/index.php/rgb>>.
- GAJANIGO, Paulo. *Por uma teoria da alteridade*. São Paulo. Boitempo, 2015.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*; tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo. Perspectiva, 2007.

LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o real. Conferencia del 8 de julho 1953, na Sociedade Francesa de Psicanálise. Disponível em: <<http://psicoanalysis.org/lacan/rsi-53.htm>>

LAMARCA, Thaysa Eiras. *A atuação do psicólogo frente ao bullying no contexto escolar*. Itaperuna, 2013.

LUTZ, Gabriel Fiel. *A construção do mito da cor como fonte de estigmatização do negro brasileiro*. UFGD, 2015. Disponível em : <<http://docslide.com.br/documents/a-construcao-do-mito-da-cor-como-fonte-de-estigmatizacao-do-negro-brasileir.html>>

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Ed. Cultrix, 1979.

MATOS, Deborah Dettman. *Racismo científico: o legado das teorias bioantropológicas na estigmatização do negro como delinquente*. Disponível em : <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=7448>

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Conceitos, teorias e tipologias de violência: a violência faz mal à saúde*. Disponível em: <http://www1.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/sec_mulher/capacitacao_rede%20/modulo_2/205631-conceitos_teorias_tipologias_violencia.pdf>

MEJDALANI, Patricia Souza. *A diferença entre moral e ética*. Disponível em : <<http://www.portaleducacao.com.br/administracao/artigos/43087/a-diferenca-entre-moral-e>>

PARRA, Eduardo Barbosa. *Zizek: conceito de ideologia e aparelhos ideológicos*. Disponível em : <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/Eduardo%20Parra%20-%204%20_35-43_.pdf>

PENA, Martins. *Comédias Martins Pena*. Edição crítica por Darcy Damasceno; colaboração Maria Filgueiras. 2ª Ed. São Paulo. Ediouro, 2004.

PITTERI, Maria Bernadette Soares de Sant'Ana. *Jacques Lacan: o Simbólico, o Imaginário e o Real*. São Paulo, 2010.

REED, Evelyn. *Sexo contra sexo ou classe contra classe*. São Paulo. Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2008.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, t. IV, p. 1.477.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RONDINELLI, Bruna Silva. *O teatro e a imprensa: os anúncios das estreias de Martins Pena*. Assis, SP, 2010.

ROSSETTI, Emerson Calil. *Riso e teatralidade: uma poética do teatro de Martins Pena*. Araraquara, São Paulo, 2007.

SANTOS, Rafael Chaves. *Os viajantes e o negro no Rio de Janeiro do século XIX*. Revista Urutágua- revista acadêmica multidisciplinar. Nº 15; Maringá, 2008. Disponível em : <<http://www.urutagua.uem.br/015/15santos.htm>>

SANTOS JÚNIOR, Rosivaldo Toscano dos. *Violência e criminalidade: o essencial é invisível aos olhos*. Disponível em : <<http://www.rosivaldotoscano.com/2012/03/violencia-e-criminalidade-o-essencial-e.html>>

SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo, 2009. Disponível em : <www.teses.usp.br/teses/.../8/8149/.../GIULIANA_MARTINS_SIMOES.pdf>

SILVA, Marisa Corrêa. *Materialismo lacaniano*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá. Eduem, 2009.

SILVA, Rebeca de Alcântara e; ROCHA, Raira Maria Sousa. *Concepções acerca do ser negro em pesquisa bibliográfica para a educação das relações étnico- raciais*. Piauí, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo. Boitempo Editorial, 2003. - Coleção Estado de Sítio.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo. Boitempo, 2014. 195 p