

A COMÉDIA NO ROMANTISMO BRASILEIRO

Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo

VILMA ARÊAS

RESUMO

O artigo analisa a comédia produzida durante o romantismo brasileiro a partir da obra de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. Sustenta-se que Pena, num minucioso trabalho de incorporação de outros gêneros, inaugura a comédia de costumes no país, ao passo que Macedo é visto sobretudo a partir de sua contribuição para a renovação da linguagem teatral. A comédia é aqui entendida à luz da instabilidade de suas relações de sentido e do descompasso próprio do encontro entre formas artísticas forjadas na Europa e o contexto político brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: *Martins Pena; Joaquim Manuel de Macedo; romantismo; teatro.*

SUMMARY

The article analyses the comedy produced during Brazilian romanticist period taking the work of Martins Pena and Joaquim Manuel de Macedo as a guideline. It states that Pena, taking advantage of other genres, founded comedy of manners in Brazil, whereas Macedo is understood against the framework of the transformations of dramatic language. Comedy is analyzed here in relation to its instability of form and the tension between European ideals and Brazilian political environment.

KEYWORDS: *Martins Pena; Joaquim Manuel de Macedo; romanticism; drama.*

A ponderação de Roger Bastide de que precisaríamos inventar categorias líquidas para tratar do Brasil — já que conceitos europeus não dão conta dos aspectos movediços da sociedade brasileira — não deve ficar restrita a aspectos econômicos ou políticos. Ela também diz respeito à cultura e à arte teatral. Ninguém ignora que o nosso romantismo foi inaugurado em 1838 com *Antonio José ou O poeta e a inquisição*, paradoxalmente uma peça próxima da tragédia, composta por Gonçalves de Magalhães. Escritor de vôo curto, definido como “clássico emperrado” por Sílvio Romero, era tido na conta de grande filósofo e poeta pelo imperador Pedro II, de quem era amigo íntimo.

Diga-se a favor de nossa bisonha tragédia que, assim como Portugal importou a nova escola através dos esforços de Almeida Garrett e Alexandre Herculano¹, nós lhes seguimos os passos a partir da fundação, em Paris, de *Niterói, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes* (1836) por Magalhães, Porto-Alegre, Sales Torres-Homem e Pereira da Silva. A revista visava à promoção dos ideais românticos entre nós, tendo como epígrafe “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”. Mas a boa vontade e o desejo de modernidade de nossos intelectuais, esforçando-se para importar a nova escola, refletiam os desajustes de outras áreas, principalmente no que dizia respeito aos princípios liberais, também importados, e que não podiam significar entre nós o que significou na Europa, isto é, a luta da burguesia contra os privilégios da aristocracia e da realeza. É verdade que a partir do século XVIII, no quadro da crise geral do colonialismo mercantilista, as contradições políticas e culturais se aguçaram entre nós, tendo sido abalada a legitimidade da escravidão. Multiplicaram-se as sociedades secretas como a maçonaria², que divulgavam teorias liberais e os “abomináveis princípios franceses”. Datam dessa época a Inconfidência Mineira (1789), a Revolta dos Alfaiates na Bahia (1798) e a associação carioca de cunho liberal em 1794, todas duramente reprimidas. A verdade é que não tínhamos uma burguesia necessariamente forte para servir de suporte a idéias liberais³, e as camadas senhoriais não estavam dispostas a renunciar ao latifúndio e à propriedade privada ao lutar pela liberdade de comércio e pela autonomia administrativa e judiciária. Essas circunstâncias são a base do que Roberto Schwarz chamou de “aquele desconcerto que foi nosso ponto de partida”⁴. Pois nada se afastava mais das ideologias do liberalismo europeu que nossa sociedade escravista, que estrangulou por quase quatro séculos a vida intelectual, no limite dificultando o acerto do tom literário desejado pela elite.

Isso não significa tornar irrelevantes os dons intelectuais de nossos homens de letras envolvidos no projeto de modernização, pois quando apoiados na ideologia escravista e patriarcal, mesmo quando disso não tinham inteira consciência, compunham páginas vigorosas. Confirma-se de Gonçalves de Magalhães “Memória histórica e documentada da revolução da província do Maranhão desde 1839 até 1840”⁵, quando nosso poeta secretariava Caxias na repressão à Balaiada. No texto de Magalhães o “oprimido”, em vez de idealmente consolado pelo “Anjo da amargura”, conforme se lê em *Suspiros poéticos e saudades*, se transforma objetivamente em “animal”. Confirma-se também de Joaquim Manuel de Macedo, *As vítimas algozes*, romance que denuncia os males da escravidão, mas que de modo surpreendente opõe inocentes proprietários, “incôscios opressores”, ao “coração escuro” e aos “ferozes instintos” dos escravos. Esse viés que deriva do medo das elites a partir das rebeliões escravas⁶ não está muito longe da

[1] Segundo Luciana Stegagno Picchio, Garrett ganhou “uma espécie de bolsa de estudos no estrangeiro” com o exílio político, quando então descobriu o romantismo (*Ver História do teatro português*. Trad. Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1968, p.225).

[2] Apesar dos aspectos paradoxais que tomou no Brasil, pois o maçom e o anticlerical às vezes também se consideravam católicos, a ameaça da maçonaria durou até o século XX. Confira-se *Baú de ossos* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972), em que Pedro Nava relata a primeira vez que em menino ouviu a palavra greve, dita por uma tia em voz tão baixa que ele pensou tratar-se de uma indecência. Mas o pior de tudo, pior que os bordéis e os colégios leigos, era a maçonaria, “casa maldita”, em cuja calçada as mulheres evitavam pisar (pp.21-22). Em *O irmão das almas*, Martins Pena faz o protagonista assustar a mulher e a sogra, que o tiranizavam, gritando “Sou pedreiro-livre! Satanás!”, ao que as duas viragos clamam: “Misericórdia! Jesus!” (cena 21).

[3] Emília Viotti da Costa. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Grijalbo, 1977.

[4] Roberto Schwarz. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp 13-29.

[5] O documento, de 1848, foi republicado em *Novos Estudos Cebrap*, n° 23, mar.1989, pp.7-66, com introdução de Luiz Felipe de Alencastro, “Memórias da Balaiada, introdução ao relato de Gonçalves de Magalhães”.

[6] Sobre esse imaginário do medo, ver Célia Maria Marinho de Azevedo. *Onda negra medo branco – o negro no imaginário das elites no século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Sobre a

especificidade brasileira na tensão metrópole-colônia no complexo processo de desatamento dos laços coloniais, veja-se Fernando A. Novais. *Aproximações, estudos de história e historiografia*. São Paulo: CosacNaify, 2005, especialmente a primeira parte.

[7] Flávio Aguiar. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984, pp. 66 e ss.

[8] Tânia Serra. *Joaquim Manuel de Macedo ou Os dois Macedos*. Brasília: Editora da UnB, 2004, pp. 155 e ss.

[9] Jefferson Cano. “Justiniano José da Rocha, cronista do desengano”. In: Sidney Chalhoubet al. *História em cousas miúdas*. Campinas: Editora Unicamp, 2005, pp. 23-65.

[10] Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p.128.

[11] Décio de Almeida Prado. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 60.

[12] Littré, apud Serge Gruzinski. *Rio de Janeiro cidade mestiça – ilustrações e comentários de Jean Baptiste Debret*. Trad. Rosa Freire d’ Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 180.

[13] Apud E. V. da Costa, op. cit., p. 37.

[14] O primeiro periódico brasileiro, *Correio Braziliense* (1808-1822), foi editado em Londres por Hipólito da Costa, “o mais lúcido representante do espírito *ilustrado* no mundo luso-brasileiro da época” (Antonio Candido. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: FFLCH/USP, 2002, p.14). A publicação foi também a primeira em língua portuguesa posta em circulação independentemente de censura. Portanto, além de fundador da imprensa brasileira, Hipólito da Costa foi também o criador da imprensa política em português.

[15] Só nos finais do século XVIII começou a entrar no Brasil algo mais que folhinhas, catecismos e gramática. “A ignorância do povo, a sujeição da diminuta gente letrada ao jesuitismo, o medo à Inquisição e a barreira da censura literária somaram-se para obstruir o curso das letras impressas.” Acrescente-se o preço do papel na época. (Carlos Rizzini. *Hipólito da Costa e o Correio Braziliense*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1957).

ideologia de *O demônio familiar* de José de Alencar, com sua liberdade compreendida como “punição”, quem sabe parente da “maldita liberdade” aludida por documentos da época⁷.

Não deixa de ser significativo que o livro de Macedo tenha levantado polêmica, sendo considerado “sobejamente imoral para penetrar no lar doméstico”⁸. Tal juízo deve se apoiar não só nas cenas lúbricas do livro, mas também na noção de literatura que começava a surgir entre nós, ligada a uma “civilização do recreio”, correspondendo o hábito da leitura ao desejo de descanso e distração⁹. Nosso público romântico compunha-se de jovens principalmente das classes altas, ou com elas relacionados, à procura de entretenimento, e “que não percebia muito a diferença de grau entre um Macedo e um Alencar urbano”¹⁰.

Voltando a nosso tema, a comédia no romantismo brasileiro, ele não escapa das contradições, pois que se duvida mesmo da existência desse gênero entre nós. “A comédia romântica, quando existe, banha-se na fantasia poética de Shakespeare”, afirma Décio de Almeida Prado¹¹, acrescentando que nosso maior comediógrafo do período romântico, Martins Pena, “seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico”, embora fosse fiel “ao senso da cor local e ao gosto pelo pitoresco.” Devemos tomar essas palavras no sentido também aplicado a Debret: “tudo o que se presta a fazer uma pintura bem caracterizada, e que impressiona e encanta ao mesmo tempo os olhos e o espírito”¹². Gruzinski acrescenta que a arte do pintor francês era “uma arte da teatralização” e o artista um “pintor de costumes”. A isso voltaremos.

As mudanças introduzidas na Colônia com a chegada da corte portuguesa ao Brasil significaram para nós uma espécie de iluminismo, com o adensamento do meio cultural e a tentativa de civilizar as povoações que às vezes não passavam de “meros presídios ou plantações”, conforme as descreveu Hipólito da Costa¹³ com ironia. A transferência possibilitou a vinda de estrangeiros ilustrados de vários países, a fundação da Imprensa Régia e os primeiros jornais¹⁴, a primeira livraria¹⁵, a biblioteca pública, algumas escolas superiores, o primeiro teatro “decente”¹⁶, diferente das “casas de ópera” que existiam então, entendendo-se por “ópera” qualquer peça que intercalasse trechos falados e musicais. Macedo ainda emprega o termo com esse sentido. Devemos recordar que tais repertórios híbridos existiam também em Portugal e foram censurados pelo próprio Garrett, que ironizou o hábito de “acomodar ao gosto português” as traduções de Metastasio recheadas de graciosos¹⁷.

A vinda da missão francesa em 1816 e o florescimento de uma notável atividade musical coroaram as iniciativas de desenvolvimento cultural. Apesar disso as informações dos viajantes nos dão uma idéia da precariedade dos espetáculos, secundadas pelas críticas de nossa imprensa nos anos de 1830-40, desejosa de que o Brasil definitivamente acertasse o passo pelo da Europa.

A inauguração do Real Teatro de São João em 1813, depois rebatizado ao compasso das conjunturas políticas, animou a criação de aproximadamente 23 casas de espetáculo em diversos pontos do reinado na primeira metade do século XIX. A importância com que se revestia na época a qualidade da relação teatro/política entre nós revela-se no lastimável episódio envolvendo o “teatro do Plácido” (1823), que ousou barrar a entrada da marquesa de Santos, amante favorita de dom Pedro I. Apesar de seu apreço pela arte cênica, o imperador comprou imediatamente o teatro, destruiu as instalações com seus homens de armas, exigindo o despejo da companhia.

Aliadas à descontinuidade que sempre regeu nosso palco, tais circunstâncias explicam a razão de o nosso romantismo teatral possuir um aspecto incompleto e às vezes equivocado, à semelhança do que acontecia em outros domínios. Nosso melodrama, entendido como drama, equívoco comum em toda parte¹⁸, foi “fenômeno ilusório”, segundo Décio de Almeida Prado, pois embora empenhado em “enriquecer a ação e recheiar o palco”, não passou de tentativa canhestra, “antes literária que dramática”¹⁹. Além disso, nossos melhores dramas nunca chegaram ao palco no momento aprazado, como aconteceu com *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, uma peça histórica composta com talento, não destoando do gênero desenvolvido no exterior. Pouco depois, o que se chamou de “realismo”, também obedeceu à lei geral do hibridismo que regia a Colônia, misturando-se a nova escola aos tons idealizados do romantismo. De um lado existiam os objetivos literários dos autores imbuídos do método, de outro a “impregnação social, que está um pouco em tudo”, pondera Décio de Almeida Prado²⁰, o que faz, por exemplo, que *Odemônio familiar*, de Alencar, tenha seu traço “mais entranhadamente nacional” nesse “dengo mais próximo do romantismo que do realismo, de *A moreninha* que de *La question d’argent*”²¹. Não por acaso o gênero teatral que mais floresceu entre nós foi a comédia, estruturalmente apoiada na fratura, nos equívocos de toda ordem e na instabilidade de suas relações de força e de sentido.

LUÍS CARLOS MARTINS PENA (1815-1848)

*Tudo é parcialidade, e não só no mundo
como no céu, que é mais ainda!*

MARTINS PENA

Martins Pena foi essencialmente um homem de teatro. Entretanto não descobriu a vocação imediatamente. Sem fortuna, órfão de pai e mãe aos 10 anos, e sem acesso ao grupo de intelectuais ao redor da confraria do trono, foi encaminhado para as aulas de comércio por

[16] O teatro de Manuel Luís, apesar de reformado especialmente para a chegada da corte, foi considerado insuficiente para os novos tempos (Cf. Martins Pena, *Folhetins*, nos quais esse empresário figura como símbolo da mediocridade desse teatro “do passado”).

[17] D. de A. Prado. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 70.

[18] João Roberto Faria. *Idéias teatrais – o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp. 27 ss.

[19] D. de A. Prado. *História concisa do teatro brasileiro*, ed. cit., pp. 45 ss.

[20] Idem, *Teatro de Anchieta a Alencar*, ed. cit., p. 240.

[21] Idem, p. 344.

seus tutores comerciantes. Embora tivesse terminado o curso com brilho, não sentia apelo pela profissão, e com certeza ajudado pela irmã que se casara com um alto funcionário da Alfândega, passou a estudar na Academia de Belas Artes, que ainda contava com alguns professores franceses da missão cultural. Com eles Martins Pena adquiriu conhecimentos de pintura, estatuária e arquitetura. Também estudou música e canto, por conta do bom ouvido e de sua admirada voz de tenor²². Enquanto isso também estudava literatura e inglês, francês e italiano, línguas que chegou a falar fluentemente, segundo dizem.

Essa formação variada e não ortodoxa decerto facilitou-lhe o desenvolvimento do gosto artístico, aguçando o ouvido e o olhar de observador, qualidades imprescindíveis a quem alimente pretensões teatrais. “Bons olhos e bons ouvidos (ouvido do crítico de música que ele foi) eis certamente o que não faltava a Martins Pena.”²³ Acrescente-se o momento politicamente perturbado em que viveu, que deve ter contribuído para o amadurecimento da sensibilidade social, atento aos movimentos revolucionários da época²⁴. Sua estréia na literatura, com o conto-crônica “Um episódio de 1831”²⁵, publicado em 1838 no *Gabinete de Leitura*, já é revelador desse interesse, pois é na cena social que se concentra sua atenção, descrevendo os atos de selvageria que se seguiram à abdicação de d. Pedro I. Com 16 anos na época, deve ter assistido a cenas semelhantes e ouvido comentários inflamados sobre os acontecimentos.

O ano de 1838 foi fundamental não só para o teatro brasileiro, mas também para nosso autor, que pouco depois da estréia de *Antonio José*, teve sua primeira comédia, *O juiz da roça*, levada à cena, embora sem menção de autoria, talvez pelo temor de com isso dificultar a conquista do emprego público: realmente foi nessa época que conseguiu o cargo de amanuense com a ajuda do cunhado poderoso, fazendo carreira no setor. Quando morreu, a caminho do Brasil, era nosso diplomata em Londres, e estava prestes a iniciar uma nova etapa. Quem sabe escrever a ópera cômica brasileira que nos prometeu nos *Folhetins*? “Aonde ele iria depois desse impulso, jamais saberemos”, pondera Décio de Almeida Prado²⁶.

Mas nesses inícios, talvez o desejo de seguir a moda, alçando-se a um gênero maior, o tenha levado a experimentar o drama²⁷. Escreveu cinco, extraordinariamente medíocres, recheados de retórica enfática e palavrosa, inconsciência de recursos cênicos e ocorrências mirabolantes. Razão teve o Conservatório Dramático, em sessão de 22 de maio de 1846, ao considerar *D. Leonor Teles* “uma monstruosidade”. Mas talvez nenhum dos dramas ultrapasse *Itaminda*, no qual a protagonista é *trancada* na oca pela vilã e, para salvá-la, os portugueses tenham de *arrombar a porta*²⁸. Diante disso só podemos repetir o próprio Martins Pena, ao comentar nos *Folhetins* a encenação de certas óperas: “é duro de engolir!”.

[22] De julho a setembro de 1847 *O Mercantil* moveu uma violenta campanha contra Pena, coincidindo as datas com a defesa insistente da greve dos coristas assumida pelo escritor, então folhetinista do *Jornal do Comércio*. Através dessa campanha sabemos que nosso autor compusera uma ária a ser inserida em *Gemma de Vergi*, “além de modificações outras”, e que cantava junto aos *virtuosos* “do público salão”, em salas particulares.

[23] D. de A. Prado. *História concisa do teatro brasileiro*, ed. cit., p. 59.

[24] A respeito da greve dos coristas, Pena se refere duas vezes à morte “do grande reformador e agitador O’Connell, cujos passos (os coristas) queriam seguir”. O irlandês Daniel O’Connell (1775-1847) dedicou-se no parlamento inglês a melhorar a situação da Irlanda, fazendo votar a Carta de Emancipação. Com seu desaparecimento, conclui Pena, “os coristas caíram em prostração e desafiaram como hereges. É mais uma emancipação abortada!...”. (*Folhetins*, pp. 297 e 329). Não encontrei na imprensa da época outra referência ao parlamentar.

[25] Barbosa Lima Sobrinho. *Os precursores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, pp. 231 e ss.

[26] D. de A. Prado. *História concisa do teatro brasileiro*, ed. cit., p. 61.

[27] *Fernando*, ou *O cinto acusador*, 1837; *D. João de Lira* ou *O repto*, 1838; *Itaminda* ou *O guerreiro de Tupã*, 1838, refundido em 1846; *D. Leonor Teles*, 1839, e *Vitiza* ou *O Nero de Espanha*, 1840 ou 1841.

[28] O desconhecimento da história e da vida dos indígenas brasileiros na época levou os primeiros românticos a pesquisarem uma suposta lírica autóctone (ver nota 84).

Se às vezes as comédias de Pena são avaliadas como ingênuas, negligentes quanto à linguagem²⁹ e ideologicamente isentas (“a verdade aqui, para não provocar indignação, carece de ser auxiliada provocando bom frouxo de riso”, diz ele nos *Folhetins*), por outro lado encontramos observações como a de Ruggero Jacobi³⁰ e a de Sílvio Romero: “Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinqüenta 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”³¹.

Não há como discordar. Aí estão, desdobrados em vários momentos, nossos vícios maiores: a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e a má assimilação da cultura européia importada, que o inspirou a escrever irônicas paródias da ópera, como *O dileitante*, ou dos melodramas levados à cena por João Caetano. Acrescentem-se a esse rol o contrabando de escravos, os mecanismos da contravenção, a servidão por dívida, comportamentos sexuais e familiares, etc. Esses e outros aspectos que percorriam a sociedade brasileira de alto a baixo são exibidos no palco.

Segundo Paula Beiguelman,³² a comédia de Pena se baseia principalmente na quebra de autoridade, ocasionada pelos efeitos desintegradores da urbanização. Aumento entretanto que algumas falas e desfechos podem ser considerados morais, mas não muito, como em *O irmão das almas*, quando Paulino abençoa recém-casados na última cena com as palavras: “Sejam felizes se o puderem”; ou como em *O namorador*, em que, ao conselho bem-humorado de que os velhos devem deixar os namoros para os jovens, juntam-se informações menos inocentes: o desejo de adultério e a manipulação dos inferiores; completa o quadro a dominação da mulher e o contraponto contínuo dos africanos a trabalharem calados, enquanto os outros se divertem na noite de São João. Não surpreende que a censura estivesse sempre atenta a essas peças.

Cito um trecho de *Os dous ou O inglês maquinista*³³, que estreou em 1845, sendo imediatamente censurada pela Câmara dos Deputados³⁴, porque “aparece em cena um contrabandista de africanos trazendo um debaixo de um cesto”. Trata-se da cena 13, quando o Negreiro entra na sala acompanhado de um velho preto de ganho com um cesto na cabeça, “coberto com um cobertor de baeta encarnada”.

Negreiro — Boas noutes.

Clemência — Oh, pois voltou? O que traz com este preto?

Negreiro — Um presente que lhe ofereço.

Clemência — Vejamos o que é.

Negreiro — Uma insignificância...Arreia, pai!³⁵ (*Negreiro ajuda o*

[29] Pena estava atento à prosódia brasileira, muitos de seus textos são emendadíssimos e com várias versões. Apesar disso foi mais representado por atores portugueses, o que significa mais um desajuste de nossa cena, anotado por alguns folhetinistas da época (Ver D. de A. Prado. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp 123-24).

[30] “Qual o autor ou autores mais importantes da literatura dramática brasileira?” Tive que responder: “Gonçalves Dias e Martins Pena”. Em Ruggero Jacobi. *Crítica da razão teatral* (org. Alessandra Vannucci). São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 164.

[31] Sílvio Romero, *História da literatura brasileira*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, t. IV, p. 1.477.

[32] Paula Beiguelman. “Análise literária e investigação sociológica”. In: *Viagem sentimental a D. Guidinha do Poço*. São Paulo: Editora Centro Universitário, 1966. Veja-se também Marlyse Meyer. “O inglês nas comédias de Martins Pena”. In: *Pirineus, caíçarás... Da Commedia dell’Arte ao Bumba-meu-boi*. 2a. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, pp. 95 e ss.

[33] O título, além de parodiar jocosamente os títulos duplos de dramas e melodramas, alude aos dois vilões da peça: um português traficante de escravos, atividade proibida naquela data, e um inglês manipulador dos cordéis econômicos (“maquinista”: o que controlava os cenários teatrais).

[34] Ata da Assembléia Geral Legislativa, p. 864.

[35] Tratamento dado a escravo velho.

preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo porém que este fica à vista dos espectadores.)

Clemência — Descubra. (Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica em pé dentro do cesto.) Ó gentes!

Negreiro — Então, hem? (Para o moleque) Quenda! Quenda! (puxa o moleque para fora.)

Clemência — Como é bonitinho!

Negreiro — Ah, ah!

Clemência — Por que o trouxe no cesto?

Negreiro — Por causa dos malsins...

Clemência — Boa lembrança. (Examinando o moleque.) Está gordinho...bons dentes...

Negreiro, à parte, para Clemência — É dos desembarcados ontem no Botafogo.

Não podemos nos esquecer que a questão do tráfico negreiro era a mais espinhosa do momento. De forma provocativa Martins Pena não só exhibe todo o trâmite da contravenção, que envolvia deputados, desembargadores e ministros, como também transforma em vilões figuras respeitadas na sociedade. O inglês, não por acaso denominado Gainer, bem poderia exclamar como seu conterrâneo em *As casadas solteiras*: “Brasil é bom para ganhar dinheiro e ter mulher... Os lucros... cento por cento... É belo”³⁶.

Mais adiante, na mesma peça, a protagonista, com ironia chamada Clemência, interrompe a conversinha social para ir lá dentro chicotear as “negras”, a propósito de louças efetivamente quebradas pelo cão. À volta, ruborizada e ajeitando o lenço ao redor do pescoço, comenta que não gostava de “dar pancada”. À semelhança de muitas outras comédias, assistimos aqui ao jogo das palavras desmentindo a realidade da cena e das personagens. Estas estão por demais mergulhadas no contexto escravista para entenderem a incompatibilidade entre o que dizem e o que fazem, movimento que constrói a ironia dramática da peça.

Concentrada embora na corte, o teatro de Pena faz alusão à maioria das regiões brasileiras, mas também a outras terras, Portugal, França (denúncia da cultura mal assimilada), Itália (a mania da ópera) e Inglaterra (a exploração econômica), que serve ao comediógrafo para a defesa dos interesses nacionais. Por exemplo, um derrotado artesão brasileiro (Francisco, em *O caixeiro da taverna*) explica as razões de seu fracasso pela presença, no Império, de alfaiates e cabeleireiros franceses, dentistas americanos, maquinistas ingleses e relojoeiros suíços. Só restava aos nacionais arranjar um emprego público, se por acaso tivessem algum conhecido influente. Mas às vezes nem mesmo isso

[36] *Teatro de Martins Pena. Comédias. Dramas*. 2 vols. Edição crítica de Darcy Damasceno, colaboração de Maria Filgueiras. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1956, p. 436, vol. 1.

bastava. “Há coisa de doze para catorze anos, eu era empregado público; Demitiram-me porque diziam que eu roubava a nação. Qual roubava! A nação é que me roubava, pagando-me menos do que eu merecia” (variante de *O irmão das almas*).

Entre os personagens encontramos funcionários públicos e toda uma gama de empregados de repartições, representantes da elaboração lenta e difícil de uma camada social intermediária no Brasil. A eles acrescentam-se caixeiros, classe politicamente avançada na época (“insolentes”, diz Macedo em *Luxo e vaidade*), sacristãos, soldados, artesãos, floristas e costureiras, essas últimas tidas como profissões prostituídas de moças pobres. Em *O caixeiro da taverna*, Angélica afirma, muito ironicamente, que Deolinda, costureira, “cose para fora com muita honestidade”:

Angélica — Ah, a senhora é a Sra. Deolinda, que cose para fora com Muita honestidade?

Deolinda — Uma sua criada.

Angélica — E que vem em pessoa tomar medida aos fregueses... em suas próprias casas... e tudo com muita honestidade?

Em *O irmão das almas*, cuja sonoplastia recomendada pelo autor é o lúgubre dobrar de sinos durante toda a ação, Jorge recorda com a irmã momentos de aperto financeiro, quando ela foi aprender a fazer flores com uma francesa, com quem ele acabara brigando, “porque isso de fazer flores parece-me assim... ofício muito leve” (variante da cena 3).

Em *O namorador ou A noite de S. João* surgem colonos imigrantes da Madeira, submissos à servidão por dívida, mourejando durante todo o tempo, identificados aos escravos que têm a obrigação de vigiar, sem possibilidade de juntar vinténs para a libertação. Por sua vez, numa noite de Natal somos apresentados a uma ama-de-leite branca que perdera o filho, e que se aluga a patroas que “embirram com amas negras”, ficando ao alcance do velho libidinoso da casa (*As desgraças de uma criança*).

Não é raro Martins Pena ser comparado a Debret na pintura dos costumes do Brasil, e é bom que nos lembremos que vários membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) reagiram mal a alguns aspectos abordados pelo pintor francês na *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, “pela referência direta à escravidão com cenas, por exemplo, de castigos a escravos”³⁷. Acho que aí está o nó da questão. A aparente despreensão dos trabalhos dos dois artistas, até pelas dimensões e o meio que escolheram — pequenas aquarelas e minúsculas comédias ou farsas³⁸ —, revela um olhar independente sobre a sociedade brasileira, sem a idealização da elite. Era impossível a qualquer observador aproximar as cidades de Paris e Rio de Janeiro, esta

[37] Márcia Regina Capelari Naxara. *Cientificismo e sensibilidade romântica – Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora da UnB, 2004, p. 111.

[38] Costuma-se apontar *O noviço* como a obra-prima de Pena, talvez porque contenha três atos e comumente se associe valor a tamanho. Mas trata-se de um equívoco, porque nela o comediógrafo apenas multiplica por três a estrutura da peça de um só ato, na qual era virtuose.

com as ruas percorridas por enxames de africanos, com escarificações no rosto, trabalhando e cantando para ritmar o esforço. “O escravo estava por toda parte. A primeira coisa que ocorria a alguém que melhorava de vida, até mesmo a um ex-escravo agora liberto, era adquirir um escravo.”³⁹

Comentando a própria aquarela intitulada “Carros e móveis prontos para ser embarcados”, Debret se espanta ao encontrar escravos carregando na cabeça fardos pesados “neste século das Luzes”. Entende depois o motivo da resistência da população a outro tipo de transporte: grandes ou pequenos proprietários de escravos, mesmo “a classe mais numerosa, a do pequeno rentista e da viúva indigente” teriam prejuízo ou perderiam o meio de subsistência com a modernização⁴⁰.

Diante disso, só restava aos artistas inventar uma solução formal adequada às circunstâncias. Num ensaio inaugural, Rodrigo Naves⁴¹ mostra que este foi o maior mérito de Debret. Vindo do ateliê do neoclássico David, percebeu a diferença do meio e inteligentemente procurou adequar-se a ele. Se as obras realizadas na França tinham “uma forma ostensivamente forte”, Debret “deriva para trabalhos acanhados e modestos”. O mérito não foi só a troca do óleo pela aquarela, mas a própria realização dela, com linhas flutuantes, disposições inesperadas e contornos pouco definidos — o que marca não só o afastamento do padrão francês, mas uma percepção inteligente de nossa sociedade.

Martins Pena, por sua vez, apesar das tentativas de vôos altos — tropeço também de seus contemporâneos —, acerta na forma miúda⁴², vivíssima, a todo momento posta à prova do palco. Seus *Folhetins* valem também como um exemplo de sua formação, com minuciosa descrição da dramaturgia da época através da encenação das óperas. Se lhe são familiares as convenções teatrais e a tradição francesa⁴³, vira-se também para a prata da casa: aproveita-se dos teatrinhos de feira, nos quais como no resto do mundo era comum populares se misturarem a intelectuais, além do circo de cavalinhas, a cujo encantamento se refere já em *O juiz de paz na roça*; menciona ainda os teatros mecanizados⁴⁴, que infelizmente só conhecemos pelos anúncios nos periódicos da corte e das províncias, tanto devia ser o seu sucesso. Ao alcance de Pena estavam também as representações de rua, extremamente engenhosas conforme as descreve Ewbank⁴⁵, com animais ensinados, fogos, e figuras “de papel colorido sustentadas por delicadas armações”, executando piruetas no alto de mastros, bufões “irresistíveis” e até mesmo números da *Commedia dell’Arte*, como a menção que faz a *Punch e Juddy*⁴⁶, uma das referências de *As desgraças de uma criança*⁴⁷. Não se pode também esquecer a proliferação, a partir da década de 1840, das caricaturas e dos desenhos cômicos, de saída inspirados na *Lanterna Mágica, Periódico Plástico-filosófico*, de Araújo Porto-Alegre.

[39] Alberto da Costa e Silva. *Castro Alves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 23.

[40] Ver S. Gruzinski, op. cit., pp. 64/65.

[41] Rodrigo Naves. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 41-130.

[42] Observando as crônicas de Martins Pena, Flora Sussekind se refere aos “minúsculos roteiros das barcas a vapor e dos ônibus” que não despertaram maior interesse numa época ocupada com os grandes mapas do território nacional ou com “a demarcação de um ‘Brasil-pitoresco’” (*O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 226).

[43] Se compararmos entre si *Os três médicos*, de Martins Pena, *Le Mariage forcé*, de Molière, e *O Esganarelou ou O casamento por força*, entremez que corria volante na época, percebemos claramente que Pena inspirou-se diretamente no dramaturgo francês.

[44] Confira-se o seguinte anúncio publicado no *Jornal do Comércio*, em 28 de março de 1838: “Vende-se um maravilhoso teatro pitoresco e mecânico, composto de grandes vistas mecânicas e metamorfoses — arranjado pelos melhores artistas de Paris, aumentado e aperfeiçoado por um curioso e amante das belas artes”. Entre outros recursos, o teatrinho possuía cinco dúzias de autômatos, sendo os pontos de perspectiva “detal modo graduados”, que figuras de 60 cm de altura pareciam naturais. O anunciante afirma que esperará quinze dias por algum retorno, “findos eles se desarmará tudo para se lhe dar outro destino”.

[45] Thomas Ewbank. *Vida no Brasil*. Trad. de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Edusp; Belo-Horizonte: Itatiaia, 1976.

[46] “Punch”, como se sabe, é o “Poli-chinelo” da *Commedia*. A versão inglesa intitula-se *The tragical comedy, or Comical tragedy of Punch and Judy*. Foi publicada a primeira vez pela George Routledge & Sons em 1860 e republicada pela mesma editora em 1980

Surpreendemos esse contexto colorido e fragmentado nas minúsculas comédias de Pena, tecidas com fios de qualidades diferentes. Na primeira peça, ainda treinando a mão, encontramos o entremez articulado a uma estrutura de comédia clássica, mas o resultado ainda é indeciso e muito preso ao documento. Mais tarde, em 1844, em *O namorador ou A noite de S. João*, um de seus trabalhos mais bem urdidos e mais inovadores, Pena conjuga três fios. O primeiro, o do enredo amoroso próprio da comédia de costumes, embora não se trate de uma comédia de amor, a que ele nunca se dedicou. O autor parece mais interessado em aprofundar uma dialética amorosa, observada em suas diferentes fases, o que é quase impossível de se executar, como ele o faz, numa comédia de um só ato. Nela há relações envolvendo sexo e amor entre diferentes níveis da sociedade: entre jovens da mesma condição econômica, outros mais pobres, entre velhos casados e ricos, entre serviçais, entre patrão (moço ou velho) com empregadas, entre moço rico e vários tipos de mulher: velha, moça, bonita, feia, branca, cabocla, escrava. Observe-se o diálogo abaixo, cena 15, versando sobre o tempo e o amor:

Luís — Não a amo mais porque há já três meses que ela me ama.
Clementina — Boa razão! Não a ama porque ela ainda o ama.

A segunda linha explorada é a da farsa rústica portuguesa, representada pelos ilhéus submetidos à servidão por dívida. Aqui também Pena inova, pois as características dessa farsa (rusticidade de personagens, palavras chulas e pancadaria) misturam-se à patética revolta do ilhéu em relação à exploração de seu trabalho: “Oh! Quem me dera viver sem trabalhar. Cresce-me água à boca quando vejo um rico. São os felizes... que cá o homem anda de canga ao pescoço...” (cena 6).

Por fim temos a linha da farsa propriamente dita, levada a cabo por um velho em suas investidas sexuais em relação à ilhoa, que tem mais dois interessados: o marido e Luís, sobrinho do velho, compondo todos uma ciranda cômica no melhor estilo.

Como ponto de convergência desses três fios está a fogueira de São João, metaforizada no “fogo do amor”, tendo ao mesmo tempo valor funcional e utilitário, pois à sua luz desmascara-se o velho amoroso.

Se olharmos a produção de Pena como um todo, percebemos que a comédia que marca o ponto de inflexão da obra é *Os dous ou O inglês maquinista*, que esboça em vários momentos uma comédia de meios-toms, refinada, que poderia ser um caminho desenvolvido por Martins Pena, se assim o desejasse. Observe-se a leveza do diálogo na cena 10, que funciona pelo que não diz, e que é absolutamente impensável no teatro da época:

[47] Vilma Arêas. *Na tapera de Santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, especialmente o primeiro capítulo.

Mariquinha — ...Primo?
Felício — Priminha?
Mariquinha — Aquilo?
Felício — Vai bem.
Cecília — O que é?
Mariquinha — Uma cousa.

O Judas em sábado de Aleluia (1844), obra-prima de apenas doze cenas, já mostra um teatrólogo dono das técnicas e consciente do caminho escolhido (por essa época Martins Pena desiste dos dramas a que tão equivocadamente se dedicara). Agora a comédia está ajustada a princípios teatrais, e a preparação das cenas faz-se com minúcia, resultando num desfecho absolutamente amarrado, com o protagonista dirigindo-se ao público à maneira clássica⁴⁸.

No entanto, a verdadeira invenção formal de Pena foi introduzir na simetria da tradição cômica (velhos *versus* jovens, serviçais *versus* amos, nacionais *versus* estrangeiros, etc.) uma assimetria básica: a presença dos escravos, que se deslocam no palco sem correspondência de pares⁴⁹. Sem voz e sem razão, trabalham sem descanso, chicoteados, empurrados, enganados, sugerindo uma outra história recalçada pela trama colorida e veloz que gira diante dos olhos do espectador.

Se concordamos com Sábato Magaldi⁵⁰ ao afirmar que a comédia de Martins Pena pode ser considerada “uma escola de ética”, antecipando o que se chamou de “alta comédia realista”, acrescentamos que entre esta e a obra de Pena há uma diferença básica: em vez dos discursos estilizados que recheiam o teatro das intenções moralizantes, o que facilitava a identificação com o nacional buscada por todos, Martins Pena deu o seu recado através do próprio jogo de relações que a cena estabelece. Retrato em três por quatro, mesquinho e melancólico, muitas vezes tosco ou constrangedor? Claro, mas as limitações eram do contexto, não dos recursos utilizados. “E se nós não estamos bem constituídos, a culpa não é minha... E passo para a oposição!” — diz o dramaturgo em *O Judas em sábado de Aleluia*. Nessa peça também lemos que no Brasil “um cidadão é livre... enquanto não o prendem”, afirmação particularizada em *O noviço*: “as leis criminais fizeram-se para os pobres”. Esse abalo do país “livre e ilustrado” apóia-se também nas minuciosas rubricas que o autor nos deixou, em manuscritos com incontáveis variantes, que o aproximam do papel do moderno encenador, profissão inexistente na época. Frequentemente exige *inteligência cênica* dos atores, palavras sempre utilizadas, para a compreensão da sutileza dos papéis, sua interpretação, marcação cênica, etc.

É importante sublinhar que ao colocar desta forma o escravo em suas peças, definidas como “microcosmo cênico dotado de notável

[48] Bárbara Heliodora. “A evolução de Martins Pena”. In: R. Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 26-30.

[49] V. Arêas, “No espelho do palco”. In: R. Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 26-30.

[50] Sábato Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. 2a. ed. Serviço Nacional de Teatro/DAC/Funarte/MEC, s/d, p. 58.

pugnacidade”⁵¹, Pena rejeitou a tradição de identificá-lo ao simples palhaço⁵², com seus lances de finura e imbecilidade, mero gracioso rodeado de tiradas morais, exemplo seguido por Alencar em *O demônio familiar*, apesar das expressivas qualidades cênicas da peça. Em Martins Pena, o escravo está à margem da convenção cristalizada, e à margem da sociedade, embora seja o único visto a trabalhar em cena. Como se nas marchas e contramarchas da comédia fosse introduzido um elemento retardador, silencioso, que impressiona por também aludir à tensão de classes da época.

“O bom negro no Brasil”, afirma Décio de Almeida Prado⁵³, analisando *Mãe*, de Alencar, “é aquele que desaparece de imediato, quando sua presença incomoda a memória familiar”.

Com o silêncio talvez Martins Pena sugira não haver palavras para descrever tal situação.

JOAQUIM MANUEL DE MACEDO (1820-1882)

...sem ser padre, gosto de pregar os meus sermões.

J. M. DE MACEDO

Macedo foi médico e literato como Gonçalves de Magalhães, falecidos aliás na mesma data. Ambos faziam parte da “cidade letrada” de dom Pedro II, de cujas filhas o autor de *Onovo Otelô* foi preceptor. Até o final da vida Macedo lecionou no prestigioso Imperial Colégio Pedro II, tendo ingressado aos 25 anos no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838 “sob a imediata proteção de Sua Majestade”, e considerado a síntese da elite intelectual e política do Império. Além disso, ocupou cargos políticos, foi comendador da Ordem da Rosa e da Ordem de Cristo e escreveu crônicas na imprensa.

O ano de 1844 foi crucial para nosso autor, menos pela tese de medicina defendida e intitulada significativamente “Considerações sobre a Nostalgia” do que pela publicação de *A moreninha*. Uma das obras mais lidas na época, ela inaugurou nosso romance de costumes sem prejuízo dos lances folhetinescos então indispensáveis, sendo transformada imediatamente em peça teatral. Em 1849, com Porto Alegre e Gonçalves Dias, Macedo fundou a revista *Guanabara*, sucessora da *Niterói* nos postulados e ideais.

Tendo passado “sem muita convicção ou força”⁵⁴ por todos os gêneros teatrais disponíveis no momento, Macedo se achava mais à vontade na comédia, que abarcava outros gêneros, fossem “inspirados no francês” (*O primo da Califórnia*), fossem as chamadas “óperas” (*O fantasma branco*), a comédia burlesca (*A torre em concurso*), fosse o drama realista (*Luxo e vaidade*), a comédia realista (*Cincinato Quebra-Louça*) ou o *vaudeville* (*O macaco do vizinho*⁵⁵), em que à semelhança de Martins

[51] D. de A. Prado. *História concisa do teatro brasileiro*, ed. cit. p. 59.

[52] Na página 297 dos *Folhetins* encontramos a distinção entre o *buffo nobile* (fidalgo ridículo e cômico) e o palhaço, momento em que o folhetinista se aproveita para criticar os exageros e a falta de entendimento dos papéis por parte dos atores.

[53] D. de A. P. *História concisa do teatro brasileiro*, ed. cit. p. 85.

[54] Idem, pp. 118 e ss., onde encontramos a melhor análise do teatro de Macedo.

[55] Em “Coletânea teatral”. *Revista do SBAT*, caderno nº 59 (apud D. de A. Prado, *História concisa do teatro brasileiro*, ed. cit. p. 123).

Pena (*Os ciúmes de um pedestre*) descobria-se que a mulher podia enganar também o marido e não somente o pai, perigo já apontado pelo *Otelo* shakespeariano no século XVI. A diferença é que na peça de Pena a mulher realmente se envolve com outro, que penetra em sua casa durante a ausência do marido, e em *O macaco do vizinho* o adultério é apenas uma possibilidade.

Assim vemos que as fronteiras da comédia de Macedo podem estar entre as de Martins Pena e as comédias de José de Alencar. Mas colocar os dois primeiros lado a lado, como faço neste artigo, torna clara a diferença entre ambos. A distância diz também respeito aos círculos que freqüentaram, segundo a proximidade ou distância do poder político, segundo a vida privada, e ao empenho em relação ao palco.

Apenas cinco anos mais novo que Martins Pena, nosso autor sobreviveu a este em 34 anos, tempo que ultrapassa os 33 vividos pelo autor de *Quem casa quer casa*. No entanto, à variação e ao desenvolvimento da obra de Pena em direção à conquista da técnica teatral corresponde o molde mais ou menos invariável dos textos de Macedo, sejam ficção, crônica ou teatro, o que permite com freqüência uma forma escorregar para outra: teatralização de romances (*A moreninha*), ficção atravessando as crônicas e virando teatro no final (*Romance de uma velha*⁵⁶). Não se trata de moldar uma estrutura ficcional para as crônicas, recurso usado por Martins Pena nos *Folhetins*, mas de emparelhar uma forma com a outra, perfeitamente nítidas as duas.

Adiantamos que a chave dessa volubilidade apóia-se formalmente no que o próprio Macedo chamou de *trocadilho*, largamente usado por ele, menos no sentido do jogo interno de palavras (parecidas no som e diferentes no significado) do que na equivalência entre frases ou sintagmas diversos, na maioria das vezes arbitrária e referente a coisas incompatíveis. Analogia talvez fosse o termo mais adequado. Esse tipo de composição acaba por ajudar o ritmo digressivo do autor. Às vezes são meras transposições, comuns na retórica do melodrama, o “mundo” e o “abismo”, por exemplo, mas com esse volteio jocoso tudo se torna vagamente intercambiável, pouco diferenciável, raso. É comum o recurso alongar as frases, tornando o texto meio frouxo. Um exemplo no *Labirinto* de 20 de maio de 1860, em que “artigos jornalísticos” e “governos” são equiparados: “Começar um artigo não é empresa assim tão fácil; é como o começar o seu governo para ministros novos [...]”.

Em *O novo Otelo*, a suposta versatilidade teatral, isto é, a possibilidade de um ator desempenhar vários papéis, é definida em termos de acumulação de empregos (cena 2):

Antonio — Então eu sou tanta coisa ao mesmo tempo?

Calisto — Não faz mal: está no sistema de acumulações de empregos.

[56] Joaquim Manuel de Macedo, *Labirinto*. Organização, apresentação e notas de Jefferson Cano. São Paulo: Fapesp/Decult/Mercado de Letras, 2004, p. 15.

Em *A torre em concurso*, a divisão política entre conservadores e liberais é equiparada à rivalidade entre dois falsos engenheiros seguidos de seus admiradores. Um deles se veste de vermelho, outro de amarelo, formando dois partidos rivais mas em tudo coincidentes, o que gera as alusões políticas e as brincadeiras cênicas de praxe. O tema foi também admiravelmente desenvolvido por Machado de Assis em *Esau e Jacó*, conforme observa Márcio Jabur Yunes⁵⁷, em seu excelente prefácio à obra de Macedo.

Julgo que a epígrafe introdutória da primeira edição de *A moreninha*, pela Garnier, retirada de um poema de Gresset, ilumina toda a produção literária e teatral de Macedo: “*Trop occuper pour corriger/Je vous livre mès rêveries/[...]J'en fais pour me désennuyer*”. Nada mais sincero e mais verdadeiro, apesar da pretendida seriedade dos conselhos e sermões que recheiam a obra, causando desequilíbrio no conjunto. Vejamos um pequeno trecho de *Luxo e vaidade*, considerada muitas vezes sua obra-prima:

Anastácio — Aqueles que negam a primazia à virtude, são uns miseráveis. Já se foi o tempo em que um sandeu valia mais do que um sábio; um depravado mais do que o homem honesto, quando o homem sábio ou honesto era filho de um sapateiro, e o acaso dera ao depravado meia dúzia de avós, falsa ou realmente ilustres. Não temos senão uma nobreza, a nobreza da constituição, que é a do merecimento e das virtudes. Já não se reconhece [*sic*] privilégios, graças a Deus, e as portas das grandezas sociais estão abertas a todos os que sabem merecê-las: nobre é o estadista que se consagra aos serviço da pátria; [...] nobres são todos aqueles que ilustram e honram a nação, e nobre é, principalmente a virtude, a virtude que é a sublime benemérita aos olhos do Senhor!...

Leonina — Oh! E como há então pessoas que olham com desprezo para um artista? (*Com viveza*) O artista não pode também chegar a ser nobre, meu padrinho?

Temos de convir, saltando as ilusões políticas e convicções pessoais, além do tópico da nobreza do artista, que o peso dessa fala atravanca e rompe qualquer equilíbrio possível numa comédia de entrecho convencional: livrar uma mocinha de um casamento com um velho rico para salvar os pais da bancarrota. Acrescente-se aqui a qualidade do universo fortemente contrastivo, entre o vício (esbanjamento, esnobismo social, vida na cidade, dinheiro) e a virtude (economia que leva à riqueza, ausência de preconceito de classe, vida na roça, arte).

José Veríssimo apontou a monotonia da obra macediana, sua ingenuidade parelha a uma sociedade “chá e matuta”, a sentimentalidade que beira a pieguice, a filosofia banal, tudo embrulhado numa moral de cate-

[57] Márcio Jabur Yunes. “Introdução ao teatro de Joaquim Manuel de Macedo”. In: J. M. de Macedo. *Teatro completo*. Brasília: MEC/Fundação Nacional de Arte/ Serviço Nacional de Teatro, 1979, t. 1.

[58] José Veríssimo. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916, p. 239.

[59] Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1964, p. 138, v. 2.

[60] M. J. Yunes, op. cit.

[61] Sobre a implicância de Macedo com os cronistas estrangeiros, “que sem sair do Pharoux já têm passado por Minas, Goiás e Mato Grosso, e milagrosamente escapado de serem lambidos pelos bugres e pelas onças” (*A carteira de meu tio*), consulte-se Flora Sussekind, op. cit., pp. 226 e ss.

[62] Gilda de Mello e Souza. “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”. In: *Aidéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2005, pp. 73-89.

cismo “para uso vulgar”. O crítico também identifica com acerto a inclinação dramática de Macedo, dirigida a fazer de sua arte um divertimento para moralizar risonhamente seus contemporâneos⁵⁸. Antonio Candido completa o perfil da produção longa e prolixa de nosso autor (vinte romances, doze peças de teatro, um “poema-romance”, e mais de dez volumes de variedades), afirmando que “o bom e simpático Macedo” sempre cedeu ao impulso da tagarelice “de alguém muito conversador, cheio de casos e novidades”. Sua popularidade junto aos leitores baseava-se na criação de cenários e personagens familiares, a que se acrescentava a oralidade da língua. Além disso, as peripécias “e sentimentos enredados e poéticos” garantiam “as necessidades médias de sonho e aventura”⁵⁹.

Yunes⁶⁰ acrescenta outras observações às anteriores: numa época de nacionalismo exacerbado, anos 1860-70, contraditoriamente banhada do fascínio “ainda forte demais” pelas modas e maneiras européias, o dramaturgo se vinga, transformando em *clowns* dois europeus, a serviço de um brasileiro (os criados em *Luxo e vaidade*), fazendo o mesmo com os falsos ingleses de *A torre em concurso*⁶¹.

Mas ao contrário de Martins Pena, os estrangeiros em Macedo são utilizados basicamente como ocasião para a comicidade provocada pela língua portuguesa estropiada, à maneira do entremez. Julgo que o detalhe verdadeiramente cômico é que não haja escravos nas salas brasileiras e, sim, criados europeus. Em outras palavras, a crítica dos costumes é feita, paradoxalmente deixando intactos os valores básicos da sociedade e às vezes criando aporias na argumentação. Por exemplo, se Macedo, que conhecia bem o assunto, pinta o casamento como mercado lucrativo, segundo a lei da oferta e da procura tal qual se via nos salões, é o dinheiro muitas vezes que resolve os problemas dos enamorados.

É igual a conclusão de Gilda de Mello e Souza⁶²: Macedo refletia a opinião da burguesia média, para a qual o casamento era uma transação econômica igual às demais. Se essas observações agudas de nosso autor não são suficientes para a boa execução teatral, é fácil concluir que o problema repousa menos nos temas do que na inconsciência dos recursos cênicos, apresentando soluções inverossímeis, sem a clareza que a progressão das cenas exige. As falas são tão compridas, que em *A torre em concurso* Felícia se perde no próprio discurso: “...mas... a que veio isso? Ah! sim: para provar a minha experiência;/ pois bem: com ela adivinhei...”, etc. (Ato I, 2).

A “ópera” *Amor e pátria*, “drama em um ato”, celebração do 7 de setembro de 1822, pode bem ser compreendida como comédia (assim como os dramas de Martins Pena são todos cômicos pela inadequação dos procedimentos). Nela, o amor romântico de dois jovens é a outra face do amor da pátria, misturando-se tiradas sobre “o patriota”, sobre valentia e temor, a denúncias políticas e traições pespontadas de *qüiproquós* melodramáticos. No universo naciona-

lista, o vilão não pode deixar de ser um “ilhéu”. As peripécias se dão com velocidade, sem qualquer preparação das cenas, por isso não podem convencer. Vale a pena transcrever parte da última cena, de louvação a Pedro I:

Luciano — Salve! salve! o Príncipe imortal, o paladim da liberdade chegou de S. Paulo, onde a 7 deste mês, nas margens do Ipiranga, soltou o grito “Independência ou Morte!” grito heróico, que será doravante a divisa de todos os Brasileiros...ouvi! ouvi! (*Aclamações dentro*) Sim! — “Independência ou Morte”.

Não deixa de ser curioso que a última fala caiba ao personagem poltrão, que só funciona para dar contraste, momento em que se mostra tocado de valentia ao escutar aqueles “gritos elétricos”.

A obediência aos valores patriarcais no teatro de Macedo (religião, pureza e conformismo) perturba um dos princípios básicos da comédia, que é justamente o advento do novo em luta com princípios ultrapassados. Ao contrário disso, estes princípios são defendidos pelos sermões que prega sem descanso defendendo a moralidade⁶³ e arvorando-se em “realista”. Mas o alvo, de novo, não é atingido, pois falando do Brasil e indicando locais e datas da ação, seus personagens são “o menos possível brasileiros”⁶⁴. Faz-se necessário frisar o mais grave: a escravidão, o ponto inflamado da sociedade, só comparece evaporada nas comparações lingüísticas, apoiadas em repetidas analogias. Surge assim destituída de importância, completamente abstrata. Vejamos esses exemplos colhidos ao acaso:

Crespim — ... e corro, há dois dias, como um preto quilombola! (*A torre em concurso*, ato I, cena 4).

Germano — Que posso eu fazer?...decrete, mande, como uma soberana dá ordens a um escravo... (idem, ato II, cena 9).

Beatriz — ...ainda trabalho [...] perde-se a noite... e isto acontece à Beatriz a formosa, por causa de um músico de meia cara!...⁶⁵ (*O primo da Califórnia*, ato I, cena 8).

O cotejo entre nossos dois comediógrafos ficará mais claro com a comparação da paródia de *Otelo* que ambos escreveram: Martins Pena, *Os ciúmes de um pedestre*, proibida de subir à cena pela Censura, que a achou “imprudéntissima”⁶⁶, e Macedo, *O novo Otelo*⁶⁷.

O ponto central das comédias apóia-se em João Caetano e em sua celebradíssima interpretação da tragédia shakespeariana. Claro está que não se trata da obra original, mas de sua versão neoclássica através do “reflexo gelado”⁶⁸ da tradução de Jean-François Ducis, retra-

[63] Sobre a problemática adesão do autor ao realismo, consulte-se J. R. Faria. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993, pp. 158 e ss.

[64] Lothar Hessel & Georges Raeders. *O teatro no Brasil sob dom Pedro II – 1ª parte*. Porto Alegre: URGs, 1979, p.111.

[65] “Meia cara” era o escravo contrabandeado; por isso mesmo, o sentido pejorativo da expressão adjetiva.

[66] Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (I-2, 3, 61A).

[67] V. Arêas, *Na tapera de Santa Cruz*, ed. cit., pp. 231 e ss.

[68] Palavras de Álvares de Azevedo, referidas por Décio de Almeida Prado em *João Caetano*, ed. cit., p.26.

[69] Idem, "A escalada neoclássica", pp.21 e ss.

[70] Idem, p.28.

[71] Em "Pai contra mãe", Machado de Assis aponta que o desemprego do pobre livre levava-o a transformar-se em *free-lancer* no ofício de caçar escravos fugidos, competindo com os pedestres.

[72] Uma das aquarelas mais constringedoras de Debret mostra um negro sendo castigado pelo dono numa sapataria, enquanto uma mulher, com um bebê nos braços, espia atrás de uma porta. O pintor descreve a cena, observando que a mulher, mulata, "embora ocupada em aleitar o filho, não resiste ao prazer de ver um negro ser castigado" (S. Gruzinski, op. cit., pp. 14-15).

[73] *Folhetins*, p. 238.

duzida entre nós por Gonçalves de Magalhães. De 1837 a 1860 houve 26 representações desse *Otelo*, apertado nos padrões clássicos, "com exclusão do povo, do humor, da grosseria, da sexualidade, da maldade", observa Almeida Prado⁶⁹. Esta foi a interpretação que deu a João Caetano o maior prestígio de sua carreira. O próprio Macedo escreveu que ficara impressionado "pela exageração dos impulsos apaixonados, pelos gritos ou rugidos selvagens e desentoados"⁷⁰.

Martins Pena desloca as altas razões da honra e os motivos da bravura da peça original, com a transformação do "fero africano" em nosso pedestre, policial subalterno, que merece dele minuciosa definição: sua limitação intelectual, sua desonestidade, sua bazófia, seu autoritarismo. Desse ponto de vista e adiantando conclusões, a comédia frisa que na "tapera de Santa Cruz" o amor e o problema social são um caso de polícia. Mas a lei clássica da comédia, que sempre derrota os tolos, transforma o esforço policial numa "inútil precaução".

Várias vezes a figura do pedestre vem citada nos *Folhetins*, pois tinha a função dupla e paradoxal de caçar escravos fugidos e ao mesmo tempo controlar desordens nas representações teatrais⁷¹. Talvez por isso *Os ciúmes de um pedestre* se organizem formalmente aludindo incansavelmente ao próprio palco, cujo espaço sempre versátil na comédia é reforçado com a multiplicação de saídas e entradas, incontáveis chaves guardadas dentro de quartos por sua vez trancados, etc. No final nos é sugerido que estamos mesmo num teatro, quando um dos personagens, ao se encerrar a ação, e olhando tudo de "um buraco", afirma que já vai dormir "que já deu uma hora".

O nervo da questão é a discussão sobre a liberdade, a opressão e a maneira de resistir a ela. "Pensa meu marido que se prende uma mulher prendendo-a a sete chaves! Simplório!", diz uma das duas encarceradas. Particularizando-se na família, o tema da escravidão atinge o aspecto mais amplo social.

Desde o início o mote é dado pelo pedestre, em resposta às amargas queixas da mulher, que aspira à fuga "desta casa, onde vivo como miserável escrava": "Até agora tenho te tratado como um fidalgo, nada te tem faltado, a não ser a liberdade..." (cena 8).

Se a redefinição de fidalguia implica a escravização do outro, ela também arrasta a um novo entendimento o poder de castigar, que se aproxima agora do delírio sádico⁷². Por exemplo, o pretendente da filha do protagonista se disfarça pintando-se de preto, como muitas vezes faziam os atores a fim de ficarem "tisonados" para a representação de *Otelo*⁷³; agarrando-o ao supô-lo um escravo fugido, assim diz o pedestre: "[...] vem cá, negrinho de minha alma [...] meu negrinho, hei de te dar uma reverendíssima maçada de pau bem repinicadinha... Vem cá, meu negrinho..." (cena 6).

No mesmo ato, à filha que pede perdão de joelhos, o pedestre, com a palmatória nas mãos, também implora transtornado: “Só quatro dúzias, só quatro dúzias”.

Mas se *Os ciúmes de um pedestre* em grande parte giram ao redor da paródia de *Otelo* na interpretação de João Caetano⁷⁴, também incluem outros dramas e melodramas, como o famoso *Pedro-Sem* com seu fim delirante, o *fait-divers* nacional, e a “inútil precaução” do *Barbeiro de Sevilha*, que ronda a peça. Os fios das várias tramas e o jogo das distorções causado pelos recursos paródicos são de extrema complexidade. É importante lembrar que existiram muitas paródias das versões melodramáticas de Shakespeare no século XIX, não só aqui, mas também na Inglaterra e em Portugal, onde encontramos uma paródia da peça de autoria de Garrett, além do entremez *Otelo tocador de realejo*, que corria anônimo.

Os censores da obra de Pena não se irritaram somente com as alusões “ao único ator brasileiro que entre nós tem representado o papel de *Otelo*”, pois Martins Pena completou o quadro com dois acontecimentos constrangedores da época: o achado do cadáver de um negro assassinado, dentro de um saco, para ser jogado ao mar, e a deportação de figura “de família respeitada, um dos nossos mais modernos consócios”⁷⁵ que, apaixonado por uma jovem, “subiu ao telhado e desceu as escadas de um sótão para lhe falar”⁷⁶. O texto dos censores é explícito: mais do que ameaçar a obra de Shakespeare/Ducis na interpretação de João Caetano, a paródia também atingia a “moral familiar”.⁷⁷

“Deus me dê paciência com a Censura!”, desabafou Martins Pena em carta a um amigo, acrescentando que os censores deviam estar com “catarata na inteligência”, inclusive por desconhecerem que paródias eram admitidas “em todas as partes do mundo civilizado”⁷⁸.

O novo Otelo de Macedo passa longe dessas atribulações. Trata-se de uma peça em um ato e nove cenas, o que conta ponto para Macedo, pois a brevidade ajuda a concentração que lhe era tão difícil. Quatro personagens contracenam, mais um cachorrinho chamado Querido. Este animal de estimação é o pivô do quiproquô, por ser equivocadamente considerado um rival por Calisto, dono de um armarinho, pretendente de uma das jovens. Também ator em um teatrinho particular onde representa *Otelo*, esse enamorado fica obcecado pelo personagem, por isso deseja sentir ciúmes para desempenhar bem o papel.

Calisto — Adoro esta rapariga tanto, como a minha parte de *Otelo*... sim... [...] Oh! Se fosse ela que fizesse o papel de Hedemonda...⁷⁹ com que prazer e arrebatamento eu lhe daria a punhalada do quinto ato! Ao menos porém deve aparecer algum ímpeto de ciúme [...] é preciso que eu me exaspere, que eu esbraveje mordido pelo ímpeto do ciúme [...] ou então não passarei de um Mouro de Veneza muito ordinário. Se eu apanhasse um pretexto... (cena 3)

[74] Cena 7: “Vi muitas vezes *Otelo* no teatro [...] O crime de *Otelo* é uma migalha, uma ninharia, uma nonada, comparado com o meu...”. Isso depois de dizer que diante disso seria “um tigre, um leão, um elefante”. Com esse desdobrado carrossel de animais selvagens o autor destrói o efeito da feroz sublimidade atribuída ao personagem trágico. Não esquecer que “tigre” era o nome dado ao escravo que levava os despejos da casa, para atirá-los ao mar ou enterrá-los nas praças. O epíteto, pronunciado em cenas trágicas, causava às vezes hilaridade na platéia brasileira.

[75] Seção de Manuscritos da biblioteca Nacional (I-2, 3, 61 A).

[76] Raimundo Magalhães Júnior, op. cit. p. 165 ss.

[77] Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (I-R, 3, 61 A).

[78] Idem.

[79] Tradução de Ducis para “*Desdemona*”.

Não é difícil perceber que o *querer sentir ciúmes* baixa a temperatura do delírio do personagem, não o afastando demasiado das margens da normalidade e da pura brincadeira. Apesar das alfinetadas no governo e na política, sempre pelo recurso do trocadilho, o texto aconselha sem ironia, tem um ar cordial e amigável. Além disso, o texto de Shakespeare/Ducis não é transformado por dentro, desviando-se do sentido original; ao contrário, comparece entre aspas na comédia de Macedo, que por isso mesmo funciona mais como apoio jocoso do que paródia.

Mas a forma caseira também tem sua eficácia e a crítica a João Caetano, pairando por sobre o texto, transfere-se para a tolice do protagonista Calisto, que julga infantilmente poder imitar o grande ator num teatrinho de bairro. A afirmação explícita de que sua interpretação ficava “dez furos acima do João Caetano”, quando vemos essa mesma personagem mergulhada na própria mediocridade e falta de discernimento, produz o efeito oposto, isto é, o de preservar a glória de nosso trágico. Além disso, a inverossimilhança da confusão do cachorrinho da amada com um amante tira o ponto de apoio da pretendida caricatura, que se volta contra seu autor, concluindo-se o texto pela costureira harmonização das diferenças. Mais uma vez a pecinha de Macedo deixava intocados os valores básicos do que supostamente pretendia criticar. Apesar disso não podemos negar algumas tiradas espirituosas, principalmente no diálogo inicial entre Calisto e o pai de sua amada, ou na metamorfose do “punhal de Otelo”, tantas vezes repetido, numa inofensiva vela de cera.

Para resumir essas observações sobre a obra de Pena e Macedo, podemos dizer que entre os vários aspectos em que se diferenciam o mais importante diz respeito ao aspecto formal, que deforma ou ajusta o tema tratado. Em Pena assistimos ao aprendizado da forma encaminhando-se sempre ao controle dos procedimentos teatrais, afinal atingido com originalidade; em Macedo, no retratar de alguns temas comuns, não existe grande preocupação ou consciência em relação à pesquisa estética, apresentando-se os problemas sempre diluídos ou equalizados por meio dos mesmos recursos. Ora, essa forma tendia à harmonização de todos os termos, fossem estéticos ou ideológicos, como observamos no tratamento dado à escravidão.

Os autores também se diferenciam quanto ao nacionalismo, isto é, à escrita das coisas locais, fundamental no romantismo, unido além disso ao patriotismo da época, exacerbado pelas circunstâncias políticas. Em *Luxo e vaidade* a fala de Anastácio (Ato II cena 4) é esclarecedora, pois vemos o Brasil ao alcance das conquistas do liberalismo: “Já não se reconhece [*sic*] privilégios, graças a Deus, e as portas das grandezas sociais estão abertas a todos os que sabem merecê-las”. Em contrapartida, Martins Pena é um mal-humorado sob muitos pontos de vista. Nos *Folhetins* confessa que as pessoas *ilustres* que por acaso se sentam a

seu lado no teatro estragam-lhe a noite, o grande império transforma-se na *tapera de Santa Cruz*, entedia-se com os elogios dramáticos e zomba da mania das cores nacionais que emocionam a *rapaziada patriótica*; o aniversário da abdicação merece-lhe irreverente comentário e escarnece, da maneira mais feroz, da estupidez da censura, que apenas se preocupa com *o amore os pecadinhos que ele nos faz cometer*, em nome de um inexistente passado dignificante. Todos esses aspectos negativos ao espírito moderno foram abordados e criticados por Martins Pena

O acanhamento e as contradições do meio, além das limitações materiais do teatro, não deixaram também de constituir empecilhos à cabal realização de cada um dos autores. É muito significativa a descrição de uma cena na apresentação de *L'Elisir d'amore* que, segundo os *Folhetins*, se assemelhou a “uma verdadeira patuscada”: um cão latia sem parar na platéia, um cavalo trôpego e raquítico, que puxava um carro de papelão dourado levando três personagens, “deu com os olhos no lustre e recuou ofuscado”; o carro, “impelido e acelerado pelo declive do tablado, rolou com velocidade para diante”. Seguiu-se uma tremenda confusão, acompanhada de vaias da platéia; os atores saltaram do carro, os coros fugiram, até que “um homem valente” saltou sobre o cavalo, que caiu de focinhos, em meio a ruídos de tropel e gargalhadas. Minutos depois a ordem foi estabelecida, a orquestra principiou a tocar, os personagens subiram no carro, e tudo continuou como se nada houvesse acontecido.

Entre nós quase tudo precisava ser feito, do abandono das velhas normas neoclássicas, já desgastadas, à promoção da literatura nacional, que alguns negavam, afirmando a impossibilidade de duas literaturas numa mesma língua. Para termos uma idéia da dificuldade da empresa, basta-nos pensar que os jovens autores da revista *Niterói* não podiam conhecer bem os autores do passado, pois era difícil localizar os textos, buscados em bibliotecas da Itália e da França, e chegaram a procurar registros que contivessem “a desejada poesia original dos índios”⁸⁰. A tais dificuldades se acrescentam os equívocos. Décio de Almeida Prado⁸¹ sublinha “a circunstância um tanto estranha” das peças de Martins Pena, “as mais brasileiras que já foram escritas entre nós”, terem sido encenadas por intermédio e em benefício de atores portugueses. Por último, a ação ininterrupta da censura era facilitada pelos subsídios oficiais. Na mesma sessão da Câmara em que os deputados censuraram *O inglês maquinista*, discutiu-se a oportunidade ou não dos subsídios teatrais. O deputado Mendes de Almeida votava contra, pois “há entre nós a mania de fazer o governo carregar com tudo, e assim vamos de certa maneira caminhando para o comunismo”. O senhor Rocha, contudo, desconfiado do poder subversivo da arte cênica votava a favor, e explicava: “é importante que haja o subsídio para a facilidade do controle sobre o teatro”⁸².

[80] A. Candido. *O romantismo no Brasil*, ed. cit., p. 33.

[81] D. de A. Prado. *João Caetano*, ed. cit. p. 124.

[82] V. Arêas, *Na tapera de Santa Cruz*, ed. cit. p. 270.

[83] Apud L. Hessel & G. Raeders, op. cit., p.116.

[84] A. Candido. *O romantismo no Brasil*, ed. cit. p. 95.

[85] Sérgio Buarque de Holanda. “Da Alva Dinamene à Moura Encantada”. In: *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 85-97.

Recebido para publicação
em 14 de setembro de 2006.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

76, novembro 2006
pp. 197-217

Voltando ao cotejo dos dois, a obra de Pena sem dúvida supera a de seu colega em originalidade e conseqüência. Inaugurando o gênero mais fecundo entre nós — a comédia de costumes —, refundiu as formas existentes do entremez no interior de um minucioso trabalho de incorporação de outros gêneros. Quanto a Macedo, não podemos discordar de Machado de Assis: “O autor abre à sua musa um caminho fácil aos triunfos do dia, mas impossível às glórias duráveis”⁸³. Mas também não podemos negar sua contribuição à linguagem teatral, fazendo a passagem da “oralidade de salão e academia, típica do arcadismo, para a oralidade de teatro, comício, reunião política — coisas novas no Brasil...”⁸⁴. Por último, não podemos também esquecer o aproveitamento que fez do tipo brasileiro, na figura da “moreninha”. Com isso revitalizou o antigo tópico que atribuía aos olhos ou cabelos negros as qualidades da malícia ou da traição⁸⁵. Traduzida em forma teatral, *A moreninha* foi a peça mais popular de Macedo, chegando a Portugal com o mesmo sucesso.

VILMA ARÊAS é professora do departamento de teoria literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.