
Entre joanas, rosas, mariquinhas e cecílias: a representação da mulher em comédias de Martins Pena

Maria Aparecida Barros de Oliveira Cruz (Doutoranda, Estudos Literários, UFG; professora, UEG/Campus Porangatu)

Resumo: O presente artigo visa traçar o perfil das personagens femininas que povoam as comédias de Martins Pena, bem como compreender as relações destas com o espaço e a estrutura da obra. Para tanto foram selecionadas quatro peças: *A família e a festa da roça* (1837); *Os dous ou o inglês maquinista* (1842); *As casadas solteiras* (1845) e *O noviço* (1845). Inseridas num universo patriarcal, essas personas literárias terminam por nos oferecer quadros significativos da sociedade colonial brasileira, em pleno século XIX, constituídos pela crise das relações de gênero, sendo estas marcadas pela libertação paulatina do elemento feminino que se utiliza de estratégias variadas para driblar a subjugação masculina.

Palavras-chave: Perfis femininos, gênero, sociedade patriarcal. Martins Pena.

Abstract: The following article aims to trace the profile of the female characters that make up in Martins Pena's comedy, as well as to understand the relationships with the space and structure of his work. For this purpose, four plays were selected: *A família e a festa da roça* (1837); *Os dous ou o inglês maquinista* (1842); *As casadas solteiras* (1845) e *O noviço* (1845). They were inserted in a patriarchal universe, these literary personas end up offering us significant frameworks of Brazilian Colonial society in the nineteenth century, constituted by the crisis of gender relations, which are marked by the gradual liberation of the female element that uses a variety of strategies to circumvent the male subjugation.

Keywords: Female Profiles, Gender, Patriarchal Society, Martins Pena.

Introdução

Alguns escritores revelam melhor suas qualidades em um gênero em detrimento de outro. A título de exemplo lembremos Émile Zola que foi um grande romancista do século XIX, e que no gênero dramático não se saiu tão bem. Sua obra *Thérèse Raquin*, encenada, inicialmente, em julho de 1873, no *Théâtre de la Renaissance*, em Paris, arrancou protestos da crítica e do público, ao ponto de sobreviver à nona récita, apenas.

No Brasil, Martins Pena é o comediógrafo do século XIX de maior sucesso. Todavia, quando o assunto é o drama, seu íbope cai assustadoramente. Para a professora e pesquisadora Vilma Arêas (2006), os seis dramas escritos por Pena são medíocres e pouco convincentes, marcados por uma retórica esdrúxula e por erros técnicos primários. É na comédia de costumes que Martins Pena revela seus maiores talentos. Dada as condições peculiares do Brasil, enquanto país escravocrata e patriarcal em pleno século de transformações de toda ordem, esse gênero é o que melhor se aclimata

às particularidades da sociedade brasileira. Martins Pena é considerado o seu melhor representante no Brasil. Em seus textos desfilam escravos, estudantes, fazendeiros à moda patriarcal, moças, estrangeiros, viúvas, mulheres abandonadas, juízes, enfim, todos os tipos provenientes dos estratos sociais do período. E o quadro é tão completo que levou alguns intelectuais, dentre eles Sílvio Romero, a afirmar que se os registros dos primeiros cinquenta anos do século XIX desaparecessem, bastaria recorrer às comédias de Pena para então se reconstruir o perfil moral da época. Trata-se de um exímio observador e como tal não deixou passar despercebida a situação movediça em que se encontrava a sociedade brasileira. Para representá-la não bastaria inserir-se em uma escola literária específica. Seria preciso mover-se entre elas, daí o grau de hibridismo de seus textos, acusado, principalmente, por Décio de Almeida Prado e estudado por vários intelectuais.

Assim, voltar às comédias de Martins Pena é uma forma de rever a sociedade brasileira do século XIX, percebendo seus vícios, comportamentos, costumes, valores e formação. Também é caminho para se compreender a evolução do gênero teatral no Brasil. O teatro tal como o romance se constitui em porta-voz da época, ainda que não tivesse a intenção de fazer isso. Aqui, nos interessa, em particular, identificar o perfil da mulher que povoa suas comédias. Para traçá-lo será preciso levar em consideração as demais personagens, bem como as relações que se estabelecem entre elas e os espaços dos quais fazem parte. Trata-se, portanto, do estudo da personagem. Conforme Décio de Almeida Prado (1998), no teatro, as personagens concentram em si a totalidade da obra, tendo muitas vezes o cenário como elemento interdependente, o que justifica o viés escolhido para a análise.

Para cumprir com o propósito traçado focaremos o estudo em quatro obras: *A família e a festa da roça* (1837); *Os dous ou o inglês maquinista* (1842); *As casadas solteiras* (1845) e *O noviço* (1845). Todas elas são marcadas pela presença feminina, e esta não se revela uniformemente. Partimos do pressuposto de que o estudo da composição dessas personagens nos oferecerá um painel amplo da sociedade patriarcal em suas mais diversas fases. E mais do que isso, ele nos possibilitará definir a integridade estética de cada obra. Logo, o enfoque social estará a serviço do estudo da economia interna da obra e não da sociologia da literatura. É como crítico literário que queremos nos colocar e para tal os “andaimés da construção” são fundamentais.

Igualmente, por meio dele pretendemos pôr em evidência os recursos utilizados por Martins Pena bem como os aspectos de modernidade e de tradição que marcam sua produção literária e fazem dele um escritor a frente de seu tempo, mesmo quando alguns

de seus contemporâneos o consideram ingênuo e desleixado em relação à linguagem e, ainda, particularmente isento frente às questões ideológicas. Esse equívoco na avaliação pode se justificar pela incompreensão de alguns que não perceberam que, ao destoar de seus pares, o autor de *O Judas em sábado de aleluia* estivesse buscando um outro lugar ao sol, bem mais duradouro, e com isso marcando seu nome na trajetória evolutiva do teatro nacional.

A comédia de costumes no Brasil

A estudiosa Luciana Stegagno-Picchio (2004) afirma que, apesar da existência de notícias que comprovam o gosto pelo espetáculo na colônia, somente após a Independência e o início do Romantismo é que se pode falar de um verdadeiro teatro brasileiro. E o surgimento desse novo gênero de caráter nacional está associado a duas figuras: João Caetano (1808-1836), grande ator do período, e Martins Pena (1815-1848).

É difícil alguém discordar do fato de que Martins Pena, mais que outros teatrólogos, conseguiu acompanhar as mudanças do século, bem como perceber que determinadas composições teatrais aqui não faziam muito sentido. Ao incorrer no drama, teve ciência de que o solo não lhe era fértil e, talvez, devido a essa consciência tenha buscado outros estilos, dando origem ao que se convencionou chamar de comédia de costumes. Se a sua produção não alcançou um patamar elevado, na visão da crítica, todos são unânimes ao afirmar que se tivesse vivido mais teria ido muito longe. Faltou-lhe tempo para alcançar a perfeição desejada. Apesar disso, pôde contribuir, e muito, com a evolução do teatro nacional.

De acordo com Prado (1999), a comédia de costumes brasileira tem traços do entremez de Portugal, gênero trazido ao Brasil pela companhia encabeçada por Ludovina Soares da Costa (1802-1868), em 1829. Trata-se de peça curta, não mais que trinta minutos, marcada, principalmente, pela graça pessoal e improvisação do ator. Geralmente, era utilizada como complemento de espetáculo. O entremez apresentava a ação ao estilo da farsa popular, sendo as personagens tipos burlescos, caricaturais e muitas vezes repetitivos. Para Prado (1999, p. 56):

Martins Pena assimilou esses processos tradicionais, na medida em que se foi assenhorando da técnica e dos truques do ofício, mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo.

Stegagno-Picchio (2004, p. 229) acrescenta que as comédias de Pena se localizam entre as comédias de caracteres e o drama de enredo, e que seu maior mérito

reside na língua que “nos dramas interioranos nos surge nutrida de carioquismos selecionados para caracterizar personagens e categorias sociais”. Portanto, bem diferente daquela encontrada no drama indianista e nos dramalhões históricos, que não se afastaram dos moldes clássicos. Esse rompimento com a linguagem clássica é um dos traços responsáveis por dar ao texto um caráter de leveza, espontaneidade e atualidade, fazendo com que um século depois ainda sintamos vontade de rir diante de algumas construções.

O aspecto de cor local, típico da estética romântica, aliado a um pendor quase jornalístico, tornaram as comédias de Pena retratos vivos da sociedade brasileira, em especial, a carioca. Por meio de suas comédias é possível perceber os tipos sociais que circulavam na época, assim também como aspectos da cultura brasileira, tal como notamos em *A família e a festa da roça*, em que se evidencia a folia do Espírito Santo, um festejo popular de caráter religioso e profano, responsável por agregar as famílias de uma determinada localidade. Corroborando essa tese, Stegagno-Picchio (2004, p. 228-229) diz que as comédias de Martins Pena:

propõem-nos, a bem mais de um século de distância, o quadro vivo de uma sociedade interiorana e cosmopolita, na qual as máscaras universais (o usurário, o apaixonado, a esposa-jovem, o velho ridículo, o marido-ciumento) reúnem-se em torno de situações bem datadas e locais, ainda que às vezes movimentadas pelos clássicos ingredientes vaudevillescos (o armário, onde se escondem, a turnos diferentes, as várias personagens; o travesti, fonte de equívocos; o deus *ex machina*, destinado a conduzir todas as situações ao seu lógico e alegre final).

Didaticamente inserido na escola romântica, esse estilo se revela nas comédias de Pena apenas em dois aspectos. Além da cor local, Prado (1999) aponta o gosto pelo pitoresco. Mas o que salta aos olhos é a sátira às atitudes exaltadas e às declarações de amor bombásticas e essa crítica ao Romantismo se constitui em um dos aspectos de modernidade de sua obra.

Quanto à cor local é válido destacar o sentido empregado. Segundo Prado (1999, p.60-61), tanto essa quanto o gosto pelo pitoresco tiveram a função de colocar o Brasil em lugar diferenciado em relação à Europa, ao mesmo tempo que prestou-se ao papel de oferecer um quadro amplo dos diversos brasis “que coexistiam no tempo: o da Corte, o da roça e o do sertão”.

O primeiro quadro: a família imersa no universo patriarcal

A Família e a Festa da Roça foi escrita em 1837 e encenada a partir de 1840. Conforme Darcy Damasceno (s/d), a obra foi editada mais sete vezes, nos anos de 1842, 1853, 1871, 1898, 1914, 1927 e 1943. Seu título inicial era *Uma família roceira*. A peça

organiza-se em ato único, subdividido em dois quadros. Essa subdivisão é responsável pelo equilíbrio interno da obra, tanto no que diz respeito às personagens quanto aos ambientes de que fazem parte. Há entre os quadros alguma similitude, já que o primeiro ambienta-se na roça e o segundo no Arraial – lugar intermediário entre o campo e a cidade. Esse ambiente é, na verdade, uma continuação dos hábitos, valores e comportamentos da roça, funcionando como uma extensão do campo, contudo dotado de alguns aspectos do espaço citadino, como o comércio e a igreja. O mesmo não se pode dizer da relação estabelecida entre campo e cidade, que se constituem em uma dicotomia velada, uma vez que a cidade não é palco de nenhuma ação, apenas dois de seus representantes aparecem na peça. Logo, a perspectiva do ambiente citadino é apenas evocada. Essa dicotomia se reforça ainda no contraponto estabelecido entre as personagens que estão próximas a Domingos João e os amigos, Pereira e Silva, dois brejeiros que parecem pertencer à origem aristocrática, o que se explica pelo emprego dos sobrenomes em lugar do primeiro nome, bem como pela postura de altivez e menosprezo que assumem em detrimento dos roceiros. Durante a festa, se divertem fazendo chacota dos presentes, chamando a atenção para os detalhes que consideram grotescos, isto é, tudo. Também se evidencia entre os dois pretendentes de Quitéria: Antonio do Pau-d’Alho e Juca. O primeiro é homem experiente, sitiante e dono de alguns escravos. O último é um jovem estudante de medicina. Apesar dessas diferenças, têm em comum o lugar de origem, pois pertencem à classe menos abastada, estando o jovem em desvantagem maior, já que não tem posses e é filho do capitão-mor José Cumbuca. Na escala hierárquica, esse ocupa lugar de menor prestígio em detrimento do fazendeiro, senhor de muitas posses e escravos. O casamento com Quitéria é um negócio vantajoso para ambos, já que o dote é uma prática recorrente da época. Sendo jovem e inexperiente, Juca não desperta o menor respeito no futuro sogro, que ainda o enxerga como o rapazote do vizinho:

Domingos João – Como vai aquilo lá por baixo? O café tem subido de preço ou não? E os açucares como vão?

Juca – Creio que bem.

Domingos João – Crê... Esta não é má! Pois que faz o senhor?

Juca – Estudo.

Domingos João – Bom estudo, que nem ao menos sabe a principal cousa, que é o preço do café... (PENA, s/d, p. 52).

Ficam claras, no decorrer dos diálogos, a inexperiência e inaptidão do rapaz para com os negócios ligados ao campo, ao mesmo tempo que se percebe a simpatia entre Domingos João e Antônio, eleito o genro desejável, pois esse mais se aproxima de seu estilo de vida. Ele transita muito bem entre os dois espaços antitéticos. E o galanteio que

faz a Quitéria é uma prova disso, assim também como as informações que apresenta à família da futura noiva (Cena IV, quadro I). É um homem feio, rude e desajeitado, segundo a ótica feminina, atributos que em nada interferem na avaliação do patriarca:

Domingos João – Já me vai aborrecendo tantos momos. Quando o Antônio do Pau-d’Alho voltar do destacamento, hei-de concluir o casamento que há muito tempo desejo fazer.

Joana – Ora, Sr. Domingos João, deixe-se disso. Pois Quitéria há-de se casar com um homem tão feio?

Domingos João – Feio ou não feio, tem um sítio com seis escravos e é muito trabalhador; assim, este casamento se há-de fazer, entende a senhora? (PENA, s/d, p. 49).

É nítido que os valores aqui cultuados não têm relação com a origem nobre. O que se leva em consideração é o que o homem é capaz de fazer por seu próprio esforço, daí a exaltação ao trabalho. No diálogo travado, Cena IV, quadro I, Domingos João aconselha Juca a abandonar os estudos para ajudar seu pai na roça. Parece ser um ritual comum jogar os moços na lida diária, como uma forma de prepará-los para a entrada na maturidade. Basta perceber o quanto Inacinho, irmão de Quitéria, corre. Está sempre cheio de obrigações.

Conforme o sociólogo Gilberto Freire (2004), a decadência do patriarcalismo também é assinalada pela rivalidade entre o homem moço e o homem velho. Essa rivalidade vai ser reforçada, inclusive, na festa do Divino Espírito Santo, por meio da prenda oferecida às mulheres. Enquanto Juca oferece à Quitéria um pão-de-ló, que sai ao custo de seis mil réis, Antônio dá de presente à Joana da Conceição uma galinha gorda que é arrematada por vinte mil réis. Assim, fica subentendido que ele perdeu a jovem, graças à esperteza de Juca, mas não se sente vitimizado ou inferior. Seu lugar na família está reservado e se não pode mais galantear a filha, volta seus cuidados para a mãe desta, mantendo, assim, uma posição de destaque no seio familiar. Aliás, o leilão cumpre, aqui, com dois papéis. Além de garantir renda à igreja também é uma forma das famílias assinalarem sua posição social. Quanto mais alto o lance, mais essa família ou indivíduo era estimado, já que cada um valia pelo que tinha ou aparentava ter. Outro detalhe típico, até o século XIX, é a medição do nível de abastança a partir da quantidade de escravos.

Pensando que o casamento era um negócio, fica nítido que a escolha de Quitéria se pauta em outros moldes. O que lhe agrada em Juca nada tem a ver com os predicados eleitos pelo pai: “Domingos João – Assim é que eu gosto de uma rapariga. Vá assim, que vai muito bem, e terá casa. Uma menina economista, com um marido como o que eu quero te dar, não - de fazer fortuna” (PENA, s/d, p. 50).

Quando toma conhecimento do plano de casamento arquitetado por seu pai, não vacila em ajudar Juca a pregar-lhes uma peça e assim alcançar seu intento. Quitéria não quer desobedecer ao pai, mas também não deseja abdicar de seus sentimentos. Por estar apaixonada por Juca, elege esse dado como o único necessário para estabelecer a união. Quitéria é, portanto, uma moça romântica e sonhadora, que parece desconhecer as durezas e a praticidade da vida a dois. Aliás, são essas qualidades que a tornam a garota eleita por Juca, que por meio de um solilóquio revela ao público porque a escolheu. É ingênua, pura, bonita e sincera e, comparada às moças da cidade, ainda não adquiriu a malícia e os ares de sedução que, na ótica masculina, a tornariam tão perigosa:

Juca, *só, sentando-se* – Estou enfim na roça! Muito gosto eu disto, depois de estar quatro ou cinco meses na cidade. [...] Na cidade vi muita gente bonita, porém nenhuma me agradou tanto quanto ela; e demais ela ama-me com sinceridade, pois só ama a minha pessoa e não o meu dinheiro. Na cidade, isso se fia mais fino... Há meninórias finas como lâ de cágado. Muitos agrados, carinhos, cartas cheias de ditinhos amorosos e tão eloqüentes, que fariam inveja ao maior literato; citações de Mme. de Genlis, Mme. Staël, de Lamartine, porém amor verdadeiro... por um óculo! (PENA, s/d, p. 52).

Assim, o perfil de Quitéria está estabelecido em contraponto às moças da cidade, outro par antitético que se sobressai na peça. Ela corresponde ao modelo de mulher desejado pelo homem, sendo a doçura, a subserviência, a sinceridade, o altruísmo e a habilidade com os trabalhos domésticos as qualidades mais cobiçadas em uma mulher. Contudo, esse perfil revela-se contaminado pelo contato com a cidade, apontada na didascália que antecede a Cena III, quadro I, o que indica que essa distância entre elas já não é tão larga. Logo no início da peça, percebemos o assombro do pai frente a aparente modernidade da filha, que se veste e se penteia como as moças da cidade. Como não tem o domínio dessa arte, em Quitéria essa incorporação chega ao ridículo, o que na opinião de Juca é indício de que essa aparente mudança não se constitui em ameaça real. Tal como a mãe, ela poderá ser a esposa obediente, mas está claro que vai se rebelar mais facilmente que a sua progenitora. Quitéria é moça sobressaída, bem diferente da caricatura de roceira que costuma povoar muitas peças e narrativas da época.

De todas as dicotomias apresentadas, a que salta aos olhos, logo na Cena II, quadro I, está associada à questão de gênero. Desde cedo, a mulher é preparada para viver à sombra do homem, tendo o casamento como o único destino que lhe resta cumprir. De subordinada ao pai passa para as rédeas do marido e quando se recusa a isso é internada em algum convento. Na peça, Quitéria é empurrada para o casamento como uma forma de frear-lhe os aspectos de aparente insubordinação. Além disso, já estava pronta para ser desposada, isto é, para ser assenhorada por outro amo, tão forte e autoritário quanto o pai.

Quitéria partilha do destino da mãe, a senhora Joana da Conceição, uma mulher moldada ao estilo patriarcal. Neste, o homem é o chefe da família que agrega não só os parentes de sangue como também os agregados, escravos domésticos e das plantações (SALLUM JR., 2001). As decisões são tomadas unicamente por ele e nem sempre a mulher toma conhecimento dos negócios realizados. Esse poder dado ao homem precisa ser constantemente lembrado à mulher para que esta não se desvie ou crie asas:

Domingos João – Feio ou não feio, tem um sítio com seis escravos e é muito trabalhador; assim, este casamento se há-de fazer, entende a senhora?

Joana – Entendo; porém...

Domingos João – Qual porém, nem meio porém; nesta casa, graças a Deus, sou eu senhor, entende a senhora? Irra, ninguém me dá leis! Aqui sou senhor absoluto!

Joana – Não estou fora disto. Mas olhe, se nossa filha fosse uma menina...

Domingos João, *interrompendo-a* – Chitom! Ela aí vem, e um pai não deve dar confiança à filha (PENA, s/d, p. 49).

A conservação do poder masculino implica em subjugação da mulher que, não tendo as armas necessárias para enfrentá-lo prontamente, obriga-se a calar e a obedecer, mas não sem antes revelar seu posicionamento, ou pelo menos tentar fazer isso. O que nos leva a corroborar a hipótese de que o sistema patriarcal, aqui retratado, enfrenta o processo de decadência. As ranhuras são notáveis tanto na disputa entre o moço e o velho, quanto na relação que se estabelece entre o homem e a mulher, tal como nos informa Brasília Sallum Jr. (2001), na esteira de Gilberto Freire. Para ele a decadência do patriarcalismo também ocorre na família patriarcal, por meio da relação conflituosa e tensa entre pai e filho, a mulher e o homem, o indivíduo e a família, a família e o chefe, o escravo e o proprietário. Nessa fase, o individualismo tende a sobrepor-se ao coletivo. É, portanto, um período de transição.

Para fechar esse quadro de pares antitéticos e reforçar mais uma vez essa fase de decadência do patriarcalismo, nos aspectos sociais, chamamos a atenção para Angélica, uma benzedeira. Seu ofício está associado à medicina popular. Ela é a “médica” da região, tendo dos moradores respeito e admiração, ao ponto de assumir a primazia frente ao médico formado. Aliás, há entre o médico e a benzedeira uma rivalidade latente, anunciada, inicialmente, na fala de Juca, que a considera uma embusteira (Cena IV, quadro I). De todas as mulheres retratadas, é a única que parece ser independente, vivendo do próprio sustento e sendo reconhecida pelo ofício que exerce. Conforme Freire (2004), a medicina caseira era um dos aspectos mais sedutores da autoridade da matriarca.

Para Domingos João não há diferença entre a benzedeira e o médico formado, já que ela dá conta do recado. O mesmo não se pode dizer entre o médico e o advogado,

sendo este realmente necessário à sociedade, enquanto aquele seria apenas mais um, é considerado, por isso, apenas o licenciado (Cena IV, quadro I), isto é, uma profissão não reconhecida pelo poder patriarcal. Conforme Sallum Jr. (2001), o fortalecimento de outras instituições, como a igreja, e o surgimento de outras figuras de homem de prestígio na sociedade escravocrata, como o médico, por exemplos, foram responsáveis pela dissolução do absolutismo do poder patriarcal. Desta forma, a dicotomia, aqui, não é apenas entre os pretendentes de Quitéria, mas também entre o fazendeiro e o médico, a benzedeira e o homem formado ou em processo de formação acadêmica, entre o médico e o advogado, etc.

Quando Quitéria inicia o plano traçado por Juca e passa mal, é a ela que a família recorre primeiramente. Frente à moça, apresenta vários diagnósticos plausíveis, que em nada funcionam, uma vez que se trata de fingimento (Cenas XI e XII, quadro I). A situação só modifica-se quando Juca aparece e, no papel de médico, traça um diagnóstico em tudo bisonho, mas que funciona, graças ao combinado com a jovem e à ignorância dos presentes. A única a perceber a farsa é Angélica, que se omite, porque recebe propina:

Juca – Vê, Sr.^a D. Joana, se sua filha não tiver sempre quem trate dela, morrerá certamente. Não é assim, Sr.^a Angélica? (*Quando diz estas últimas palavras dá, às escondidas, à Angélica, uma bolsa com dinheiro.*)

Angélica – Senhor doutor, tem razão, a menina morre (PENA, s/d, p. 57).

Assim, Juca alcança a vitória, mesmo não sendo o mais apto. Seu triunfo fortalece os novos rumos sociais anunciados bem como a ideia de transição social que temos defendido ao longo da análise. Além, é claro, de ser um traço da comédia. Domingos João já não se comporta como o patriarca irredutível que, face à contestação de seu poder, preferiria a morte da filha. Uma vez que foi liberado de seu compromisso com Antônio, cede aos pedidos dos presentes e assim o casal alcança seus objetivos (Cena XIII, quadro I). A esperteza de Juca o faz cobrar a realização imediata da promessa do futuro sogro, talvez porque tivesse medo de que suas artimanhas fossem descobertas, ou ainda porque percebesse o quanto as relações sociais eram mutáveis.

O segundo quadro: os novos arranjos familiares

Das peças escolhidas para a análise duas apresentam-se em três atos (*Os noviços e As casadas solteiras*) e duas se organizam em apenas um (*A família e a festa da roça; Os dous ou o inglês maquinista*). Apesar de, cronologicamente, *Os dous ou o inglês maquinista* se colocar em primazia, considerando-se a data de surgimento das peças *Os noviços* e *As casadas solteiras*, optamos por falar dessa peça por último, isso porque ela

apresenta personagens femininas que melhor confirmam os aspectos de transição que marcam as relações de gênero.

As casadas solteiras, escrita em 1845, foi representada, pela primeira vez, nesse mesmo ano, conforme nos informa Damasceno (s/d). A obra apresenta três mulheres: Clarisse, Virgínia e Henriqueta. E estrutura-se a partir de dois pares antitéticos: brasileiros/ ingleses; homens/ mulheres. Diferentemente do que percebemos no primeiro quadro, aqui, as personagens femininas estão bem mais distantes da sombra do modelo de família patriarcal, sendo a tensão entre os gêneros um dos eixos estruturais da peça. Se Domingos João, apesar dos protestos de Joana, tinha seu reinado em relativa ordem, Jeremias e os dois ingleses já não podem dizer o mesmo. Na disputa pelo poder majoritário, acabam descobrindo que o melhor é se render à mulher, ao menos por algum tempo, caso contrário as consequências poderiam ser piores. Também não percebemos a obediência cega ao pai. Diante da negação do pedido de casamento, as jovens Virgínia e Clarisse não hesitam em fugir com seus amados, apesar de que mais tarde vão se arrepender da decisão. Um ponto em comum entre as duas peças é o fato de que o casamento entre os protagonistas é consequência do amor que sentem um pelo outro, e não objeto de transação comercial. Além disso, há a festa religiosa, que, na primeira peça analisada, fecha o enredo e aqui se apresenta no primeiro ato. E esse evento social é de suma importância para a movimentação e evolução das personagens. Vale destacar que, se no primeiro quadro, a festa se apresenta deslocada, aqui, está totalmente inserida na economia interna da obra, o que indica um aprimoramento da técnica do escritor.

Essa comédia apresenta uma evolução entre os atos, marcada pela instabilidade das relações sociais. Nada permanece fixo por muito tempo. Se, no segundo ato, os maridos levam a melhor, no último eles são humilhados e subjugados e a situação modifica-se consideravelmente a favor das mulheres. É possível concluir também que na relação entre as mulheres há um espaço para a cumplicidade mútua. Virgínia e Clarisse se unem, com a anuência de Henriqueta, para vingarem-se dos maridos que, em dois meses de casamento, as transformaram em escravas:

Virgínia, *entrando pela direita* – Isto é um horror!

Clarisse, *acompanhando-a* – É uma infâmia!

Virgínia – Tratar-nos assim, a nós, suas legítimas mulheres? E então, Clarisse?

Clarisse – E tu, que me dizes, Virgínia?

Virgínia – Quem podia prever tudo isto?

Clarisse – Pareciam tão submissos e respeitosos, lá no Rio de Janeiro! Que mudança!
(PENA, s/d, p. 261).

Um dado que salta aos olhos é o fato de que as mulheres, aqui, são bem mais insubordinadas do que no primeiro quadro, uma vez que não aceitam o autoritarismo de seus maridos que acreditam na manutenção do poder a partir da tirania e do aprisionamento. Uma explicação para isso está associada ao espaço do qual fazem parte. Conforme Freire (2004), as mulheres da casa grande são bem mais submissas aos seus maridos do que aquelas que viviam em sobrados, isto é, na cidade.

Os dois ingleses, em consonância com o sistema patriarcal, têm como modelo de relação perfeita aquela em que o homem é o senhor absoluto:

John – De duas coisas uma, Bolingbrot: ou é a mulher, ou o marido que governam.

Bolingbrot – Yes, quando a mulher governa, tudo leva diabo!

John – Bravo! Tens razão e compreendes... À nossa saúde! (*Bebem*)

Bolingbrot – Marido governa mulher, ou – goddam! – mata ela. (*Dá um soco na mesa.*) (PENA, s/d, p. 269-270).

Nessa visão estereotipada das relações de gênero, não há espaço para a governança partilhada. A casa torna-se um campo de batalha e a mulher é o inimigo que precisa ser domesticado, neutralizado, a qualquer custo. Em outras palavras, ela “foi sempre o *diferente* que precisava ser domado ou neutralizado pelo “igual” (COELHO, 2000, p. 90; grifo da autora). Assim, o conceito que o homem tem da mulher não se constrói nela mesma, mas a partir dele (BEAUVOIR, 1980). Logo, ela não é considerada como um ser independente. Cabe ao homem escolher o que ela pode ou não ver, quais lugares deve frequentar, com quem deve falar, enfim, ela deve estar sob sua tutela constantemente. Nesse sentido, a esfera doméstica é eleita como território de decência e estabilidade, de onde os aspectos baixos são banidos (RESENDE, 2007).

Bolingbrot – Mim pensa... Clarisse quer passeia, quer dança, quer theater, e mim não pode, mim não quer...

John – E fazes bem. De que servem tantas folias, senão para perdição das mulheres? (PENA, s/d, p. 264).

É curioso o fato de que tanto John quanto Henriqueta se comportam como orientadores das relações de gênero, colocando-se no papel de mais experientes. No caso masculino, o resultado desse empreendimento é desastroso para os maridos; o mesmo não se pode dizer das mulheres que alcançam o desejado com sucesso. Todavia, isso se dá pelo fato de que as jovens não se portam como seguidoras do feminismo, elas constroem os seus perfis a uma certa distância da amiga que, diferentemente de John, não cumpre o papel de ditadora de regras, ela apenas alerta as irmãs; não há, portanto, um posicionamento radical contra o homem. Ela deseja o bem das amigas e se coloca no papel de espectadora da situação, pouco opinando. Assim, as personagens femininas revelam-se livres de estereótipos em detrimento das masculinas, e por isso ajudam a

alterar o sistema patriarcal que estava em vias de naufrágio, o que confirma a tese exposta por Coelho (2000, p. 90): “[...] desde a origem dos tempos a mulher tem sido peça-chave da organização e equilíbrio de qualquer sistema social”. É uma nova sociedade que está se formando.

Durante muitos séculos as mulheres se sujeitaram ao autoritarismo masculino. Contudo, a partir do século XIX, a mulher vai, cada vez mais, se distanciando do jugo imposto. E isso ocorre graças à consciência que vai adquirindo das relações conjugais:

Virgínia, *com gravidade* – Senhores, vós pensastes que depois de nos enganar cruelmente, sujeitar-nos-íamos, de boa vontade, a ser vossas escravas? Muito vos iludistes! Felizmente recobramos a nossa liberdade, e estamos resolvidas a não sacrificá-la de novo!

Clarisse – O vosso proceder foi uma traição indigna (PENA, s/d, p. 273).

Se, no passado, a mulher era obrigada a se valer da imagem masculina para se afirmar, agora o que se percebe é o desejo de conquistar a liberdade bem como a autonomia, a qualquer custo, mesmo que isso implique em recomeçar, em reconhecer que errou na escolha feita. Logo, o sacrifício da liberdade não se justifica por nada, nem mesmo para viver um grande amor. Nesse sentido, essas personagens se distanciam tanto de Joana quanto de Quitéria, pois nenhuma nem a outra revelam consciência de sua identidade feminina. Outro dado que as distingue é o fato de que Virgínia e Clarisse estão transitando entre os papéis femininos na tentativa de encontrar o seu lugar, de se construir enquanto sujeitos singulares. Esse trânsito não é marcado pela solidão, o que talvez resultaria em fracasso, mas pela solidariedade. Juntas têm mais possibilidade de chegar aonde desejam do que separadas. E essa caminhada solidária é outro ponto divergente entre as obras cotejadas.

É interessante que nenhuma delas se preocupa com as convenções sociais. As duas moças não hesitam em fugir com os ingleses, e se mais tarde fogem deles, não fazem isso porque descobriram que o casamento era inválido, mas sim porque estavam sendo maltratadas (Cena XI, ato II). Depois da vingança aplicada aos moços – uma forma de zerarem o relacionamento mal começado (Cena VI, ato III) – o que mais desejam é reatar o casamento, o que ocorre com a ajuda de Jeremias.

Caso diferente é o de Henriqueta. Casada com Jeremias, um fanfarrão alegre, extravagante e folgazão, que foge às suas obrigações, enquanto marido e pai, comportando-se como jovem solteiro e sem responsabilidades. Vive da herança deixada pelo pai e só depois de gastar boa parte com “bailes, passeios, carruagens, cavalos...” e tomar conhecimento de que o dinheiro que emprestara não lhe seria restituído é que muda de comportamento. Sua relação com Henriqueta é marcada pela fuga, seguida de pancadaria, como podemos notar na Cena XVI, ato I:

Henriqueta, *vendo-o* – Ei-lo! Oh, patife! (*Vem-se aproximando de Jeremias sem ser vista.*)

Jeremias – Se encontra-me, leva-me o diabo; que ela anda em minha procura, não há dúvida. Ah, centopéia do diabo! (*Aqui atacam bombas dentro e o teatro fica iluminado pelo clarão do fogo. Henriqueta, que nesse tempo está junto de Jeremias, dá-lhe uma bofetada que o atira no chão.*) Oh, que bomba!

Henriqueta – É uma girândola, patife! (*Jeremias levanta-se apressado e deita a correr para o fundo, e Henriqueta o segue. Henriqueta correndo.*) Espera, patife, espera! (PENA, s/d, p. 261).

Nesse jogo de gato e rato, o homem leva a pior. Em nenhum momento, Jeremias se porta como o dono da situação. Ao contrário, para ele Henriqueta é um demônio de saias, e a única alternativa que lhe resta é fugir. Como ela está sempre em seu encaicho, o encontro é inevitável. Da galeria de mulheres que compõem as quatro peças é a única que procura dominar o homem pela força. As demais subjagam seus cônjuges ou pretendentes pela esperteza. Poderia se dizer que ela se aproxima do papel de matriarca da família, e como tal faz todo o possível para voltar a uni-la, o que significa resgatar o marido, ainda que seja à força, o que não funciona muito bem. Seu objetivo só é alcançado com a ajuda da sorte. Explicando: somente quando Jeremias recebe a notícia de que havia perdido tudo é que se rende à Henriqueta:

Jeremias, *chorando* – Ter coragem! É bem fácil de dizer-se... Pobre, miserável... Ah! (*Levantando-se:*) Henriqueta, tu que sempre me amaste, não me abandones agora... Mas não, tu me abandonarás; eu estou pobre...

Henriqueta – Injusto que tu és. Acaso amava eu o teu dinheiro, ou a ti?

Jeremias – Minha boa Henriqueta, minha querida mulher, agora que tudo perdi, só tu és o meu tesouro; só tu serás a consolação do pobre Jeremias.

Henriqueta – Abençoada seja a desgraça que me fez recobrar o teu amor! Trabalharemos para viver, e a vida junto de ti será para mim um paraíso... (PENA, s/d, p. 269).

Desta forma, Henriqueta se revela uma mulher de sentimentos nobres, abnegada, cheia de atitude e de amor para dar, apesar de muito truculenta. Quanto a Jeremias, fica claro que aprende uma grande lição que ele mesmo sintetiza na Cena VI, ato III, tornando-se, a partir de então, um marido e um pai cuidadoso, além de amigo fiel. É graças a ele que o casamento das irmãs não é anulado, desta forma as moças se livram do compromisso feito pelo pai, diante dos amigos Serapião e Pantaleão, dois velhos estúrdios.

Paralelo a esse par antitético desenvolve-se o outro, que se sustenta na visão estereotipada que os ingleses nutrem pelos brasileiros (Cena IV, ato II). Se a rivalidade entre maridos e esposas é suspensão, ainda que não seja para sempre, o mesmo não se pode dizer da relação conflituosa entre ingleses e brasileiros. Nenhuma das partes se esforça para entender e aceitar as diferenças da outra. Para o brasileiro, os ingleses não gostam do Brasil, vivem para depreciá-lo, contudo sugam tudo que pode do país (Cena

III, ato I). É devido a essa antipatia que o Sr. Narciso, pai das moças, recusa o pedido de casamento feito por eles. Apesar de não vencê-los nos negócios, Jeremias sente-se contente quando eles são vencidos no jogo do amor:

Jeremias, *da extremidade direita da sala, observa, rindo-se, os dois, que abrindo o guarda-prato, tiram dele toalhas, pratos, etc.* – Eis aí está como se abate o orgulho. São meus amigos, é verdade, mas estimo que isto lhes aconteça. Oh, se pudéssemos assim abater a proa outros *inglismans* que eu conheço... (*Alto:*) John, põe esta mesa direito! Bolingbrot, adio, my dear, Farewell... Good night. (*Sai.*) (PENA, s/d, p. 276).

E essa derrota é aceita por eles, já que entendem que é o preço que devem pagar para tê-las novamente. Mais uma vez, é o jogo amoroso quem dita as regras e não as convenções sociais ou econômicas (Cena IX, ato III). Todavia, se aceitam o jogo amoroso, imposto pelas brasileiras, o mesmo não ocorre se o oponente é o homem e a cena final é a prova disso. Para defenderem seus interesses enfrentam o pai e os novos pretendentes das amadas e no final saem vencedores: “Narciso – Vou-me queixar ao Ministro inglês, vou-me queixar ao Governo desta imposição inglesa. (*Para Serapião e Pantaleão:*) Vamos, amigos” (PENA, s/d, p. 279).

Desta forma, o escritor ironiza, com leveza e espontaneidade, as relações comerciais entre brasileiros e ingleses, demonstrando o quanto a imposição inglesa era um fardo difícil de suportar, uma vez que em nada contribuía para o crescimento do país. Ao contrário, os tratados feitos entre a Inglaterra e Portugal inviabilizavam a comercialização dos produtos nacionais, que, diante das inúmeras vantagens tarifárias, oferecidas às potências europeias, tornavam-se impraticáveis, o que faz cair por terra a tese de que a obra de Martins Pena fosse isenta de ideologia crítica. Enquanto escritor, ele não se exime do papel de homem ligado às questões de seu tempo, e as comédias, aqui analisadas, são prova disso.

O desfecho dessa peça é brilhante e amarra muito bem a relação entre os pares antitéticos. Por meio de uma ambiguidade, os vencidos revelam ter consciência do nível de relação estabelecida entre ingleses e brasileiros. Desta forma, o estrangeiro não espalha seu legado apenas na área econômica, também leva a melhor quando o assunto são as mulheres. Por outro lado, o vaticínio estabelece a deixa de que as relações amorosas estão sujeitas à tensão constante, logo, o terreno é movediço para ambas as relações.

O terceiro quadro: a viuvez feminina

A peça *O Noviço* é uma das responsáveis pela popularidade de Martins Pena. Escrita em 1845 e representada, pela primeira vez, nesse mesmo ano, a obra ganhou várias edições e ainda é uma das peças desse comediógrafo mais lida e representada na

atualidade. Do ponto de vista da técnica, é uma obra bem resolvida, em especial por dois detalhes: o desenvolvimento cuidadoso da trama ou do enredo e dos conflitos, marcado por inúmeras peripécias, e concentração no espaço. Diferentemente de *As casadas solteiras*, em que o espaço é amplo e múltiplo: Paquetá (I ato), Bahia (II ato) e Rio de Janeiro (III ato), aqui, o microespaço desempenha um papel primordial. Todos os atos se desenrolam na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na casa de Florência, sendo a sala o ambiente dos dois primeiros atos e o quarto, o espaço onde se desenrola o terceiro. Todos esses ambientes se contrapõem com o espaço da rua.

Um dos temas principais da peça é o casamento bigamo de Ambrósio, um espertalhão que à moda de *Tartufo*, de Molière, deseja a ascensão social a qualquer custo, empregando a lei do menor esforço. Inicialmente, contrai núpcias com Rosa, uma jovem do interior do Ceará, e depois de enganá-la a abandona em busca de uma nova vítima. A peça tem início quando ele já se encontra casado com a segunda esposa, Florência. Uma viúva rica que tem sob seus cuidados dois filhos e um sobrinho, o noviço Carlos.

Para Ambrósio as mulheres são seres tolos e ingênuos, a justiça é para os pobres, e a esperteza é o maior dom que já recebeu. Por meio dela julga alcançar o seu maior objetivo que é o de enriquecer-se cada vez mais, não importando os meios que deveria empregar para alcançar tal propósito (Cena I, ato I). Sendo um homem sem escrúpulos, a exposição do crime não lhe afetaria em nada. O mesmo não se pode dizer de Florência, que por ser mulher teria sua imagem manchada. Logo, tratar desse assunto no interior da casa seria uma forma de não expor sua desonra, o que é inevitável, pois o espaço da rua invade a casa, tanto através do vizinho quanto por meio das visitas inesperadas do mestre de noviços, a procura de Carlos, e da entrada dos meirinhos. Assim, reforça-se o empenho da sociedade na consolidação de uma certa moral que se pauta, dentre outras coisas, na ideia de que a mulher não deve se casar pela segunda vez:

Florência, só – Se não fosse este homem com quem casei-me segunda vez, não teria agora quem zelasse com tanto desinteresse a minha fortuna. É uma bela pessoa... Rodeia-me de cuidados e carinhos. *Ora, digam lá que uma mulher não deve casar-se segunda vez...* Se eu soubesse que havia de ser sempre tão feliz, casar-me-ia cinquenta (PENA, s/d, p.190; grifo nosso).

Ao longo da trama ela irá aprender, assim como o próprio Ambrósio (Cena XIX, ato III), cada um a sua maneira, que esse e outros preceitos devem ser levados em consideração. Para reforçar a importância do microespaço na economia interna da obra, basta lembrar que somente depois que as duas mulheres acertam suas contas com Ambrósio é que a polícia entra em ação. Isto é, o espaço da casa, sendo o território da

decência deve extirpar os aspectos vis, evitando, assim, o vexame e a exposição; o espaço da rua apenas complementa a punição. Quando Ambrósio é levado preso, sua lamentação está no fato de que a punição foi executada por duas mulheres. Assim, os chavões apresentados, logo no início do primeiro ato, caem por terra. As mulheres podem até ser ingênuas, mas, quando se sentem lesadas, são espertas o bastante para deixar as diferenças de lado e se unirem em prol de uma causa maior (Cena XVII, ato III). A justiça, mesmo capenga, cumpre com seu papel. E, por fim, contra a esperteza é preciso usar esperteza maior, papel desempenhado pelo noviço Carlos. Todos esses elementos conjugados conduzem Ambrósio ao castigo merecido e assim a ordem está estabelecida e a moral preservada.

Um segundo casamento realizado por um homem viúvo não causaria espanto em ninguém, na época, mas a mulher que contraía segundas núpcias não era bem vista socialmente, isso porque à mulher era negado o direito de reconstruir sua vida como bem desejasse. Aquelas que se rebelavam contra essa norma implícita eram vistas como assanhadas ¹ (Cena XIII, ato I). Cabia à mulher viúva comportar-se pudicamente, voltando os seus cuidados para a felicidade dos filhos, apenas (Cena VI, ato I).

Desta forma, mesmo não tendo os elementos tradicionais do sistema patriarcal, é possível perceber que suas ideologias ainda estavam em vigor. Nas palavras de Resende (2007, p. 55), mesmo depois da decadência dos pilares que sustentavam a hegemonia masculina “os modelos de comportamento feminino herdados do passado acabavam sendo reforçados, ainda que recodificados, em detrimento da proposição de novas formas de relacionamento entre homens e mulheres”.

Rosa e Florência, à semelhança de Virgínia, Clarisse e Henriqueta, são mulheres que buscam outras formas para vencer a dominação masculina, dentre elas a cumplicidade e a vingança. Batendo ou não em seus amados, acabam por ensiná-los como devem se portar frente a uma mulher. Contudo, esse ensinamento não se traduz em mudança real de suas condições, de forma que terão que continuar a luta, pois vivem em uma sociedade que tem dois pesos e duas medidas. A diferença é que agora sabem transitar entre esses espaços e, mesmo que lentamente, estão remodelando-o. Já Emília mais se aproxima de Quitéria, dada a obediência aos pais e ao caráter de jovem apaixonada e recatada. Apesar de viver na cidade, não apresenta um perfil em sintonia com esta. Seu papel na trama é secundário.

¹ O termo assanhada, aqui empregado, não tem valor pejorativo. Serve para caracterizar a mulher que tende a subverter o modelo patriarcal. Essa mulher reconhece que também tem direito à felicidade e, por isso vai contra as convenções sociais. Nem sempre ela alcança sucesso e sua queda é motivo para os pilares da sociedade reforçarem seu desvio na tentativa de enquadrá-la novamente.

O quadro final

De todas as comédias analisadas, *Os dous ou o inglês maquinista* é aquela que melhor apresenta a variedade de tipos da sociedade escravocrata brasileira. Em cena, desfilam o traficante de escravos, o servidor e o candidato aos serviços públicos, os escravos, o estrangeiro, o retornado, a mulher “assanhada”, a mocinha romântica e a jovem totalmente inserida no meio urbano. Toda essa variedade nos dá uma ideia da sociedade brasileira, à época. Marcadamente escravocrata em pleno progresso econômico, a classe dominante, conforme Darcy Ribeiro (2006, p. 199), apresenta dois comportamentos totalmente díspares:

Um, presidido pela mais viva cordialidade nas relações com seus pares; outro, remarcado pelo descaso no trato com os que lhe são socialmente inferiores. Assim é que na mesma pessoa se pode observar a representação de dois papéis, conforme encarne a etiqueta prescrita do anfitrião hospitaleiro, gentil e generoso diante de um visitante, ou o papel senhorial, em face de um subordinado. Ambos vividos com uma espontaneidade que só se explica pela conformação bipartida da personalidade.

Na peça, cabe à mulher assumir esse duplo papel. Clemência é a viúva de marido vivo que tem sob sua tutela dois filhos e um sobrinho, além de vários escravos. Com o desaparecimento do marido, foi obrigada a assumir o comando da família, regendo os negócios, que prosperaram e muito, e o lar. Durante a visita da família de João do Amaral e Eufrásia, temos a possibilidade de vislumbrar a representação desses dois papéis. De anfitriã amável e cordial, torna-se autoritária e desumana:

Clemência – Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (*Esta cena deve ser toda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra:*) 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 a respiração.*) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me! (PENA, s/d, p. 70).

Na visão da classe dominante, os castigos, torturas e pancadarias eram formas de deixar claro ao escravo qual era sua real condição. Assim, o comportamento de Clemência não causa estranheza nos presentes, pois conhecem muito bem as etiquetas em torno dos subordinados. Ao contrário, seu comportamento é endossado pelas

palavras de João do Amaral. Pela maneira como Clemência age é fácil supor que a figura masculina não lhe faria falta, contudo na Cena XVIII revela que não deseja findar seus dias na solidão e como uma mulher moderna toma a iniciativa de comunicar seu interesse a um pretendente. Seu objetivo é pedir o inglês em casamento, o que acontece concomitante ao retorno repentino do marido. Desta forma, Clemência pode ser descrita como uma mulher que se encontra em período de transição, já que o tradicional e o moderno comungam em si. É um elemento metonímico da própria sociedade brasileira do século XIX.

Tal como o escravo, outras figuras significativas, nessa peça, são o traficante de escravos e o estrangeiro. Ambos representam o velhaco, o dominador, isto é, aquele que de alguma forma subjuga e maltrata outrem. Novamente os pares antitéticos aparecem como elemento estrutural da trama: escravo/contrabandista de escravos; brasileiro/estrangeiro; homens livres/escravo; homem/mulher. Todavia, esses pares apenas desfilam pela obra, sem que haja um embate real entre eles. Assim, há a denúncia do tráfico de escravos bem como da corrupção das autoridades que ainda permitem, apesar de todas as leis em vigor, a entrada de navios negreiros. Da mesma forma, denuncia-se os maus tratos impingidos aos negros pelos senhores e senhoras brancas e, ainda, o jogo de influência na corrida por cargos públicos e na busca de favores. O objetivo parece ser o de traçar o painel da sociedade colonial, sem focar o aprofundamento de caracteres. Até mesmo o par romântico – Mariquinha e Felício – ocupa papel secundário, se considerarmos a dinâmica da obra como um todo.

Nessa exposição de tipos sociais dicotômicos, vale a pena dedicarmos algumas linhas a uma personagem em especial: Cecília. Enquanto Mariquinha, a exemplo de Quitéria e Emília, desempenha o papel de filha obediente e jovem romântica, desinteressada e sonhadora, Cecília revela a praticidade da jovem moderna inserida nas engrenagens urbanas. É charmosa, sedutora, um pouco ingênua e fútil – já que parece acreditar nas palavras artificiais de alguns de seus pretendentes – sem maiores preocupações a não ser com toaletes e rapazes. Acredita conhecer bem o jogo de sedução que antecede ao matrimônio e lança seu charme onde pode alcançar. Nem mesmo o amado de sua melhor amiga escapa ao seu jogo de sedução. Em conversa com Mariquinha termina por revelar seus projetos. Se considerarmos a galeria de jovens descritas até aqui, Cecília é a única forjada em moldes mais realistas, contudo não se revela totalmente livre da influência romântica, uma vez que não é capaz de compreender totalmente o jogo de interesses que perpassa as relações amorosas. Sua crença de que alcançará um casamento vantajoso, sem a existência de um bom dote é

ingênua; apesar disso, é uma moça prática, sem melindres, o que reafirma o hibridismo de estilo nas comédias de Martins Pena.

Por fim, é interessante destacar que o ponto de equilíbrio da trama é a casa de Clemência. Para Kant (segundo PERROT, 1991), a casa está para a ordem, assim como a rua está para a desordem. Nela fundamenta-se a moral e a ordem social, e se estas se encontram abaladas a melhor forma de ordená-las é por meio da atuação do chefe da casa, “o único capaz de refrear os instintos, de domar a mulher” (PERROT, 1991, p.95). Daí a resolução dos conflitos a partir do retorno do pai. Ao perceber sua casa em completa desordem, Alberto ameaça abandoná-los, mas recua frente ao fato de que sem o seu amparo a casa cairia em desgraça total. Desta forma, os dois velhacos são tirados de circulação, os primos têm a garantia do casamento e Clemência é posta em seu devido lugar, ou seja, o equilíbrio familiar é restabelecido. A entrada dos festeiros da folia de reis celebra esse restabelecimento da família com bases patriarcalistas.

Considerações finais

As comédias de Pena revelam um olhar independente sobre a sociedade brasileira sem a idealização da elite. Do ponto de vista sociológico, seus personagens provêm de estratos intermediários da população, com aparição do tema da escravidão em todas as comédias aqui analisadas, exceto em *A família e a festa da roça*. Em uma delas, *Os dous ou o inglês maquinista*, esse quadro melhor nos é pintado, seja pelos trâmites ainda vigentes da comercialização de escravos, seja pelos maus-tratos impingidos aos negros.

A imposição inglesa, uma das questões mais espinhosas do período, também é retratada em algumas das comédias. A presença de estrangeiros evidencia-se em duas das peças analisadas, e como procuramos destacar, a relação entre estes e os brasileiros não é harmoniosa, dada às condições de subserviência comercial às quais os últimos estavam sujeitos.

Em todas as comédias estudadas, o tipo de família predominante é a patriarcal ou com traços patriarcais, cabendo à mulher um papel secundário. É claro que nem sempre elas se mostravam alheias ou conformadas com esse *script*. Ronaldo Vainfas (1997) confirma a tese de que para enfrentar os vários obstáculos sociais as mulheres tomavam inúmeras iniciativas, dentre elas cumplicidades, alianças e hierarquias que não raro subvertiam os limites sociais vigentes. Se dispusermos as mulheres das peças aqui investigadas em um quadro organizado em ordem gradativa, chegaremos à conclusão de que é possível agrupá-las por afinidades. Assim teremos tanto a mulher imersa no

universo patriarcal, como Joana, quanto aquela que dele mais se distancia: Cecília. Entre elas encontram-se as esposas vingadas, as moças românticas e casadoiras e as viúvas assanhadas. Acreditamos ser esta última o perfil que melhor representa o estágio de transição no qual se encontrava a sociedade colonial brasileira.

Quanto aos elementos estéticos, é possível destacar o emprego recorrente de solilóquios e de apartes como recursos para delinear personagens e a própria trama, sem que haja aprofundamento de caracteres. Além disso, Martins Pena emprega outras técnicas tradicionais quando, por exemplo, define os tipos por contraste. É o que ocorre em *As casadas Solteiras*, onde o casal brasileiro faz contraponto com os casais de ingleses. Aliás, o contraste foi um recurso utilizado em todas as peças, tanto para compor as personagens quanto como temática, funcionando como um elemento estrutural de primeira ordem, conforme procuramos demonstrar.

Muitas comédias servem-se de todo o arsenal da farsa, como as coincidências, as fugas providenciais, os esconderijos, as pancadarias e os disfarces. Em todas elas também o final é marcado pela vitória e união em definitivo do par amoroso. Como traços de modernidade destacamos a linguagem viva, os termos ambíguos e a crítica ao romantismo.

Por fim, chamamos a atenção para o aspecto de moralidade que perpassa muitas de suas comédias e que o aproxima de Gil Vicente. Sua função não é apenas o riso fácil, há também o desejo de reforçar ou condenar determinados comportamentos. Em algumas comédias, como *O noviço*, por exemplo, esse objetivo se sobrepõe fortemente, indicando os costumes e valores da época e confirmando, assim, o rótulo de comédia de costumes.

Referências

ARÊAS, Vilma. A Comédia no Romantismo Brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manoel de Macedo. *Novos estudos* – Cebrap, São Paulo, nov. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000300010&script=sci_arttext; pesquisa feita em 07/07/2015, às 13:10.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. 500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil. In: COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 87-123.

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15. Ed. São Paulo: Global, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. p. 83-101.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999. 172 p.

PENA, Martins. *Comédias de Martins Pena*. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.

PERROT, Michele. A família triunfante. In: PERROT, Michele (Org.). *História da vida privada, 4: da Revolução francesa à primeira guerra*. 8ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 93-103.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. 743 p.

RESENDE, Adelaine La Guardia. A mulher e o sonho da nação: políticas de gênero em o Mentor das Brasileiras. In: TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. (Org.). *Nação e Identidade: ensaios em Literatura e Crítica cultural*. São João Del-Rei: UFSJ, 2007

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SALLUM JR., Brasília. Introdução à Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil*. Um banquete no trópico. 3. Ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

_____. Introdução à Sobrados e Mucambos, de Gilberto Freire. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil*. Um banquete no trópico. 3. Ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.