

VIOLÊNCIA E ESCRAVIDÃO DO
OLHAR EM “OS DOIS OU O IN-
GLÊS MAQUINISTA”, DE MAR-
TINS PENA

Resumo



O artigo analisa uma peça de Martins Pena, *Os dois ou o inglês maquinista*, e procura revelar, nas modificações realizadas a partir do modelo original do drama burguês europeu, contradições do sistema escravista brasileiro.

Palavras-chave:

Dramaturgia. Teatro Brasileiro. Teoria Crítica.

VIOLÊNCIA E ESCRAVIDÃO DO OLHAR EM “OS DOIS OU O INGLÊS MAQUINISTA”, DE MARTINS PENA

IVAN DELMANTO (USP)¹

¹ Encenador, dramaturgo e professor. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado, no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, sobre a formação do teatro brasileiro.

E-mail: ivandelmanto@yahoo.com.br

Drama burguês em negativo

Tornou-se comum, desde a reflexão de Guy Debord a partir de *A sociedade do espetáculo*, relacionar as imagens desmaterializadas, ou digitais, do presente, e a era da reprodutibilidade técnica, iniciada no século XIX. Tais meandros procuram estabelecer de que maneiras a subjetividade estaria se convertendo em uma precária interface entre sistemas racionalizados de troca e redes de informação. Pretendemos questionar tal utilização abstrata da ideia de “subjetividade”, demonstrando que, se é possível detectar as pistas deste amplo processo de mudança da experiência social da visualidade, tal mutação não ocorre de maneira linear, estando submetida às coordenadas temporais, de latitude e de longitude históricas. Na abordagem desta misteriosa “subjetividade”, pretendemos, como Michel Foucault, “livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa explicar a constituição do sujeito na trama histórica”, o filósofo francês chama essa trama da história de genealogia, for-

mada “por saberes, discursos, domínios dos objetos etc sem ter que se referir a um sujeito que é ou transcendental em relação ao campo dos acontecimentos ou que persegue sua identidade vazia ao longo da história”. (FOUCAULT, 1998, p.7). Trocando em miúdos, aqui entre nós, no Brasil, seria permitido identificar questões particulares relativas ao corpo e ao funcionamento do poder social - aspectos que estão por trás das lentes que refletem sobre a visão a partir dos países centrais -, já que, em nossos fados tropicais, essas paisagens podem ser rastreadas se seguirmos os rastilhos de nosso violento modo de produção escravista. A análise atenta do drama, forma teatral e ideologema² da ascensão capitalista e de suas relações de produção erigidas sob o controle do olhar, pode contribuir para a revelação dos negativos deste processo. Em busca de tal revelação, nosso objeto de estudo será uma espécie de **drama burguês negativo**, a peça *Os dois ou o Inglês maquinista*, de Martins Pena.

Importante mencionar que partiremos, neste artigo, da definição de “drama burguês” formulada por Peter Szondi. Se tomarmos a periodização histórica de autores tradicionais da crítica teatral brasileira, como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, os dramas e comédias do romantismo e do realismo corresponderiam ao conceito de drama burguês, empregado por Szondi (2004) para nomear o fenômeno de ascensão do gênero teatral dramático na Europa, em que os dramaturgos fizeram-se portavozes da burguesia e escreveram peças com o intuito de defender os valores do racionalismo e da Ilustração, bem como os modos de vida da burguesia. No plano da forma, as peças do período áureo do drama burguês baseiam-se no primado absoluto do diálogo intersubjetivo e nas unidades de ação, de espaço e de tempo como

estruturas fundamentais da narrativa.

A terminologia de Szondi nos parece mais adequada por denominar um gênero teatral e não um estilo: assim, seria possível produzir dramas burgueses de maneira realista ou romântica, trágica ou cômica. José de Alencar, dramaturgo, escritor e um dos primeiros teóricos teatrais do drama brasileiro, intuiu essa variedade do gênero dramático - tanto que cita como modelo autores tão distintos quanto Molière e Alexandre Dumas Filho: “A escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho. [...] Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época” (ALENCAR, 1965, p.923). Segundo Iná Camargo Costa (1998), havia um estilo de comédia, durante o século XIX no Brasil e na Europa, apreciada e respeitada pela elite burguesa:

Trata-se da chamada ‘alta comédia’ ou, para usar o conceito mais preciso de Lukács, da comédia dramática - o verdadeiro ideal de nossa intelectualidade oitocentista que desejava introduzir no Brasil um importante melhoramento da vida moderna corrente na Europa: o teatro burguês em suas duas vertentes, ou seja, o drama - ideal máximo com o qual todos sem exceção sonharam - e a sua versão humorística, por assim dizer, mais leve, que é a ‘alta comédia’, da qual Molière teria sido um dos maiores expoentes, e cujo legítimo sucessor, na opinião de Alencar, era nada menos que Dumas Filho (não por acaso, o seu próprio modelo). (COSTA, 1998, p. 127-128).

Já para Vilma Arêas (1987), o grande mérito de Martins Pena teria sido o abandono

² Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano (ALTAMIRANO; SARLO, 1993, p.56), a partir de diálogo com Mikhail Bakhtin, definiram a categoria de ideologema como essencial ao estudo das obras literárias. Os ideogramas funcionariam como os *topoi* aristotélicos, constituindo os princípios responsáveis pela coesão e coerência do discurso social e cultural, o que possibilitaria a compreensão da ideologia de cada discurso; o ideologema é visto, assim, como uma força motriz e significante do texto que revela as suas implicações sociais e históricas. O ideologema seria a representação, na ideologia de um sujeito, de uma prática, uma experiência, um sentimento social. Partiremos do pressuposto que o ideologema, como elemento estrutural da obra, pode cristalizar-se como representação ideológica configurando a obra como forma estética, organizando seus conteúdos. No nosso caso, consideraremos a forma do drama burguês como ideologema.

desse projeto burguês em favor da comédia de costumes. Nas palavras de Vilma Arêas, “voltando-se para o cotidiano brasileiro, Martins Pena deixa de ser ‘moderno’ e se salva para o futuro” (ARÊAS, 1987, p. 110). Assim, na maior parte de sua obra teatral, Martins Pena teria se afastado do modelo da comédia dramática para inaugurar, entre nós, a comédia de costumes, voltando-se para o cotidiano de nossas classes populares. Em texto mais recente, no entanto, Arêas (2006) identifica que há em *Os dois ou o inglês maquinista* uma mudança em relação a outras peças:

Se olharmos a produção de Pena como um todo, percebemos que a comédia que marca o ponto de inflexão da obra é *Os dois ou O inglês maquinista*, que esboça em vários momentos uma comédia de meios-tons, refinada, que poderia ser um caminho desenvolvido por Martins Pena, se assim o desejasse. (ARÊAS, 2006, p.206).

Essa “comédia refinada” corresponderia à “comédia dramática”, mencionada por Costa, ou ao estilo cômico do drama burguês, seguindo a nomenclatura de Szondi. Por mais que concordemos com Arêas, quanto aos autores da comédia de costumes terem introduzido mudanças importantes no tecido dramático – no caso de Martins Pena, a principal modificação é voltar seus conflitos para o espectro social dos despossuídos brasileiros –, o **modelo** do drama burguês ainda representa a estrutura, o exoesqueleto, da dramaturgia do autor brasileiro. Acreditamos que tal gênero dramático modela e dá forma aos seus textos porque, “não é a condição burguesa das *dramatis personae* por si só, mas sim um tema ou motivo especificamente burguês que faz uma obra aparecer como drama burguês. Assim, não se elimina apenas a dificuldade terminológica de que é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e até mesmo de reis” (SZONDI, 2004, p.89). Para Szondi, é fundamental perceber “que nos dramas burgueses não apareçam somente burgueses, que a cláusula dos estados não seja quebrada tanto a favor da condição burguesa, mas

também porque as ideias relativas à condição sejam substituídas por outras, relativas à sentimentalidade, nas quais é decisiva a oposição entre o privado e o público, e não a oposição entre burguesia e aristocracia” (SZONDI, 2004, p.90). Se é possível escrever dramas burgueses a respeito de nobres e de reis, também é possível fazê-lo com personagens das classes populares, incluindo-se homens livres e escravos do século XIX brasileiro. O que procuraremos demonstrar neste artigo é o descompasso entre este modelo europeu do drama burguês, baseado na veiculação dos ideais da Ilustração e na temática da sentimentalidade privada, e o material histórico brasileiro, escolhido por Pena para construir suas peças. Precisamente o impasse entre modelo europeu e matéria histórica local configura, quando invade e estrutura o tecido dramático dos textos, uma obra de difícil classificação, ou de nomenclatura negativa. Veremos a seguir a máscara mortuária do drama burguês, face de *Os dois ou o inglês maquinista*.

Controle e escravidão do olhar

Em *Técnicas do observador*, Jonathan Crary (2012) examina o que chama de uma “reorganização da visão”, ocorrida na primeira metade do século XIX, delineando eventos e forças que, a partir das décadas de 1820 e 1830, produziram “um novo tipo de observador”. Na história da percepção delineada por Crary, a visão e seus efeitos são inseparáveis “das possibilidades de um sujeito observador”, que é, a um só tempo produto histórico e “lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”. (CRARY, 2012, p. 15). Assim, se é possível afirmar, a partir das *Técnicas do observador*, que existe um observador específico do século XIX, ele somente o é como efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Se para o autor não há um observador prévio a esse campo em contínua transformação, partiremos aqui do pressuposto de que não existe um observador específico do século XIX, e nem mesmo “um modelo dominante de observador deste século” (CRARY, 2012, p. 16),

mas sim que é possível esboçar um conjunto de conflitos, práticas e discursos hegemônicos que procuraram controlar a visão e dar-lhe forma como experiência social. Por meio do drama burguês poderemos ler, salvo engano, diferentes arranjos de forças a partir dos quais as capacidades de uma classe social de observador se tornam possíveis no Brasil, com nítidos e evidentes reflexos em nosso presente tardio.

Crary procura nos apresentar o principal percurso desses desenvolvimentos “examinando a importância de certos aparelhos ópticos”. Não os aborda “pelos modelos de representação que implicam, mas como lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo”. Tais dispositivos ópticos seriam “pontos de intersecção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas”. Cada um deles só poderia ser entendido “pela maneira como está inserido em uma montagem muito maior de acontecimentos e poderes” (*Idem*, p. 17). A partir dessas definições, tomaremos o imperfeito drama burguês de Martins Pena como uma espécie, bastante particular, de dispositivo óptico, que reflete, expressa mas distorce, por suas lentes, uma forma teatral que alegoriza a forma da mercadoria, produzindo em quem contempla, em vez de uma fantasmagoria da igualdade, o negativo dessa ficção fetichista. Precisamente por suas “canhestras” esquisitices – quando comparado ao modelo original europeu – o drama burguês de Martins Pena, em vez de apenas contribuir para a adaptação do observador à ordem da racionalidade burguesa e, por fim, à era da indústria avançada, adaptação realizada pelo olhar quando se habituou a perceber a realidade como uma realidade de objetos e, portanto, **formada** por mercadorias, em *Os dois ou o inglês maquinista* o que rasura e perfura o olhar do observador brasileiro é a presença da escravidão, que nega a força ideológica (propagada pelo drama europeu burguês) que animou os mitos dos direitos do homem, o direito à igualdade e à felicidade como fantasmagorias universais. Esta função do drama

como ideologema burguês foi apontada por Peter Szondi (2004) na *Teoria do drama burguês*. Se nossa leitura do texto de Szondi estiver correta, podemos desafiar os antigos modelos e periodizações críticas, que procuraram restringir os autores dramáticos às esferas dos chamados movimentos literários realista e naturalista, com novos problemas. No drama burguês, o problema da mimese não é um problema de estética, mas de poder social e de modo de produção sociometabólico; um poder fundado na capacidade de produzir equivalências, diluindo as contradições.

Podemos pensar o drama como um sistema óptico, capaz de orientar o entendimento por meio de uma organização hierárquica de princípios em que a concordância dos elementos, suas órbitas, dá-se sempre a partir e em volta da ação. A ação é o princípio capaz de organizar a logicidade dramática. Tal sistema tornou-se um ideologema tão persistente por representar, em sua ordenação, a aspiração de unidade e de concordância do mundo das mercadorias, autorrefletido na virtude burguesa por excelência: o diálogo intersubjetivo, erigido sobre a autonomia dos sujeitos. Assim, o drama burguês, como instrumento óptico, reflete, em seu controle do observador, a estrutura da própria forma mercadoria, que estabelece equivalentes universais (as moedas, o dinheiro) para estabelecer a troca como prática absoluta, o que torna iguais os objetos desiguais, por meio de seus valores de troca. A logicidade do drama estabelece, como objetivo das operações do entendimento, uma certa unidade coletiva, e essa unidade é o próprio sistema dramático que tem, em seus preceitos, instruções para a exposição de um mundo conflituoso transformado em paisagem do sempre igual. Ao inserir escravos e um traficante de escravos – chamado Negreiro – no sistema importado do drama burguês, Martins Pena destrói o panorama de equivalência e de equalização dos conflitos e, mesmo após o desfecho feliz de sua peça, ao terminar de observá-la temos os olhos de Édipo, vazados em sua antiga cegueira para fazer entrar a luz negativa das sombras. Não por acaso, os escravos

expostos em cena não agem e não falam: este, um óbvio procedimento mimético, não acomoda - se à representação óptica dramática, mas a destrói: como é possível construir um diálogo entre sujeitos iguais e autônomos com um escravo em cena? A escravidão corrói a ideologia liberal e o modo de produção capitalista, no plano maior do país, assim como impossibilita também o reflexo de uma realidade passível de ser superada por meio do diálogo e da ação: a escravidão despedaça a lente dramática e expõe a realidade brasileira como pura negatividade, como contradição insuperável.

Os dois: o traficante e o especulador inglês

Vimos acima que, à maneira de um caleidoscópio que misturasse suas imagens coloridas, inicialmente distintas e conflituosas, em uma pintura de perspectiva harmônica e homogênea, horizonte plácido de cor única e clara, o drama burguês como instrumento óptico procura articular, a partir de uma linha de ação única e marcada por conflitos de interesses, uma realidade em que a ideologia burguesa surge como 'paisagem natural' de superação das contradições do Antigo Regime, não apenas em seus conteúdos, como quer Szondi (2004), na louvação da figura do comerciante, por exemplo, mas, principalmente, no seu sistema formal, baseado na compreensão dialogada de sujeitos autônomos.

Esta naturalização da sociedade burguesa, a que aspira a óptica do drama, surge com extrema clareza no ensaio de Bernard Mandeville, *A fábula das abelhas*, que causou enorme impacto na intelectualidade do século XVIII europeu (o texto é de 1723) por seu aparente caráter cínico. O cinismo estaria no poema que abre o ensaio em que, retomando Esopo e os utopistas Thomas Morus e Tomasio de Campanella, o autor descreve uma colmeia utópica que vê a riqueza inicial de suas abelhas minguar, paradoxalmente, na medida em que suas formas de sociabilidade coletiva se afirmam, superando o egoísmo dos interesses privados. A realidade inicial e natural, em que "cada parte estava cheia de vício" mas, por outro lado, "o todo, porém,

era um paraíso," foi corroída quando as abelhas esqueceram que "é vã a felicidade dos mortais!". Se na colmeia, seus habitantes "tivessem sabido dos limites da bem-aventurança/ e que a perfeição aqui na Terra/ é mais do que os deuses podem conceber", não teria havido tanta "consternação", uma "imensa e súbita alteração". As abelhas socialistas deveriam saber que "como a harmonia musical/ fazia as dissonâncias concordarem no principal/ partes diametralmente opostas/ajudavam-se mutuamente, como que por despeito", e nessa lógica egoísta, "o luxo empregava um milhão de pobres" e "mesmo a inveja e a vaidade/eram ministras da indústria" (MANDEVILLE, 2018, p.29-33).

Na verdade, em vez de cinismo, estamos diante da nascente ideologia burguesa que, apenas algumas décadas depois, seria justificada e refletida nas lentes da economia política de James Mill, Adam Smith e David Ricardo e dos dramas de Lillo e de Lessing, para citarmos apenas alguns exemplos. O panorama que seria pintado por Smith prevê que os interesses privados, em vez de se chocarem entre si, produzindo a guerra generalizada, como pensava Hobbes, são redimidos por uma mão invisível que os orienta para o bem-estar coletivo: "já que cada indivíduo procura, na medida do possível, empregar o seu capital em fomentar a atividade (...) e dirigir de tal maneira essa atividade que seu produto tenha o máximo valor possível, cada indivíduo necessariamente se esforça por aumentar ao máximo possível a renda anual da sociedade" (SMITH, 1983, p.379). Para Smith, então, cada indivíduo não "tenciona promover o interesse público nem sabe até que ponto o está promovendo". Ao empregar o seu capital, "ele tem em vista apenas sua própria segurança; (...) visa apenas o seu próprio ganho e, neste, como em muitos outros casos, é levado como que por uma mão invisível a promover um objetivo que não fazia parte de suas intenções". Aliás, para a economia política burguesa, a partir de Smith, "nem sempre é pior para a sociedade que esse objetivo não faça parte das intenções do indivíduo. Ao perseguir seus próprios objetivos, o indivíduo muitas vezes promove o interesse

da sociedade muito mais eficazmente do que quanto tenciona realmente promovê-lo.” (SMITH, 1983, p. 379).

A visão desenhada é a de uma ordem natural, regida por leis naturais, que tem como ponto de partida a óptica de uma certa ‘natureza humana’, tão bem definida pelas abelhas de Mandeville: “a natureza, desde a queda de Adão, sempre foi a mesma, e sua força e fraqueza sempre foram conspícuas em qualquer parte do globo”. Por tudo isso, *A fábula das abelhas* admite que é naturalmente necessário o fato de que “nenhuma sociedade pode erigir-se num tal reino rico e poderoso ou, se assim se erigir, subsistir por muito tempo com sua riqueza e poder sem os vícios do homem” (MANDEVILLE, 2018, p.236). Os vícios - os antigos pecados, na sociedade medieval, ou os conflitos, no sistema dramático - seriam assim necessários para a geração de emprego e para a acumulação do capital: “tenho em conta a avareza e a prodigalidade do mesmo modo que considero dois venenos contrários na medicina, dos quais é certo que as qualidades nocivas se corrigem pelo mal mútuo que se causam, e podem ajudar um ao outro e muitas vezes formam um bom medicamento quando misturados” (*Idem*, p.115). A natureza humana, mistura de contradições a serem solucionadas pelo discurso racional, propagada pelo drama burguês é, na verdade, histórica: é a sociedade baseada no valor de troca, em que o equilíbrio dos contrários - os vícios privados e as virtudes públicas, mencionados por Mandeville - torna-se, na dramaturgia, estrutura formal tão bem resolvida, por meio de uma carpintaria minuciosa, que emerge como se fora um organismo autônomo: “Os vários altos e baixos compõem uma roda que, sempre girando, põe toda a máquina em movimento”. Esta engrenagem que gira por meio dos diálogos e da ação, apresenta uma sociedade civil “da mesma forma que a expansão e a contração dos pulmões: tanto esta quanto aquela, fazem parte da respiração dos animais mais perfeitos; de modo que o vento inconstante da fortuna nunca estável é para o corpo político o que o ar flutuante é para um ser vivo” (*Idem*, p. 257-258).

Este equilíbrio dramático é trincado, no instrumento óptico brasileiro, quando no drama de Martins Pena vemos surgir os escravos, mudos, imóveis, mas aptos a romper, pelo dissenso de sua existência antiliberal, a estrutura linear, que busca o consenso, do diálogo e da ação:

ENTRA NEGREIRO ACOMPANHADO DE UM PRETO DE GANHO COM UM CESTO À CABEÇA COBERTO COM UM COBERTO DE BEATA ENCARNADA.

NEGREIRO - Boas noites!

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.

NEGREIRO AJUDA AO PRETO A BOTAR O CESTO NO CHÃO. CLEMÊNCIA, MARIQUINHA CHEGAM-SE PARA JUNTO DO CESTO, DE MODO QUE ÊSTE FICA A VISTA DOS ESPECTADORES.

CLEMÊNCIA- Descubra.

NEGREIRO DESCOBRE O CESTO E DÊLE LEVANTA-SE UM MOLEQUE DE TANGA E CARAPUÇA ENCARNADA, O QUAL FICA EM PÉ DENTRO DO CESTO. Ô gentes!

MARIQUINHA - AO MESMO TEMPO Oh!

FELÍCIO - AO MESMO TEMPO Um meia-cara.

NEGREIRO - Então, hem? PARA O MOLEQUE - Quenda, quenda! PUXA O MOLEQUE PARA FORA

CLEMÊNCIA- Como é bonitinho.

NEGREIRO - Ah, ah!

(PENA, 2007, p.188)

A ação da peça de Martins Pena transcorre em 1842. Notemos que o menino trazido como presente por Negreiro à Clemência, rica senhora da elite carioca, é chamado por todos de “meia-cara”. A existência deste pequeno escravo trazido como presente, e do próprio estatuto do meia-cara, carrega em si uma ambiguidade de contradições, mas de espécie totalmente distinta dos conflitos que deram forma ao drama burguês europeu. Estamos diante de um escravo trazido por meio do contrabando (Negreiro defende o contrabando de escravos, sua atividade profissional, logo no início da

peça), diante de um ‘africano-livre’, contradição que concentra em si muitos dos paradoxos da sociedade brasileira de então, impossível de ser contemplada pelas lunetas do sistema óptico dramático tradicional. A categoria dos africanos livres estava prevista desde a Convenção de 1817, quando Portugal confirmou sua aceitação em encerrar o tráfico de escravos africanos no Atlântico Norte e em participar das comissões para emancipação dos traficados. Após a Independência, a lei de 1831, que estabelecia a extinção do tráfico, deu continuidade às atividades de apreensão executadas por uma comissão sediada no Rio de Janeiro. Um dos navios de Negreiro, que aportara, no início da peça, em Botafogo, fora apreendido por esta comissão e o menino-presente é fruto desse contrabando. Os africanos ilegalmente importados, apreendidos e emancipados, passaram a ser chamados de ‘africanos livres’, ou de ‘meia-cara’. Recolhidos à Casa de Correção da Corte para que fossem protegidos da escravidão, deveriam servir por um período mínimo de catorze anos como libertos tanto em serviço público quanto a privado, até que adquirissem ‘capacidade para a autonomia’. Um meia-cara é um personagem sem capacidade para autonomia, mas que pode ser inserido no sistema dramático porque seu estatuto é dúbio. Ou seja, originalmente, os africanos livres eram africanos transportados como escravos ou que seriam vendidos como tais, mas que haviam sido apreendidos e emancipados.

A expressão ‘meia-cara’ apenas despontou na documentação de forma rarefeita; no entanto, revelou, de forma clara e instigante, a singularidade da condição daqueles africanos que não eram totalmente livres, nem escravos, nem libertos. Tampouco a situação de emancipado revelou-se efetiva, uma vez que a submissão à tutela do Estado e, portanto, a ausência de autonomia, não permitia que os africanos esquecessem que eram livres apenas muito parcialmente. (BERTIN, 2006, p.10)

Com a justificativa de que necessitavam de uma adaptação para a liberdade, os africanos livres foram submetidos ao trabalho compulsório, uma vez que este era considera-

do o meio para a obtenção da “capacidade para a autonomia”. Para Bertin: “a ideologia da escravidão perpassava as questões referentes aos africanos livres, seja porque a tutela reafirmava a incapacidade dos mesmos para a autonomia, seja porque a coação ao trabalho vinculava-se à ideia de que este funcionaria como regenerador de uma raça inferior” (2006, p.11). “Adaptação para a liberdade” e ‘trabalho livre compulsório’ são contradições que desfiam o tecido do drama burguês: apresentam-nos personagens, como o menino meia-cara, que são, senhores e escravos, todos meia-cara: transitam entre a liberdade de um discurso e de uma forma burguesa (são personagens de uma história que se passa em uma casa burguesa, em um universo privado, e nos são apresentados por meio do que dizem uns aos outros) mas, por outra face, não possuem autonomia para agir ou expressar seus conflitos por meio do diálogo, não fazem parte do mundo liberal, habitam uma sociedade escravista, estão todos contaminados por ela e por seus conflitos, e, por isso, não podem ser totalmente abrigados pela ‘mão invisível’ e organizadora do drama. Daí a inexistência, em toda a peça de Martins Pena, de personagens capazes de refletirem sobre seus destinos e de buscarem o consenso: estamos diante de sujeitos vazios, incapazes de verbalizar seus ‘vícios privados’ – base da forma dramática – já que a instância que determina suas ações e trajetórias está muito acima deles e, em sua condição histórica e fantasmática, invisível, não pode ser configurada por meio do diálogo:

OUVE-SE DENTRO BULHA DE LOUÇA QUE SE QUEBRA. O que é isso lá dentro?
 VOZ LÁ DE DENTRO - Não é nada senhora.
 CLEMÊNCIA - Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras!...
 VOZ LÁ DE DENTRO - Foi o cachorro.
 CLEMÊNCIA - Estas minhas negras!... Com licença. CLEMÊNCIA SAI
 EUFRÁSIA - É tão descuidada esta nossa gente!
 JOÃO DO AMARAL - É preciso ter paciência.
 OUVE-SE DENTRO BULHA COMO DE BOFETADAS E CHICOTADAS Aquela pagou caro..

EUFRÁSIA - GRITANDO - Comadre, não se aflija.

JOÃO DO AMARAL - Se assim não fizer nada tem.

EUFRÁSIA - Basta, comadre perdoe por esta. CESSAM AS CHICOTADAS. Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (PENA, 2007, p.164-165)

No fragmento citado acima, os escravos não entram em cena: sequer têm o direito à representação, a serem vistos sob a óptica do drama. Ouvimos os barulhos – quebra de um prato, vozes, chicotadas – mas o que o trecho revela, de maneira quase didática, é que a experiência histórica traumática da escravidão não pode ser representada sob as regras dramáticas tradicionais burguesas. Diante deste impasse de representação, o dramaturgo recorre a procedimentos épicos, advindos de um repertório teatral mais antigo, muito utilizado nas comédias de Molière ou de Goldoni:

NEGREIRO - Olhe que perco a paciência... Que diabo! Por ser seu amigo e vigiar sua mulher agarra-me desse modo? Tenha propósito ou eu... Cuida que é mentira? Pois esconda-se um instante comigo e verá. (...)

ALBERTO - TOMANDO-O PELO BRAÇO - Vinde... Tremei, porém, se sois um caluniador. Vinde!

ESCONDEM-SE AMBOS NA JANELA E OBSERVAM DURANTE TODA A CENA SEGUINTE.

NEGREIRO - NA JANELA - A tempo nos escondemos, que alguém se aproxima! (PENA, 2007, p.205)

Desde o início da peça, há na dramaturgia uma pluralidade de focos narrativos: contrariando a regra do drama absoluto, em que as ações são expostas apenas por meio de diálogo, diretamente ao espectador, sem a mediação de um narrador (o que indicaria, em última instância, a presença do autor), acompanhamos as cenas por meio do olhar de personagens que se escondem atrás das janelas, que se abrem sobre a sala de visitas, lugar único em que transcorrem todas as situações. Nas primeiras cenas, quem se esconde é Felício, sobrinho de Clemência, a dona da casa, e que deseja casar-se com a pri-

ma, Mariquinha. Sob o olhar de Felício, acompanhamos as cenas em que Negreiro e Gainer – um especulador inglês – disputam a preferência de Mariquinha, submetidos à espionagem e à manipulação do observador. No trecho citado acima, no entanto, o foco narrativo é deslocado: Felício saiu de cena e agora acompanharemos a narrativa, até o final, sob o olhar de Negreiro, que espiona tudo da janela e ainda invoca o pai de Mariquinha, Alberto, como testemunha, escondendo-o também. O observador – e controlador da trama – torna-se Negreiro e o ponto de vista que regerá o drama até o seu desfecho é o de um traficante de escravos.

Diante da dificuldade de expor as complexas relações de produção e de violência que constituem o modelo escravista brasileiro, Martins Pena corrói as regras dramáticas europeias por meio de um procedimento original: em vez de apresentar personagens dotados de autonomia individual, expõe a heteronomia gerada pelo sistema escravista, mas não por meio do diálogo. O autor manipula os focos narrativos, prendendo nosso olhar à óptica do tráfico escravista, fazendo o destino dos demais personagens depender do controle exercido por um sujeito externo à ação, que espiona e manipula a narrativa. Tal sujeito, que no começo é Felício, funcionário público, um agregado da família que depende dos favores de Clemência, torna-se, depois, o traficante de escravos, única subjetividade livre da narrativa. O conflito entre ideologia liberal, sedimentada na forma dramática europeia, e regime escravista, exposto por meio do procedimento épico do olhar que controla, clandestinamente, as demais ações é configurado de maneira precisa por Martins Pena. Cabe lembrar que a escolha do embate central da peça, a disputa entre Negreiro e Gainer alegoriza o conflito entre o Estado brasileiro e o imperialismo inglês: uma vez consolidada a Independência, o Brasil é solicitado pela Inglaterra a concordar com a assinatura de um tratado que estipulasse um prazo para a extinção do tráfico negreiro (por meio do primeiro tratado anglo-brasileiro, o tráfico de escravos tornar-se-ia ilícito a partir de 13 de março de 1830). “Não

obstante o estabelecimento de um aparelho policial nos mares, para sustentar o cumprimento dos tratados, a ação repressiva da Inglaterra, em nenhuma de suas fases, logrará mais que obrigar a meros reajustamentos da atividade negra” (HOLANDA, 1982, p.189). O que, à primeira vista, parece “canhestro” ou fácil recurso cômico para entreter os olhares do espectador³ – os observadores sucessivos, escondidos atrás das janelas – revela-se, na verdade, como procedimento épico apropriado à reajustar o limitado instrumento óptico do drama burguês europeu à catástrofe do escravismo brasileiro.

³ A crítica teatral brasileira, desde José de Alencar, apresenta certa tendência a ver na obra de Martins Pena apenas o recurso ao riso solto: “Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes o efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia. (...) O desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas ideias ao gosto pouco apurado da época”. (ALENCAR, 1965, p. 125-126).

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Como e porque sou dramaturgo. In. ALENCAR, José de. Ficção completa e outros escritos. V1. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. Literatura/Sociedad. Buenos Aires: Edicial, 1993.

ARÊAS, Vilma. Na tapera de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ARÊAS, Vilma. A comédia no romantismo brasileiro. Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. CEBRAP: **Revista Novos Estudos**, São Paulo, SP, n.76, p. 197-207, nov, 2006.

BERTIN, Enidelce. Os meia-cara. Africanos livres em São Paulo no século XIX. 2006. 273 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, Departamento de História, São Paulo, SP.

CRARY, Jonathan. Técnicas do observador. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. São Paulo: Ed. Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. Arqueologias do poder. São Paulo: Graal, 1998.

HOLANDA, Sergio Buarque (Org.). História geral da civilização brasileira. O Brasil Monárquico. V.2. São Paulo: Difel, 1982.

MANDEVILLE, Bernard. A fábula das abelhas ou vícios privados, benefícios públicos. São Paulo: UNESP, 2018.

PENA, Martins. Os dois ou o inglês maquinista. In. PENA, Martins. Comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SMITH, ADAM. A riqueza das nações – investigação sobre sua natureza e suas causas. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

SZONDI, Peter. Teoria do drama burguês. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Abstract

The article analyzes a play by Martins Pena, *Os dois ou o inglês maquinista*, and tries to reveal, in the modifications made from the original model of European bourgeois drama, contradictions of the Brazilian slave system.

Keywords

Dramaturgy. Brazilian Theater. Critical Theory.

Resumen

El artículo analiza una pieza de Martins Pena, *Os dois ou o inglês maquinista*, y busca revelar, en las modificaciones realizadas a partir del modelo original del drama burgués europeo, contradicciones del sistema esclavista brasileño.

Palabras clave

Dramaturgia. Teatro Brasileño. Teoría Crítica.