

# REFLEXÕES SOBRE A FAMÍLIA

ou

## Martins Pena e o amor

Regina Horta Duarte \*

### 1. PERSPECTIVAS INTERDISCIPLINARES: A HISTÓRIA E A LITERATURA

A intenção dos estudiosos da história, de estender suas áreas de pesquisa a campos interdisciplinares, não é algo que se tenha manifestado apenas recentemente.

As discussões iniciadas por Marc Bloc e Lucien Febvre abordam o caráter imprescindível da interdisciplinariedade, já no despontar da turbulenta década de 1930. Ao refletir sobre a formação do historiador em sua época, Febvre condena a quase proibição, por seus mestres, de explorar campos do saber que fugissem da história cronológica e linear. A qualquer tentativa de inovação, eram alertados:

“Atenção amigo, você vai sair da história... Releia a minha definição, ela é tão clara! Se é historiador, não pode pôr aqui os pés: é domínio do sociólogo. Nem ali, é o do psicólogo. A direita? Não pense nisso, é o do geógrafo. E à esquerda, é o do etnólogo.”<sup>1</sup>

---

\* Professora do Deptº de História da FAFICH/UFMG

<sup>1</sup> FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 247.

Desafiando essas concepções, os dois jovens historiadores franceses defendem, entre outras coisas, a ampliação da noção de documento. A história não utiliza apenas documentos oficiais ou institucionais, mas poemas, palavras, canções, contos, romances, etc.<sup>2</sup>

A partir de então, abriu-se um caminho promissor para os historiadores: a exploração do texto literário como documento histórico. Entretanto, apesar do potencial imenso dessa nova perspectiva, nem sempre ela foi utilizada de forma realmente original.

Jacques Le Goff mostra-nos como os termos documento e monumento têm significados especiais e decisivos para os historiadores.<sup>3</sup> Documento é um termo de origem latina cujo significado remete à noção de prova. Amplamente utilizado pelo vocabulário jurídico, o conceito será adotado pelos historiadores a partir do século XIX, pela escola positivista. Monumento originou-se da raiz indo-européia *men*, que exprime a função da memória. O monumento faz lembrar, é um sinal que é transmitido aos seus contemporâneos e às gerações futuras.

A diferença não fica apenas no campo lingüístico: as conseqüências estendem-se a divergentes visões da história.

Se o documento é prova, ele é considerado como um retrato que reflete uma realidade já inexistente, e nessa imagem fixada concentramos nossa observação, uma vez que não podemos mais olhar esse passado. A partir dela, conhecemos o que existiu. Essa imagem, que não é a realidade, pois esta está perdida, retrata-a, revela-a, em determinados ângulos. Quanto mais flashes encontrarmos, maior o número de aspectos representados, e mais próximos estaremos daquela realidade.

Mas se lidarmos com os fragmentos do passado enquanto monumentos, o trabalho histórico toma outro rumo. O monumento deseja, intencionalmente ou não, transmitir uma visão do pas-

---

<sup>2</sup>

Além deste, passam a ser também valorizados os documentos não escritos. ver Febvre, L. Op. cit.

<sup>3</sup>

LE GOFF, Jacques. Documento-Monumento. In: Enciclopédia Einaudi. vol 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 95 a 106.

sado: ele é uma montagem não-inócua que quer ter valor de testemunho. Ele não é um reflexo daquela realidade, mas uma prática que se insere no contexto social, fazendo parte de sua trama. O monumento não é sinal da história, ele é história.<sup>4</sup>

Torna-se cada vez mais urgente ressaltarmos tal diferença, à medida que percebemos a utilização da literatura por vários historiadores como mero documento, como reflexo da realidade que a produz. A literatura é estudada a partir de uma lógica que não lhe é própria. Na maioria das vezes, é considerada, assim como outros aspectos culturais, como expressão super-estrutural determinada por uma infra estrutura. Ela traduz algo que lhe é anterior e a origina. Quando afirmamos, parágrafos antes, que a perspectiva de interdisciplinariedade não foi explorada originalmente, queríamos dizer que, em muitos casos, o que se continua a fazer é lidar com a noção de documento inaugurada pelos positivistas do século XIX: documento como prova de uma verdade que o constrói para revelá-la e torná-la conhecida.

Um exemplo claro dessa tendência são os comentários correntes acerca do que se convencionou chamar "literatura de costumes" do século XIX, no Brasil. Dos autores dessa época, dois são particularmente ressaltados, pelos comentaristas, por escreverem obras que seriam verdadeiros documentos históricos: o primeiro é Manuel Antônio de Almeida, seguido de Martins Pena. Além da qualidade literária, tanto o primeiro, autor de **Memórias de um Sargento de Milícias** quanto o segundo, aquele considerado o "Molière brasileiro", são valorizados pelo fato de suas obras serem um importante relato dos costumes, aspectos do linguajar coloquial, polêmicas e instituições da época. Vejamos o caso particular de Martins Pena, acerca de quem possuímos opiniões de estudiosos não diretamente ligados ao ofício de historiador, mas que se dedicaram à história da literatura.

Para Silvio Romero, se todos os escritos, leis e livros de história dos primeiros cinquenta anos do século XIX se perdessem,

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

mas restassem apenas as comédias de Martins Pena “era possível reconstituir por elas a fisionomia moral de toda essa época”.<sup>5</sup>

O importante crítico José Verissimo também destacou o caráter documental dessas comédias: mesmo lidas a mais de meio

Para Sílvio Romero, se todos os escritos, leis e livros de história dos primeiros cinquenta anos do século XIX se perdessem, século de distância, elas deixaram no estudioso “a impressão de representarem suficientemente, no essencial e no característico, o meio brasileiro que lhes serviu de modelo e tema”.<sup>6</sup>

Magalhães Júnior ressalta o dom de observação de Martins Pena, que lhe permitiu criar uma obra fiel a seu tempo. Para escrever suas comédias “valia-se, muitas vezes, de episódios da vida cotidiana, encontrados no noticiário da imprensa da corte”.<sup>7</sup>

Este tipo de análise é condizente com a visão de documento como prova. A obra de Martins Pena retrataria sua época, espelhando seus problemas, seus aspectos mais marcantes, hábitos, costumes, formas de pensar.

Se o considerarmos, entretanto, não como um reflexo, mas como um debate vivo e atuante, a obra toma um outro significado: uma discussão, não sobre uma época, mas situada em seu tempo. Conscientemente ou não, um autor escreve uma série de peças que, ao serem apresentadas, levarão ao seu público, de forma lúdica e pedagógica, uma série de importantes questões.

A segunda metade dos anos 30 e os anos 40 do século XIX, período em que Martins Pena escreve suas obras,<sup>8</sup> é um momento de intenso debate e reorganização das instituições sociais

---

<sup>5</sup> ROMERO, Sílvio. Citado por Magalhães Júnior, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. São Paulo: LISA-INL, 1972.

<sup>6</sup> VERISSIMO, José. Citado por Pereira, J.R.S. Prefácio da 1ª edição do INL das Comédias de Martins Pena.

<sup>7</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Op. cit.*, p. 171.

<sup>8</sup> A primeira peça conhecida é *O Juiz de Paz da Roça*, de 1833. As últimas são uma comédia e um drama sem títulos, provavelmente de 1847. Ver introdução de Darcy Damasceno à edição das Comédias do INL.

brasileiras. O período regencial assiste ao contínuo despontar de ameaças à ordem vigente, à união do território nacional, à propriedade privada e, mesmo, em algumas rebeliões, ao escravismo.<sup>9</sup> O avanço da atuação da elite conservadora visou a exorcizar tais perigos a partir de um projeto centralizador e altamente hierarquizado que afirmasse, acima de tudo, a unidade e a segurança nacionais. No decorrer do processo de concretização dessa proposta conservadora, ocorreu uma repressão intensa às rebeliões — que assumiram um cunho radical e incontrolável — e mesmo aos levantes da fina elite liberal. Por outro lado, uma discussão ampla invadiu os jornais e os debates entre classes políticas e profissionais liberais: como associar uma maior soma de segurança ao progresso e à liberdade, numa sociedade escravista? A dominação torna-se efetiva à medida que não se restringe apenas à coerção, mas consegue difundir suas idéias nacionalistas e centralizadoras entre toda a população livre (e não apenas entre a população politicamente ativa).<sup>10</sup>

Assim, devemos considerar uma peça como **O Juiz de Paz na Roça**, não como um texto que reproduz a descentralização e a corrupção daí decorrente. A peça é, antes de tudo, a tentativa de difundir uma idéia da descentralização, associando-a à incompetência, à arbitrariedade e à ineficácia, encarnadas na figura corrupta do juiz de paz. Vemos aqui o autor posicionando-se e buscando divulgar suas noções entre seu público. A influência desse discurso dar-se-á à proporção que tais questões pulsem no seio dessa sociedade, nesse momento.

O mesmo dá-se com o respeito ao linguajar coloquial atribuído aos escritos de Martins Pena. Numa época de ameaças à unidade nacional, é certo que a língua se afirma como fator de coesão e de identificação das várias regiões. Uma das formas usadas para a divulgação e uniformização da língua, com o pro-

---

<sup>9</sup> MATTOS, Ilmar R. **O Tempo Saquarema**. 2. ed. São Paulo: Hucitec INL, 1980, p. 118.

<sup>10</sup> *Id. ib.*, p. 167.

pósito de buscarem-se saídas para evitar os riscos de uma nação fragmentada, será o compêndio escolar.<sup>11</sup> Mas certamente o teatro nacional será outro veículo.<sup>12</sup> Mais do que seguir uma fidelidade cega à língua falada corriqueiramente, Martins Pena submeteu-a a regras gramaticais, depurando-a e apresentando-a a seu público como sendo a sua própria, ou de seus concidadãos de diversos estratos sociais. Vejamos um diálogo entre um humilde proprietário e sua esposa, habitantes de uma localidade interiorana:

(Maria Rosa) — Estás cansado?

(Manuel João) — Muito. Dá-me cá isto.

(Maria Rosa) — Pensando que você viria muito cansado, fiz a tigela cheia.

(Manuel João) — Hoje trabalhei como gente. Limpei o mandiocal, que estava muito sujo... Fiz uma derubada do lado de Francisco Antônio. Limpei a vala de Maria do Rosário, que estava muito suja e encharcada. (O Juiz de Paz da Roça, cena V)

Percebem-se aqui as concordâncias certas, os tempos verbais adequados. Será que um casal de roceiros na década de 30 do século passado, assim dialogava? Difícil de acreditar-se... É óbvio que o texto se apresenta repleto de gírias e expressões próprias de certas regiões. Porém, essa é uma forma de trazer para a língua nacional os termos regionais, dissolvendo o específico na homogeneidade do conjunto da língua.

Estes exemplos apenas conduzem a um tipo de discussão muito mais complexa e profunda, que merece maior cuidado. Queremos aqui apenas questionar a utilização de documentos como representação do real.

---

<sup>11</sup>

Id. ib., p. 270 e seguintes.

<sup>12</sup>

O projeto de fundação de uma Escola Dramática Brasileira, apresentado por João Caetano, ator contemporâneo a M. Pena, incluía, nos currículos, cursos de gramática e história pátria, dentre outros. Ver: Prado, Décio de A. João Caetano. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Este artigo tem uma pretensão modesta: deseja avaliar como a obra de Martins Pena se insere nas práticas sociais, onde são construídos novos modelos de família e de sexualidade. Num momento em que se configura, crescentemente, um universo familiar intimista e nuclear, o público de Martins Pena terá, em suas comédias, um amplo debate acerca destas transformações.

## 2. CENAS FAMILIARES

A sociedade brasileira do século XIX sofreu, como afirmamos há pouco, um amplo processo de criação de uma identidade nacional. Nesta trama, onde se construía uma tal integração, a constituição de uma nova família alcançou uma importância elevada, na redefinição contínua dessa sociedade. A família nuclear, conjugal, intimista e higienizada foi historicamente erigida, num movimento intenso de práticas. Configuraram-se novos modelos do corpo, da higiene, da educação, da mulher, do homem, da criança, da maternidade e da paternidade, entre outros.<sup>13</sup> A família foi redimensionada. O pai todo-poderoso do mundo colonial, grande proprietário de seus bens, sua mulher e seus filhos, foi suplantado, não sem resistências, pelo pai que deveria agir no sentido de criar seus filhos para a nação. A mulher ganhou um novo destaque como responsável pela iniciação educacional das crianças, contrastando com a esposa colonial, submissa guardiã da propriedade do marido. Nessa nova conformação caleidoscópica, tornava-se necessário um casal que, "ao invés de comportar-se como proprietário, aceitasse, prioritariamente, ser tutor. Tutor de filhos, cujo verdadeiro proprietário era a nação, o país."<sup>14</sup>

Partindo dessas considerações, podemos revisitar as comédias de Martins Pena e perceber como um dos seus principais temas é a família. Poderíamos, então, utilizá-las como documentos e citar exemplos que ilustrassem ou representassem a sociedade

---

<sup>13</sup> COSTA, Jurandir F. *Ordem Médica e Norma Familiar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

<sup>14</sup> *Idem*. p. 170.  
Sobre a metáfora do caleidoscópio, ver Veyne, P. *Foucault Revolucionou a História*. Brasília: UNB, 1982.

da época. Mas, como já afirmamos, trilharemos outro caminho. Perguntaremos como as comédias se situam nesse movimento, que certamente não se configura como realidade fixa e imóvel, mas apresenta-se em ininterrupto processo. Ou, ainda: como as comédias de Martins Pena podem ser analisadas enquanto práticas discursivas?

A primeira observação a fazer seria a respeito da intencionalidade do autor. As comédias têm suas cenas situadas na mesma época em que são escritas. Especialmente, a grande maioria das cenas passa-se na corte ou na roça. Só para citar um exemplo bem característico: *Os dous ou o Inglês maquinista*, escrita em 1842 e representada em janeiro de 1845, pela primeira vez, tem sua cena situada no Rio, no ano de 1842. Este recurso leva à conclusão de que se deseja representar, nos palcos, o momento e a sociedade daquela época.

Martins Pena possuía, acerca do teatro, concepções que muitas vezes levavam-no a irritar-se profundamente com seus contemporâneos. Um momento em que podemos pincelar algumas de suas idéias é o folhetim publicado em janeiro de 1847, no qual discute a questão da censura teatral. O texto é publicado num influente jornal da época, o *Jornal do Comércio*.

A princípio, segundo o folhetinista, a iniciativa de fundação de uma instituição de censura ao teatro seria louvável, desde que impedisse a imoralidade e estimulasse a qualidade literária das obras dramáticas e cômicas. Entretanto, a falta de organização do Conservatório Dramático Brasileiro vinha levando aos maiores disparates e arbitrariedades. Cada censor possuía seus critérios pessoais, agia individualmente e o resultado da censura tornava-se absurdo. Martins Pena assinala o caso de peças em que "contra a vontade do autor primitivo, os atores jejuam de beijos, outras em que os podem dar e levar a fartarem-se".<sup>15</sup> A excessiva censura gerava resultados contrários aos que uma censura eficiente deveria originar. A moralidade pública nada

---

<sup>15</sup>

MARTINS PENA, L.C. Folhetins — A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1965, p. 110.

ganharia com isso, os espetáculos tornar-se-iam enfadonhos e o teatro se esvaziaria. Numa atitude ignorante, os censores apegavam-se a um passado onde “os pais não mandavam ensinar a ler e a escrever às filhas para que não escrevessem cartinhas de namoro nem lessem as gracinhas escritas pelos namorados”. Apesar da proibição, Martins Pena afirma que as moças achavam uma forma de vencer os obstáculos. Além disso, o excessivo zelo até aguçava o desejo de contravenção. A ação meramente repressiva apresentava-se inoperante. Podia, quando muito, “contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra”. Quanto aos valores, a censura não conseguiria tornar vitoriosas a hipocrisia e a afetação, que estariam muito distantes da “verdadeira moralidade”.<sup>16</sup>

Combatendo preceitos que considera hipócritas, Martins Pena continua apegando-se a um ideal de moralidade, tido por ele como genuíno e verdadeiro. Criticando a mera repressão negativa, não abre mão de buscar outros caminhos para veicular suas aspirações e sua visão de mundo. O teatro divertido, alegre e repleto era um local fundamental e propício para sua difusão.

Numa sociedade que discute amplamente a redefinição das normas de sexualidade, as cenas escritas por Martins Pena tornam-se uma voz a mais no intenso diálogo que atravessa a sociedade. Como veremos, suas posições não são isoladas, mas relacionam-se intensamente com o movimento de formação da família nuclear e intimista que apontamos há pouco. Assim, o discurso das comédias não é a fala de um sujeito independente e acima de seu tempo, mas um discurso enredado em sua época, sem deixar de ser profundamente original e único.

A defesa de uma educação não repressiva e eficaz é um dos pontos básicos explorados pelas comédias. Em *Os ciúmes de um pedestre*, ridiculariza-se o pai que se utiliza da palmatória como método educacional. Sua incompetência em administrar a

---

<sup>16</sup>  
Idem, p. 111.

casa leva-o, no final da peça, a reconhecer que nunca deveria ter constituído família, restando-lhe ser um frade. Em *O noviço*, o chefe da família e sua mulher tentam, inutilmente, obrigar os jovens a seguir suas decisões, sem lograr nenhum êxito. *Quem casa quer casa* mostra uma mãe criticando duramente seu marido por ele não cuidar da educação dos filhos, obrigando-os, ao invés disso, a seguir procissões, em troca de cartuchos de amêndoas. Como se discute na época, a educação moralizadora e cuidadosa deveria retirar as crianças do âmbito da ignorância dos pais, garantindo assim a formação dos futuros homens dedicados à pátria. Os discursos médicos da época esboçam a imagem da família nefasta, cujo despreparo deveria ser combatido a partir da higienização e conscientização que os médicos deveriam levar aos lares.<sup>17</sup>

A higienização passa por vários momentos da vida em família, entre eles a formação de lares nucleares. A grande máxima moral da peça *Quem casa quer casa* começa pelo próprio nome, que é o ditado que desfecha uma série de brigas, insultos e confusões de uma família que reúne, na mesma casa, pais, filhos, genro e nora. Anselmo, que resolve o problema entregando as chaves de novas residências separadas para os jovens casais, aconselha ao público, que presenciou as desavenças domésticas ali encenadas, o aprendizado do ensinamento contido no título.

As cenas onde aparecem as figuras do pai e da mãe de família encontram grande ressonância nos discursos médicos em voga. O chefe de família é, antes de tudo, um pai. O cidadão urbano do século XIX passa a direcionar sua vida em função da condição de tutor. Casa-se para ter filhos, trabalha para mantê-los, age honestamente para dar-lhes exemplo, investe em sua educação.<sup>18</sup> Variados aspectos focalizados por Martins Pena remetem a esta questão. Em primeiro lugar, o ataque ao pai imoral e corrupto. Seu principal ponto fraco é perder totalmente

---

<sup>17</sup>  
COSTA, Jurandir F. *Op. cit.*, p. 171.

<sup>18</sup>  
*Idem*, p. 251.

sua autoridade frente aos filhos ao ter seus erros desvendados. Assim ocorre com o pai em: **O Judas em sábado de aleluia**, **O namorador** ou **A noite de São João** e **As desgraças de uma criança**. Na primeira peça, o pai mete-se em negócios escusos. Nas outras duas, assume atitudes consideradas libertinas. Outro aspecto aparece em **O cigano**, onde a desonestidade do pai faz com que os rapazes amados por suas filhas desistam de casarem-se com elas, temendo que o mau caráter deixasse marcas hereditárias.

Não se investe, contudo, apenas contra o chefe de família depravado, mas também contra o que é negligente na educação dos filhos. **O diletante** quase leva sua filha a realizar um péssimo casamento pela sua displicência no trato com os problemas familiares. Pensando apenas nas apresentações líricas, verdadeira obsessão da época, não cuida de suas funções paternas. O pai de **Quem casa quer casa** é tão ausente quanto o diletante. Seu problema é a carolice, a dedicação à Igreja em detrimento dos filhos. Como afirma sua esposa, cabia aos pais servir a Deus e ensinar aos filhos a religião, mas também havia o dever, a obrigação de serem bons pais de família, bons maridos, bons educadores. (Cena V)

Outro grave problema é o pai arbitrário, aquele que não abdica da antiquada imagem do pai proprietário de seus filhos. Essa rigidez é contraproducente, chega a prejudicar imensamente a prole. Em **As casadas solteiras**, duas moças enfrentam a delicada situação de serem amantes daqueles que julgavam seus maridos legítimos, por terem se casado escondido do pai. Em **Os meirinhos**, a heroína que foge para contrair núpcias acaba vendo-se ludibriada por um malandro, que a leva para um lugar impróprio para senhoritas. A partir daí, sua honra passou a depender da boa vontade de outro homem. Tudo pela cegueira dos pais que insistiram na mera repressão, sem se preocupar em educar realmente suas filhas, que, assim, se tornavam vítimas frágeis, expostas a perigos incontroláveis. Na primeira peça, os amantes aceitam casar-se segundo as leis brasileiras. Na segunda, um pretendente da moça casa-se com ela e salva sua reputação, fiando-se nos indícios que atestavam sua virgindade intocada.

Não bastava para um homem ser bom pai: era necessário que fosse ainda bom marido. Isso implicava o abandono de antigos moldes de dominação. Os ciúmes de um pedestre, escrita em 1845, trabalha a discussão suscitada na corte por um evento largamente noticiado nos jornais da época: um cidadão português foi preso ao escalar o telhado de uma casa onde sua amada era guardada a sete chaves pela família. Aproveitando-se claramente do escândalo para criar um debate moral sobre a atitude dos pais da moça, Martins Pena repete a cena na peça, onde mulher e filha são trancafiadas por um homem enlouquecido pelo ciúme. Tendo já matado sua primeira mulher com sua obsessão, este homem casara-se pela segunda vez, sem emendar-se, e o único resultado de suas ações absurdas é provocar a sua própria traição. Como afirma sua vítima, as mulheres não podiam ser assim tratadas. O que seu marido não sabia era que «quando elas não se guardam a si mesmas, nem quantas fechaduras e portas há são capazes de as reter». (Cena III). Tirando a responsabilidade moral de sua esposa, à medida que a prendia à força, o ciúme irracional fazia com que ela pensasse em coisas para as quais nunca teria despertado. No seu caso específico, se não a atormentasse com ciúmes, não teria, com certeza, dado atenção a seu vizinho, como ela mesma diz em uma de suas falas. (Cena III)

O próprio marido reconhece, ao longo da ação, sua incompetência. Seus esforços não obtêm nenhum resultado, a não ser os que ele justamente não desejava: sua filha e sua mulher o traem. Numa metáfora que não passou despercebida à censura,<sup>19</sup> o doentio e pernicioso homem tenta, em vão, impedir a entrada de qualquer pessoa, que não fosse ele, pelos orifícios existentes na casa:

“Todas as portas, todas as janelas desta casa vão ser pregadas a prego... Um prego postigo naquela porta — quanto caiba meu corpo — será bastante para eu sair... E o postigo fechará como uma tampa de caxeta e aldraba — nada de fechaduras com buraco! A luz virá pelo telhado... Não, não, os telhados andam também!

---

<sup>19</sup>

Ver Magalhães Júnior, R. Op. cit, p. 150 e seguintes.

muito perigosos... Uma candeia de dia e de noite  
 estará acesa aqui. Quero ver se assim me logram.”  
 (Cena VIII)

Como a peça demonstrará pedagogicamente, tais esforços  
 serão em vão. A inabilidade deste tipo de conduta decorre da  
 mentalidade obtusa da personagem.

Embora combata este tipo de comportamento, Martins Pena  
 não pode ser considerado feminista: as mulheres são frágeis e  
 fáceis de enganar. O melhor meio de contornar essa fraqueza  
 não é, entretanto, reprimi-las simplesmente. Antes, trata-se de  
 interiorizar a “verdadeira moral”, como ele defende explicita-  
 mente no folhetim já citado. Era certamente essa interiorização  
 que o autor de tantas comédias visava estimular.

As heroínas que lutam para defender seu amor são sempre  
 mostradas com simpatia. Todas elas brigam por uma instituição  
 muito cara — como veremos — ao autor. Por outro lado, as  
 moças namoradeiras são fúteis e seu destino é a má reputação  
 e o casamento fadado à infelicidade. A mulher madura que dá  
 asas à sua sexualidade também é mostrada como um exemplo  
 a evitar, como a viúva de *O noviço*, que prejudica os filhos por  
 apaixonar-se. Como afirma seu sobrinho Carlos, ela há de pagar-lhe  
 e aprender “a não se casar na sua idade e ser tão assanhada”.  
 (Cena XIII, 1. ato.)

Aqui tocamos em outro ponto essencial dos ensinamentos  
 morais que as comédias veiculam: o amor é para os jovens.  
 Os velhos dele estão excluídos. Mais uma vez, há relação com  
 os discursos higienistas da época. Várias teses de medicina con-  
 denavam, durante todo o século XIX, o amor senil. Contrapondo-se  
 ao casamento de interesses, que muitas vezes criava uma dispa-  
 ridade etária entre mocinhas casadas com ricos e velhos amigos  
 de seus pais, os médicos proclamavam para a necessidade de os  
 cônjuges serem saudáveis e bons reprodutores.<sup>20</sup> Afinado com  
 tais idéias, Martins Pena ridicularizará os velhos e seus desejos.

---

<sup>20</sup> COSTA, Jurandir F. op. cit., p. 220 e seguintes.

Isto ocorre em **O Judas em sábado de aleluia**, **Os três médicos**, **O namorador** ou a noite de São João, **As casadas solteiras** e **As desgraças de uma criança**. Os velhos são “babosos”, “usuários”, “estúrdios”, incapazes de satisfazer suas mulheres — o que poderia levá-las ao adultério. Com o desenrolar das tramas, o que se afirma é que eles deveriam limitar-se à função de pais, ou mesmo de avós. Em **As desgraças de uma criança**, o Sr. Abel concorda com a crítica que lhe é dirigida, segundo a qual deveria ocupar-se “em desmamar crianças e não em namorar”. Ao mesmo tempo, toma o neto nos braços e põe-se a embalá-lo, desfechando assim a peça. Quanto à moça que ele ardentemente desejara, perde-a para uma jovem rapaz. (Cena XXI)

Se ao homem e à mulher maduros é vedado o amor, mesmo que sejam viúvos ou livres, também não devem abandonar os laços já contraídos, por mais insuportáveis que fossem. Em **Os dous** ou **O inglês maquinista**, o pai mantém o casamento com uma mulher que o esquecera e o traíra, em nome do bem-estar dos filhos. Jorge, personagem de **O irmão das almas**, consola-se com a felicidade dos filhos, já que a sua própria era impossibilitada por uma esposa que ele não tolerava, mas a quem sequer cogita de abandonar. Em **O namorador**, a mulher aceita de volta o marido libidinoso e em **O diletante**, o final feliz traz um casamento em que não há nenhuma esperança de felicidade, mas apenas o resgate da honra de uma moça cruelmente enganada. Não importa a satisfação dos cônjuges: mesmo se ela inexistente, a instituição é sempre preservada.

Aqui, para finalizar, alinharemos algumas conclusões.

Em primeiro lugar, insistimos no caráter não reflexivo do discurso cômico do autor. Há claras intenções moralizantes nos textos: desejam difundir modelos de pai, de mulher, de sexualidade e outros, como tentamos demonstrar. A existência de uma concepção moral — que encaminha o desenrolar das comédias para o castigo exemplar de autoridades corruptas, pais descuidados, viúvas assanhadas, jovens namoradeiras, rapazes desonestos e velhos libidinosos — faz do conjunto dessa obra teatral a defesa de uma certa moralidade. Esses valores não dominavam

a sociedade brasileira homogeneamente. Antes, havia toda uma estratégia de controle na qual uma nova família tinha um papel essencial.

As comédias de Martins Pena não representam a moral brasileira, mas são um discurso intencional e atuante, uma prática discursiva que converge com outras inúmeras outras práticas — discursivas ou não — em jogo nessa sociedade.

Há aqui um posicionamento específico numa ampla e heterogênea gama de práticas morais. A obra de Martins Pena não é um reflexo, mas um monumento transmissor de uma certa imagem da sociedade aos seus contemporâneos, com a intenção de constituir-se em valor de testemunho e, principalmente, em valor pedagógico e exemplar.

Em segundo lugar, é um discurso entre outros. A própria necessidade de atacar antigos valores denota a continuidade destes nas relações sociais. A censura enfrentada várias vezes por Martins Pena mostra-nos a heterogeneidade de concepções morais em debate nessa sociedade.<sup>21</sup>

Um aspecto fundamental que também não pode ser esquecido, sob pena de limitarmos a reflexão, é a independência que o texto assume a partir do momento em que foi escrito. Cada ator, cada **performance**, cada espetáculo, cada público recriará os textos. As conseqüências disso serão múltiplas, fragmentadas, inesperadas e singulares.

Em último lugar, a ressonância dos discursos higienistas da época, observada nos temas discutidos por Martins Pena, não permitem que nós o consideremos mero porta-voz desse saberes médicos. Apesar da simpatia explícita do autor pelos médicos alopatas, em detrimento dos homeopatas charlatães apresentados em *Os três médicos* e mencionados rapidamente

---

<sup>21</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Op. cit.*, p. 100 e seguintes.

em outras peças, Martins Pena não é um médico.<sup>22</sup> Assim poderíamos, através dele, apenas constatar o alcance de difusão desses saberes, que chegam a permear um discurso teatral.

Restaria avaliar como esses saberes são retomados e redimensionados, porém, essa é uma outra discussão em que não nos deteremos neste já extenso artigo.

Martins Pena dedicou anos de trabalho a fazer rir. Suas intenções pedagógicas são claras e sua graça nada tinha de ingênua ou descompromissada. Talvez não intuísse, porém, o caráter incontrolável do riso que despertava, à medida que este assumia dimensões inicialmente imprevistas por ele.<sup>23</sup>

---

22

A utilização das fontes literárias suscita questões acerca de sua especificidade, como aponta Le Goff: é necessário "tomar a obra literária como um documento integral, mas respeitando, ao mesmo tempo, sua natureza de documento específico, precisamente, e para isto nós ainda não afinamos métodos convenientes. Penso que vamos chegar lá, mas ainda não está feito... nem por mim, nem por outros historiadores." LE GOFF, Jacques. Entrevista. *Agora*, abril/maio 1990, p. 7.

23

Sobre o riso e suas potencialidades, ver Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento — o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.