

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação

**Entre apartes e *qüiproquós*:
a malandragem no Império de Martins Pena
(Rio de Janeiro 1833-1847)**

Renata Silva Almendra

Brasília, 2006

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação

**Entre apartes e *qüiproquós*:
a malandragem no Império de Martins Pena
(Rio de Janeiro 1833-1847)**

Renata Silva Almendra

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História – Área
de concentração: História Social,
Linha de Pesquisa: Sociedade,
Instituições e Poder - da Universidade
de Brasília para obtenção do título de
Mestre em História

Orientadora: Prof^ª Dra. Vanessa Maria Brasil

Brasília, 2006

Entre apartes e *qüiproquós*:
a malandragem no Império de Martins Pena
(Rio de Janeiro 1833-1847)

Banca Examinadora:

Profª Dra. Vanessa Maria Brasil – UNB/Brasília
(Presidente)

Profª Dra. Maria T. Ferraz Negrão de Mello – UNB/ Brasília
(Membro)

Prof. Dr. Antônio José Barbosa – UNB/ Brasília
(Membro)

Profª. Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz – UNB/ Brasília
(Suplente)

Agradecimentos

Antes de mais nada, agradeço à minha orientadora, professora Dra. Vanessa Maria Brasil, por ter me ensinado o ofício de historiadora e por sua dedicação e carinho na orientação deste trabalho.

Aos professores que participaram da minha formação acadêmica e deram importantes e valiosas contribuições para esta pesquisa:

à professora Dra. Diva do Couto Gontijo Muniz

à professora Dra. Maria T. Ferraz Negrão de Mello

à professora Ms. Clarice Silva da Costa

Ao CNPQ, pela concessão de uma bolsa de pesquisas sem a qual seria impossível a realização deste trabalho.

À amiga Ana Luíza Flauzina pela cumplicidade, incentivo nos momentos mais difíceis e pelas preciosas indicações bibliográficas.

À minha querida prima Kenia e Silva Dias, bailarina e Mestre em Artes Cênicas, que me forneceu ampla bibliografia sobre o teatro e a sua história.

Ao meu irmão Daniel, pela paciência e disposição em me ajudar na formatação, numeração, armazenamento de dados e tudo o que se refere ao universo dos computadores.

À minha família pelo carinho, paciência e apoio nos momentos difíceis, e especialmente à minha mãe, que acredita sempre nos meus sonhos e faz o possível e o impossível para me ajudar a torná-los reais.

A todos muito obrigada!

Aos meus avós, Nilda e Theophilo
(*in memoriam*), cariocas, que
despertaram em mim o fascínio e
interesse pela história e pela cidade
do Rio de Janeiro.

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo fazer uma leitura da prática da malandragem entre homens e mulheres livres no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, utilizando como fontes as comédias escritas por Martins Pena entre os anos de 1833 e 1847. Tal período, que abarca alguns anos da Regência e os primeiros anos do Segundo Reinado, foi marcado por um grande crescimento urbano do Rio de Janeiro que, como capital do império e sede da monarquia, buscou romper com seu passado colonial, dando à cidade um ar mais moderno e civilizado através de inúmeras reformas urbanas, estabelecimento de leis para “implantar a ordem” e consumo de uma cultura européia. A tentativa de implementação de um projeto modernizador deparava-se com as tradições coloniais, a ordem deparava-se com a desordem, o lícito com o ilícito, o rural com o urbano, o público com o privado, a escravidão com o pensamento liberal, gerando uma série de contradições e possibilidades. O malandro, sujeito astuto, esperto e sagaz, fazia um movimento de oscilação entre esses paradoxos da sociedade carioca, estabelecendo entre eles relações dialéticas e demonstrando maneiras criativas de se dar bem nessa sociedade que pretendia civilizar-se e modernizar-se a todo custo. Os personagens que Martins Pena colocou nos palcos da Corte nos mostram um pouco do jogo de cintura e do “jeitinho” necessários para transformar as desvantagens em vantagens e, assim, sobreviver de modo criativo nessa sociedade tão marcada pela dialética da ordem e da desordem.

Palavras-chave: Malandragem, Rio de Janeiro, Império, Teatro, “Jeitinho” brasileiro, Martins Pena

Abstract

The present research consists of an analysis of the practice of hustling among free men and women in Rio de Janeiro in the first half of the nineteenth century, taking as a source the comedies written by Martins Pena from his works of 1833 until those of 1847. That age, which includes some years of the Regency period and also the first years of the Second Reign, was distinguished to be of large urban growing in Rio de Janeiro, which as the capital of the Empire and the Monarchy's headquarters, tried to break its colonial past giving the city a more modern and civilized aspect, through innumerable urban reforms, establishment of laws "to instill the order" and the consumption of the European culture. The attempt to implement a modernizing project met the colonial traditions, order met the disorder, licit met the illicit, rural met the urban, public met the private, slavery met the Liberal thought bringing up both contradictions and possibilities. The hustler, an astute, smart and sagacious character had a movement of oscillation between these paradoxes in the native society of Rio de Janeiro, settling creative ways to make a living within this society that intended to become civilized and modern at any cost. The characters Martins Pena has put on the stages of the court show us a little of the so called "jeitinho" (the Brazilian manners, a way to make a living) needed to transform the disadvantages into advantages and to survive in a creative way in this society so distinguished by the dialectics of order and disorder.

Key Words: Hustling, Rio de Janeiro, Empire, Theater, "Jeitinho" (Brazilian manners), Martins Pena

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Abrem-se as cortinas | 9 |
| Primeiro Ato - Um palco para a comédia: Martins Pena e o teatro brasileiro na primeira metade do século XIX | 20 |
| Cena 1: Senhoras e senhores: com vocês, o teatro brasileiro! | 29 |
| Cena 2: O autor é chamado ao palco..... | 37 |
| Cena 3: Vaias e aplausos dos críticos | 55 |
| Segundo Ato - “Jeitinhos” e expedientes: o cotidiano da malandragem na capital do Império | 63 |
| Cena 1: Um cenário de tradições e contradições | 66 |
| Cena 2: É preciso ter jogo de cintura para dar um “jeitinho” | 78 |
| Cena 3: Malandro existe desde que o mundo é mundo..... | 89 |
| Terceiro Ato - Malandro que é malandro não se entrega..... | 95 |
| Cena 1 – Corre que a polícia vem aí! | 98 |
| Cena 2 – (Não) Está escrito no Código..... | 113 |
| Fecham-se as cortinas..... | 126 |
| Fontes..... | 132 |
| Bibliografia..... | 133 |

Abrem-se as cortinas

Era no tempo do Rei. A ida ao teatro firmava-se como um dos divertimentos mais aclamados pela “boa sociedade” que habitava o Rio de Janeiro. Atuando como locais de diversão e de entretenimento, mas também como espaços de acirradas disputas políticas, de fechamento de negócios, de ver e ser visto, as salas de espetáculos no Rio de Janeiro apresentavam-se, na primeira metade do século XIX, como verdadeiros espelhos que refletiam os anseios, os medos, as influências e as formas de relacionamento em uma cidade que pretendia civilizar-se e modernizar-se.

Os teatros representavam, além de tudo, a civilidade e a modernidade que invadiam o Rio de Janeiro no período pós-independência. Buscando romper com o seu passado colonial, o Brasil das décadas de 1830 e 1840 mergulhou na proposta de um projeto modernizador que permeava desde o espaço físico das cidades até os hábitos e costumes da sociedade. O Rio de Janeiro, como capital política, econômica e cultural do Império, foi, de certo modo, responsável pelo engendramento de “um padrão de comportamento que molda o país pelo século XIX afora e o século XX adentro”¹.

Assim, ao passo que o Rio de Janeiro vivia e experimentava as “inovações” trazidas pela “civilização”, convivia também com suas tradições e marcas de seu passado colonial. Ao entendermos a tradição como a “permanência de valores e atitudes sem perspectiva sobre o passado e, por isso, satisfazendo-se em reencenar quotidianamente uma ordem imemorial”², a concepção de modernização atua como sua antítese, visto que esta justifica suas ações em nome da melhoria e do progresso. Desse modo, nas ruas do Rio de Janeiro, a escravidão se deparava com as idéias liberais, o rural se deparava com o urbano, o público com o privado, a ordem com a desordem. Cria-se uma sociedade plena de tradições, contradições e possibilidades.

¹ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: NOVAES, Fernando A. (coord. Geral). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 23.

² NEVES, Lúcia. “Liberalismo político no Brasil: idéias, representações e práticas (1820-1823)”. In: PEIXOTO, A. C. (et al) *O Liberalismo no Brasil Imperial: Origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: Revan: UERJ, 2001, p. 74-75.

Dentro desse espírito modernizador, durante todo o Período Regencial e o Segundo Reinado, houve uma clara tentativa de promover o desenvolvimento e a difusão das artes cênicas pelos palcos da Corte. Tal tentativa fazia parte de um projeto imperial que visava a construção de uma identidade e de uma memória nacionais a partir de uma ótica interna, ao mesmo tempo em que buscava afirmar o papel do Estado como criador e mantenedor dessa nacionalidade. Portanto, foram criadas neste período instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes, bem como houve um grande incentivo à criação de uma literatura e de um teatro nacionais. A historiadora Sílvia Cristina Martins de Souza afirma que:

Tal movimento tinha em mira a poesia, o romance, a história, a pintura, a música, isto é, diferentes áreas ligadas à cultura. E particularmente importante foi o papel que homens de letras representaram neste cenário, na medida em que a celebração dos vínculos estabelecidos entre eles e o processo de legitimação do poder emergiam como parte de um objetivo ambicioso, no qual assumiam a tarefa de produtores culturais engajados com as lutas de seu tempo.³

Martins Pena era um homem de letras que estava profundamente mergulhado neste universo vivido pela sociedade carioca do período. Atuou como folhetinista para o Jornal do Commercio, foi membro do Conservatório Dramático Brasileiro e produziu ampla obra teatral. Obteve êxito principalmente com suas comédias que, com um tom ligeiro e repleto de ironia, retratavam a cidade e a época em que vivia. Por meio de cenas rápidas, que visavam o riso fácil da platéia, Martins Pena foi responsável por colocar no palco tipos populares que habitavam o Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XIX, tais como os meirinhos, os ciganos, as moças casadoiras, as viúvas, os membros da Guarda Nacional, os fazendeiros e os diletantes.

³ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora Unicamp, 2002, p. 143.

A comédia, à época considerada um “gênero menor”, pois não trazia os grandes enredos e emoções presentes nos dramas, não tinha grande reconhecimento por parte dos literatos e dos intelectuais. Todavia, Martins Pena obteve grande sucesso como comediógrafo por apresentar nos palcos da Corte, pessoas comuns em situações cotidianas, representando a realidade experienciada pelos habitantes da cidade durante os anos da Regência e início do Segundo Reinado. Suas comédias, escritas entre os anos 1833 e 1847, nos apresentam uma sociedade carioca oitocentista repleta de paradoxos e contradições. A relação dialética que o autor estabelece entre universos aparentemente estanques, como o rural e o urbano, o público e o privado, o trabalho e a vadiagem, o lícito e o ilícito, a ordem e a desordem nos mostra um Rio de Janeiro repleto de possibilidades.

Martins Pena viveu seu momento de maior produção teatral na década de 1830, identificada ao período em que o Brasil ficou a cargo das Regências. Foi uma época particularmente rica em novas experiências políticas, sociais e econômicas. Durante esses anos foram criadas leis e instituições visando a implantação da ordem no território nacional. Em 1830 foi criada a Guarda Nacional, com o objetivo de “manter a obediência às leis, conservar, ou restabelecer a ordem e a tranqüilidade pública”⁴, além de defender a Constituição, a liberdade e o Estado monárquico. No ano seguinte, foi implantado o primeiro Código Criminal do Império, que trazia uma descrição dos crimes e estabelecia suas respectivas penas, numa abordagem totalmente inovadora para a época. Instituiu-se, portanto, todo um aparato legal coercitivo, influenciado por modelos franceses e idéias liberais, visando implantar a ordem na sociedade imperial.

A partir desse momento, como bem explicitou Mônica Martins,

(...) os termos ordem e desordem passaram a freqüentar os textos legislativos, o discurso das autoridades, os escritos dos jornalistas e toda e qualquer produção escrita dos membros do governo. Assim, eram denominados desordeiros ou inimigos da ordem os adversários políticos, aqueles que se envolvessem em manifestações político-sociais de contestação, aqueles que desobedecessem a lei ou fossem

⁴ Lei de 18 de agosto de 1831. In: Coleção de Leis do Império do Brasil. Ano: 1831. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875. Subsecretaria de Informações. Senado Federal - DF. Art. 1. p. 49.

*considerados perturbadores da tranqüilidade pública, aqueles que se recusassem a trabalhar, aqueles que trabalhavam em atividades consideradas ilícitas ou não aprovadas, enfim, todos os que não estavam afinados com este projeto liberal de organização e estruturação da sociedade e do Estado.*⁵

A ordem estava relacionada às leis, às normas, às atividades lícitas, às pessoas de posição definida e integradas à vida oficial. A desordem, como pudemos constatar com a citação acima, era reconhecida como tudo o que andava no sentido contrário às leis e normas, ou seja, os distúrbios à tranqüilidade social, os negócios ilícitos, as badernas e as transgressões aos padrões estabelecidos.

A partir desta ótica da sociedade, Antônio Cândido, ao fazer uma análise do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, procura entender o Rio de Janeiro da época em que a obra foi escrita, que é contemporânea a de Martins Pena. Cândido deu, portanto, a definição de “dialética da ordem e da desordem” à dinâmica social vigente no Rio de Janeiro do momento e encontrou na figura do malandro o personagem que melhor integra este universo. Desse modo, o autor definiu uma nova maneira de se portar socialmente, que não significava estar do lado das leis e da ordem e nem do lado da transgressão e da desordem, mas nos interstícios entre essas duas esferas. A malandragem é entendida pelo movimento de gangorra que o indivíduo faz de uma esfera a outra, procurando a melhor maneira de “se dar bem”. Seu praticante, o malandro, é definido por Cândido como “espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. (...) pratica a astúcia pela astúcia, manifestando um amor pelo jogo em si”.⁶

Sabemos que os termos *malandro* e *malandragem* não eram utilizados na linguagem corrente do período estudado e tais vocábulos não aparecem nas comédias de Martins Pena. No entanto, utilizarei a idéia de malandro proposta por Antônio Cândido para analisar alguns personagens de Martins Pena, visto que tal idéia define de maneira clara e especial

⁵ MARTINS, Mônica de Souza Nunes. “Vadios” e mendigos no tempo da Regência (1831-1834). *Construção e controle do espaço público da Corte*. Dissertação de mestrado em História Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002, p. 113.

⁶ CANDIDO, Antônio. “A dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p. 26.

os indivíduos que faziam um movimento de oscilação entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, portanto, entre a esfera da ordem e a esfera da desordem na sociedade carioca imperial.

O objetivo desta pesquisa de mestrado é, portanto, fazer uma leitura da prática da malandragem na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1833 e 1847, período em que foram escritas as peças de Martins Pena. Este estudo será realizado pelo viés da História Social, entendendo-a “enquanto forma de abordagem que prioriza a experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivos – sociais – na explicação teórica.”⁷. Seguindo a tendência aberta pelo historiador inglês E. P. Thompson, que alargou o conceito de classe ao considerar que a categoria deveria ser analisada na sua experiência como classe, no seu acontecer histórico, no seu fazer-se, procurei dar voz às pessoas comuns, resgatando o significado que estas conferiam a si próprias e ao mundo à sua volta.

Sempre me interessei muito por literatura e como fui aluna de teatro durante alguns anos, virei uma devoradora de peças teatrais, que sempre me despertaram uma série de indagações durante suas leituras. Para mim, tornava-se cada vez mais impossível ler uma obra dramática sem poder contextualizá-la no momento histórico em que foi produzida. Recorria sempre aos livros de história para saber um pouco mais e entender melhor o porquê de cada fala de um personagem, como deveria ser o cenário proposto pelo autor e as diferentes relações que se davam entre os indivíduos, tanto em relação às tragédias gregas quanto a uma dramaturgia mais atual, como a de Nelson Rodrigues. No entanto, a leitura das comédias de Martins Pena sempre me instigou de uma maneira especial. Talvez pela linguagem informal e irônica presente nos diálogos de suas peças, talvez pelos bons momentos de risadas e entretenimento que elas me proporcionavam, mas principalmente por revelar um Rio de Janeiro imperial um tanto fascinante, repleto de paradoxos que estabeleciam relações dialéticas entre si, de personagens ambíguos e malandros, que estão sempre à procura da melhor maneira de se darem bem na vida.

Procurando aprofundar-me neste universo que sempre me interessou tanto, em 1998, como aluna de graduação do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília,

⁷ CASTRO, Hebe. “História Social”. In: CARDOSO, C. F e VAINFAS, Ronaldo. (orgs). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, p. 54.

participei de um projeto da professora Clarice da Silva Costa que, junto ao Departamento de Letras da mesma universidade, estudava as manifestações do cômico na literatura dramática brasileira focalizando principalmente três autores: Martins Pena, Artur Azevedo e Oswald de Andrade⁸. Tal projeto consistia também em uma parte prática, que a professora desenvolvia junto a um grupo de 3 alunos de interpretação teatral, onde cada um era encarregado de realizar a leitura de todas as peças dos citados autores, observando os elementos e instrumentos utilizados por cada autor para dar comicidade ao texto. Meu trabalho foi com Martins Pena. Este projeto culminaria na concepção e montagem de um espetáculo teatral que seria apresentado em teatros e escolas de Brasília. Ao desenvolver meu trabalho de leitura e análise de todas as comédias de Martins Pena⁹, pude perceber como este autor expunha, de maneira surpreendente, uma sociedade carioca de meados do século XIX, através de relações familiares, políticas e até mesmo econômicas. Em 1999 transferei meu curso de graduação para a História, onde eu poderia dar continuidade a este meu interesse particular por uma reflexão histórica mediada pela literatura, ou seja, mediante a associação entre os campos disciplinares da história e da literatura.

Acredito que a grande lacuna geralmente existente entre a história e a literatura, dentre outras manifestações culturais, muitas vezes é responsável por uma nítida fragmentação do entendimento histórico e artístico de um determinado período. Ao nos depararmos com uma obra de arte, seja ela qual for, há de se procurar saber em que circunstâncias ela foi feita, quem foi que a realizou, sob qual contexto, onde, em que época e, desta maneira, encará-la como uma representação de mundo por parte de seu autor. E para se fazer História não se pode deixar de considerar como fontes de extrema importância toda uma produção artística e cultural do período estudado. Nesse sentido, Roger Chartier levanta a questão de que:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração

⁸ Este projeto culminou na Dissertação de Mestrado intitulada “*Elemento Cômico em Martins Pena*”, da professora Clarice da Silva Costa, junto ao Departamento de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do professor Ricardo Araújo, apresentada no 2º semestre de 2000.

⁹ Escritas entre 1833 e 1847, foram reunidas pela Ediouro numa edição crítica de Darcy Damasceno. Vide bibliografia.

*desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e pensar o real.*¹⁰

Com a pretensão de possibilitar uma pequena experiência sobre o uso da literatura como fonte, considero oportuno um exercício acerca das comédias de Martins Pena, visando proceder uma análise da prática da malandragem, do uso do “jeitinho” e da esperteza como formas de adaptação e sobrevivência numa cidade em crescimento, como a do Rio de Janeiro das décadas de 1830 e 1840.

A possibilidade de se considerar uma obra literária como fonte histórica abre diferentes caminhos e perspectivas de se olhar para o passado. Os literatos, através de seus textos, intencionalmente ou não, expressavam os dilemas e impasses vivenciados por sujeitos e grupos sociais em distintas situações, além de possibilitar o entendimento sobre os modos de vida, costumes e visões de mundo em um determinado período. Aqui, peças teatrais, ou mais especificamente, comédias de costumes escritas na primeira metade do século XIX, nos oferecem ricos elementos que nos permitem analisar um determinado momento de nossa história. No entanto, para refletir sobre a literatura sob uma perspectiva da história social é necessário ir além de uma simples reprodução das histórias contadas nos discursos dos literatos e interpelar o imaginário representado por eles, visando elaborar uma “abordagem mais condizente com os objetivos perseguidos pela história social”.¹¹ Desse modo, como muito bem afirmaram Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira,

(...) a proposta é historicizar a obra literária - seja ela conto, crônica, poesia ou romance -, inseri-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social - algo que faz mesmo ao negar fazê-lo. Em suma, é preciso desnudar o rei, tomar a literatura sem reverências, sem reducionismos estéticos, dessacralizá-la, submetê-la ao interrogatório sistemático

¹⁰ Roger Chartier. *A História Cultural: entre práticas e representações*, Lisboa: Difel, 1990, p. 23-24.

¹¹ SOUZA. Sílvia Cristina Martins de. Op. cit., p. 40.

*que é uma obrigação do nosso ofício. Para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico.*¹²

Ao trabalharmos a Literatura como fonte histórica, estaremos lidando diretamente com o conceito de representação, pois aqui a Literatura será entendida como a representação que um autor fez de sua época e de sua experiência no mundo. O historiador italiano Carlo Ginzburg entende representação como um termo ambíguo que nos remete a um jogo de espelhos. Para ele, ao mesmo tempo em que a representação faz as vezes da realidade representada, evocando, portanto, a ausência, também pode sugerir a presença ao tornar visível uma determinada realidade.¹³ Sandra Jatahy Pesavento parte do mesmo conceito proposto por Ginzburg e dialoga diretamente com este autor ao colocar que:

*As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.*¹⁴

Dessa maneira, a representação que Martins Pena fez de sua cidade, das pessoas que nela habitavam e das relações que se estabeleciam entre essas pessoas, nos permite entrar em contato com a realidade vivida pela sociedade carioca na primeira metade do século XIX. Ao nos apresentar personagens variados, como os soldados da Guarda Nacional, as meninas que sonhavam com casamento, os desempregados, os diletantes e os taverneiros, as comédias de Martins Pena refletem um pouco da experiência de homens e mulheres no dia-a-dia de uma cidade que crescia e se modificava com a criação de novas instituições e

¹² CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso (orgs). “Introdução”. In: *A História Contada – Capítulos de História Social na Literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 7.

¹³ GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira – Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85.

¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 39.

com a imposição de leis para estabelecer a ordem e a tranquilidade pública em seu espaço urbano.

Portanto, juntamente com as comédias de Martins Pena - representações que o autor fez de sua época - , serão utilizadas para compor esta pesquisa outras fontes de caráter mais oficial e documental do período, como o Código Criminal do Império do Brasil, a Constituição de 1824, a Lei de Criação da Guarda Nacional, alguns relatos de viajantes e também os folhetins escritos por Martins Pena para o Jornal do Commercio durante os anos de 1846 e 1847.

Estes últimos se revelam uma fonte bastante interessante para proceder uma análise da linguagem corrente da época, bem como o lado crítico e denunciador de Martins Pena, que aqui não precisa falar por meio de seus personagens para revelar suas opiniões sobre o teatro e a vida na Corte, o que faz de uma maneira franca e sem artificios. Além de nos apresentar um pouco mais das idéias e da pessoa que foi Martins Pena, os folhetins escritos por ele nos permitem fazer uma análise da vida social na Corte nos primeiros anos do Império, onde o teatro era, naturalmente, o principal meio de ligação entre as diversas camadas sociais.

Os relatos de viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil e visitaram o Rio de Janeiro no período em questão também se revelam um tanto interessantes neste estudo, pois ilustram um outro olhar sobre o cenário cotidiano da cidade, que apresentava elementos rurais misturados à modernidade que invadia o centro da Corte e, ao passo que incorporava ideários e hábitos europeus, como o liberalismo, o gosto pela moda, pela ópera e por outros artigos de consumo, conviviam, em contraste, com a realidade do trabalho escravo e todas as suas conseqüências.

Por fim, o Código Criminal do Império do Brasil, a Constituição de 1824 e a Lei de Criação da Guarda Nacional serão de extrema importância nesta pesquisa, pois representam o universo das leis e da ordem. Como estamos falando de um momento de grande crescimento urbano do Rio de Janeiro, faz-se necessário o estudo dos mecanismos que o governo imperial criou para organizar a sociedade e conter as conseqüências de uma cidade que cresce, como os crimes, as desordens, a mendicância e as atividades consideradas ilícitas. No estudo da malandragem, o conhecimento deste aparato legislativo torna-se essencial para investigar até que ponto o uso da astúcia e do “jeitinho” não transgredia as

normas impostas e as fronteiras que separavam a prática malandra de um ato de bandidagem.

Para o desenvolvimento da pesquisa, esta dissertação foi estruturada em três capítulos, que aqui chamaremos de atos, buscando uma aproximação com a linguagem teatral que serviu de fonte de inspiração para a realização deste trabalho.

Desse modo, no primeiro ato será feito um breve esboço da vida teatral na Corte. O hábito de freqüentar as salas de espetáculos fazia parte do projeto “civilizador” que invadiu o Rio de Janeiro após a chegada da família real no Brasil e os teatros passaram a atuar como locais para o exercício da sociabilidade e divertimento para famílias inteiras. Falarei sobre os esforços de intelectuais e literatos brasileiros empenhados na tentativa de criação de um teatro nacional, que tratasse de temas, cenários e situações tipicamente brasileiras. Por fim, será dada uma atenção especial à vida e à obra de Martins Pena, principalmente às suas comédias, que atuam como o elemento essencial para o desenvolvimento desta pesquisa. Pontuarei alguns aspectos da sociedade carioca que saltam dos textos teatrais de Pena como um retrato que o autor fez de sua época. Por fim, será feita uma breve revisão das observações que importantes críticos literários fizeram da obra de Martins Pena, bem como uma análise de sua contribuição para a literatura e o teatro nacionais.

Os malandros e a prática da malandragem no Rio de Janeiro das décadas de 1830 e 1840 são temas abordados no segundo ato. Primeiramente será feita uma breve análise da sociedade carioca do período, buscando entendê-la a partir de suas contradições, de seus paradoxos, e da relação dialética que se estabelece entre os mesmos. Os conceitos de ordem e desordem, seus limites e cruzamentos recebem especial atenção neste ato, pois representam as esferas por onde transitam aqueles que chamamos de malandros. Será dado um enfoque especial aos diferentes usos do “jeitinho” e do jogo de cintura como práticas malandras para driblar as adversidades da vida e “se dar bem” em uma sociedade em crescimento. Farei, por último, uma rápida passagem por outras obras literárias, nacionais e estrangeiras, do século XVI aos dias de hoje, visando deixar claro que, ao contrário do que se pensa, a malandragem não é uma prática unicamente brasileira e encontra diversos representantes em vários lugares do mundo.

O terceiro e último ato abordará o universo da ordem, representado pelas leis, códigos, regulamentos, normas e padrões sociais. Atenção especial será dada à atuação da

polícia na tentativa de manutenção da ordem e da tranquilidade públicas, bem como o estabelecimento do Código Criminal do Império, que trouxe a legalização da punição e das penas para os crimes prescritos. Analisarei as relações que os malandros do Império estabeleceram com este novo aparato coercitivo, criando situações ora de afronta, ora de relativização das leis e normas, e nos apresentando maneiras criativas de driblar a ordem imposta na sociedade carioca no tempo do rei.

Agora, Senhoras e Senhores, poderemos dar início ao espetáculo!

Primeiro Ato

Um palco para a comédia: Martins Pena e o teatro brasileiro na primeira metade do século XIX

Quem, sem recorrer a causas sobrenaturais, nos poderá dar satisfatória explicação dessas entremezadas a que ali fazem assistir o grande corpo coletivo chamado público, que, sempre pronto a pagar o que se lhe pede, não exige em troca de seu sacrifício senão algum leve desenfado, algumas horas de prazer em que possa esquecer-se da carestia da farinha, das febres intermitentes, do batismo do vinho, da alta e baixa dos fundos, de Hahnemann e de Hipócrates, da emissão e falsificação do papel-moeda, das topas que dá por essas ruas quando as corujas vão beber o azeite dos lampiões, das dentadas dos tigres e de outros que tais flagelos, cuja enumeração nos poderia levar muitos dias?¹⁵

Com a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, inicia-se um processo de crescimento e desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, capital do Império. Tal processo atinge desde a configuração físico-urbana da cidade, com um grande crescimento populacional na primeira metade do século XIX e com o ordenamento das construções e dos serviços urbanos como o escoamento de lixo e sistema de iluminação, até o comportamento dos habitantes da capital carioca.

As grandes mudanças ocorridas no aspecto físico da cidade, com as obras de saneamento e melhoramento de edificações e estradas, se equiparam às transformações sócio-culturais ocorridas no interior da mesma. A demanda por bens e produtos de consumo, tão escassos durante o século XVIII, pôde ser satisfeita com o fim do Pacto Colonial e com a abertura dos portos por D. João VI em 1808, permitindo assim, o surgimento do comércio de luxo e de produtos importados para o Rio de Janeiro. Em 1822, com a extensão do tratado de comércio e navegação às outras nações, ficou completa a integração do Brasil ao mercado mundial, em proveito dos países europeus que estavam num processo de revolução com o advento da grande indústria capitalista. Dessa maneira, a

¹⁵ PENA, Martins. Folhetim de 18 de novembro de 1846 . In: *Folhetins: A Semana Lírica*. Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1965, p. 67.

entrada da moda, dos produtos e artigos de consumo europeus em território brasileiro, contribuiu para que o Império mergulhasse em uma sincronia com a modernidade européia. As correntes de pensamento advindas principalmente da França, como o positivismo, a homeopatia e o kardecismo, buscavam tornar-se uma prática social no cotidiano no Segundo Reinado, contribuindo para uma mudança de idéias e paradigmas.¹⁶ Além disso, a eminente “boa sociedade” carioca apresentava-se sedenta por apresentações culturais e diversão. A ida ao teatro, à ópera e aos bailes e salões tornava-se então prática cotidiana na vida da elite.

A presença desta sociedade de Corte contribuiu decisivamente para mudar os costumes e o estilo de vida no Brasil, seja no jeito de morar, de se vestir ou de se relacionar socialmente. O Rio de Janeiro “civilizava-se”, atraindo para o seu espaço urbano visitantes de muitas outras cidades, que retornavam para suas vilas e províncias levando consigo novas influências e hábitos adquiridos na Corte. Maria do Carmo Teixeira Rainho deixa claro que

A “boa sociedade” do Rio de Janeiro buscou no século XIX igualar-se aos europeus e, ao mesmo tempo, distinguir-se das outras camadas da sociedade, por meio do polimento dos costumes, da europeização da vida social e da adoção da moda estrangeira. Até a chegada da corte, essa preocupação era quase inexistente, mas, a partir daí, as exigências de uma nova sociabilidade impuseram-se fortemente aos membros daquela camada.¹⁷

No entanto, as formas de se exercer essa sociabilidade ainda apresentavam-se bastante restritas às missas, aos bailes e saraus domésticos, aos passeios pela Rua do Ouvidor e às noitadas teatrais. A ida a tais lugares e eventos funcionava como uma maneira de difundir e aprender hábitos e costumes, num grande jogo de ver e ser visto. É principalmente entre os anos de 1840 e 1860 que se cria uma febre de concertos, bailes, óperas, festas e reuniões, fazendo com que a Corte se opusesse cada vez mais à província,

¹⁶ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op. cit., p. 43-51.

¹⁷ RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002, p. 108.

arrogando-se o papel de difundir os hábitos de civilidade com a importação de bens culturais franceses e ingleses.¹⁸

Dessa maneira, o teatro apresenta-se como um lugar bastante visado pela “boa sociedade” carioca como meio de se exercer a sociabilidade, principalmente por parte das mulheres, que agora passavam a freqüentar este novo ambiente social. Dentro do espírito modernizador sob o qual estava mergulhado o Rio de Janeiro do período, que tomava como exemplo hábitos, modas e divertimentos europeus, a ida ao teatro e aos espetáculos apresentava-se como uma espécie de “passaporte para a civilização”. Desse modo, podemos inferir, ademais, que a partir do Período Regencial e principalmente durante o Segundo Reinado, o teatro tornou-se um local de sociabilidade para a elite brasileira que habitava na Corte. Segundo Ubiratan Machado,

Para o público, as representações teatrais eram muito mais do que momentos mágicos de evasão. Era a ocasião máxima para exercer a sociabilidade, apesar do calor que fazia nas salas de espetáculo e da rigorosa separação do público. A platéia era ocupada exclusivamente por homens. As famílias alugavam camarotes para os quais os homens dirigiam os binóculos, para examinar as moças, às vezes de forma até inconveniente. Os pais se irritavam. As jovens adoravam. Assim que chegavam, arrastavam as cadeiras, deixavam-nas cair, procurando atrair a atenção dos rapazes. Durante os intervalos, nos corredores, namorava-se muito, conversava-se mais ainda e até se fechavam negócios.¹⁹

Porém, segundo alguns autores, nem sempre o bom comportamento era praticado com afinco, ficando as apresentações teatrais do período marcadas por confusões e badernas principalmente na hora de adentrar a sala de espetáculos. De acordo com Lúcia Maria B. P. das Neves e Humberto Machado era no momento de entrada ao teatro que

¹⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 101-117.

¹⁹ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 282- 283.

ocorria “uma grande desordem, pois as cadeiras e poltronas ofereciam-se indistintamente ao primeiro ocupante. A novidade da numeração apareceu apenas em 1854, provocando alguns protestos e lamentos”.²⁰ Quando espetáculos de renome e prestígio vinham se apresentar na Corte, o público ainda tinha dificuldades em comprar seus ingressos. O próprio Martins Pena conta em um de seus folhetins, escritos frequentemente para o *Jornal do Commercio*, que por ocasião de uma apresentação de uma companhia italiana no Teatro São Pedro de Alcântara, todos os bilhetes de cadeira já haviam esgotado pela manhã e à noite encontraram todos “em poder de uns sanguessugas de nova espécie denominados cambistas”.²¹

Ubiratan Machado também aponta o mau comportamento e a baderna que muitas vezes se estabelecia dentro ou nos arredores das salas de teatro. Segundo o autor, as confusões eram mais intensas durante o Período Regencial, no qual o Brasil vivia um momento de intensa agitação política. Pois não foram raras as vezes em que as diferenças partidárias eram resolvidas de maneira conflituosa durante as apresentações, em agitações que começavam com socos, pontapés, cadeiradas e que podiam terminar até com tiros de revólver. Machado acrescenta que “havia ainda os arruaceiros profissionais, que perturbavam os espetáculos, provocavam os atores e procuravam briga, exigindo a intervenção constante da polícia”.²²

O mesmo nos fala Carl Seidler, um viajante alemão que esteve no Rio de Janeiro na década de 1830. Em um de seus registros sobre a vida na Corte, Seidler nos conta sobre uma de suas idas ao teatro que, inesperadamente, terminou em confusão e baderna. Após adormecer durante alguns minutos durante um espetáculo teatral, o viajante relata que:

Súbito desperto aos gritos de: “Viva a república!” E cem vezes repetiam: “A república! A república!” Era um eco muito significativo, mas que mais tarde os fatos desmentiram. “Viva D. Pedro II!” reboava do lado esquerdo a resposta dos peralvilhos, os gritos das moçoilas. “Viva D Pedro II” era o brado dos camarotes e

²⁰ NEVES, Lúcia Maria Bastos e MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 338-339.

²¹ PENA, Martins. Folhetim de 1 de novembro de 1846. In: *Folhetins: A Semana Lírica*. Op. cit., p. 55.

²² MACHADO, Ubiratan. Op. cit., p. 283.

*da platéia. Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, os olhares hostis se cruzavam, punhais relampejavam mais do que baionetas: estabelecera-se o tumulto.(...) O juiz de paz (que assistia ao espetáculo na primeira fila) perdeu então a calma e a paciência (...) e deu ordem de atirar. “Fogo!” trovejou o oficial aos seus soldados. As balas caíram em cheio no grosso da multidão e num segundo havia mais de trinta mortos e feridos.*²³

Este depoimento de Seidler, talvez permeado de certo exagero por parte do viajante, que demonstrou espanto ao se deparar com tamanho tumulto e desordem no interior de uma sala de espetáculos, contribui para apresentar “um momento no qual a politização do campo artístico era algo exacerbado”.²⁴ O teatro servia também como uma espécie de arena política nesses anos de intensa agitação entre os partidos e os poderes instituídos.

Porém, mesmo com tanta baderna e arruaça, a ida ao teatro parece não ter perdido seu prestígio e famílias inteiras continuavam lotando as salas de apresentação. Entre os poucos teatros existentes na capital do Império devemos citar o São João, o Teatro Constitucional Fluminense e o Teatro Lírico.

O primeiro a ser construído, por iniciativa do governo, foi o Real Theatro São João. Inaugurado em 12 de outubro de 1813, este teatro que mais tarde veio a chamar-se Pedro de Alcântara, começou a oferecer espetáculos com artistas portugueses amadores, que lentamente foram substituídos por atores profissionais das companhias européias trazidas pelo imperador, propiciando diversão aos grupos mais enriquecidos da cidade. Alguns anos depois de sua inauguração, em 1817, esta importante sala de espetáculos obteve um monopólio de mil e vinte lugares na platéia superior e cento e doze camarotes²⁵ ampliando, dessa forma, a capacidade de comportar toda a platéia interessada em ver as encenações das famosas peças européias, tão em voga na época. Localizado no Campo de Santana, hoje conhecido com o nome de Praça Tiradentes, este teatro tão importante no período imperial

²³ SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951, p. 48-49.

²⁴ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Op. cit.*, p. 33.

²⁵ MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de D. Pedro II (1831-1889)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 50.

quanto na atualidade, chama-se agora Teatro João Caetano, em homenagem ao célebre ator carioca dos oitocentos.

O Teatro Constitucional Fluminense, inaugurado em 1831 e situado no Campo da Aclamação, apresentava grandiosos espetáculos e era onde a Corte, a cada apresentação, dava mostras de seu vestuário luxuoso e de seus hábitos europeus. Inicialmente dominado por atores portugueses, este teatro, em 1836, foi ocupado pela companhia do ator brasileiro João Caetano e serviu de palco para o que muitos teóricos consideram o nascimento do teatro nacional.

O outro teatro de grande sucesso foi o Lírico, que também era conhecido como Provisório devido a sua construção que nunca terminava. Mesmo com a obra a ser concluída, este teatro que foi inaugurado somente em 1852, funcionava a pleno vapor durante o Segundo Reinado. Foi no palco do Teatro Lírico que o compositor Carlos Gomes estreou sua primeira ópera, *A Noite do Castelo*, e em logo após *O Guarani*, em 2 de dezembro de 1870 em homenagem ao imperador D. Pedro II. Assim como os demais teatros, situava-se nos arredores do que hoje conhecemos como a Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro.²⁶

É bastante sabido pela historiografia do período em questão o grande interesse do imperador D. Pedro II pelas artes e pela ciência, preocupando-se bastante durante o seu governo em destacar uma memória e reconhecer uma cultura no país. Como um grande incentivador e freqüentador assíduo das reuniões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), das óperas e dos espetáculos teatrais, D. Pedro II estimulou a vida intelectual da Corte e funcionou com um elo entre esta e os meios oficiais. Assim, aos vinte anos de idade, D. Pedro II já se revelava, aos poucos, “um estadista cada vez mais popular e sobretudo uma espécie de mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país”.²⁷

Dentro deste espírito de incentivo à cultura, podemos inferir que o IHGB era a “menina dos olhos” de D. Pedro II, visto que o imperador apresentava bastante dedicação e empenho em fomentar e desenvolver as atividades do instituto. Fundado em 21 de outubro de 1838, o IHGB era quase que integralmente financiado pelo Estado. Inspirada no modelo

²⁶ Referências pesquisadas no site <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp> em 20/10/2005.

²⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. cit., p. 126.

francês do Institut Historique, esta instituição tinha como objetivo construir uma memória nacional através da publicação, arquivamento e incentivo à realização de pesquisas de cunho histórico e geográfico de nosso país. Intelectuais de renome, como Gonçalves de Magalhães, e homens da política faziam parte da composição do Instituto. Dentre as fontes e temas a serem pesquisados, dava-se um grande destaque às biografias de brasileiros ilustres, principalmente da área política, descrições sobre o comércio interno e externo das Províncias, aspectos geográficos do território brasileiro como rios, montanhas, vegetação e relevo e pesquisa histórica apoiada em cópias autênticas de documentos de arquivos, cartórios civis e eclesiásticos.

Fica evidente, porém, que o Instituto optou deliberadamente pela memória em detrimento da história. O país, recém-saído da condição colonial, precisava de um passado comum. Desse modo, esta opção pela memória, visivelmente articulada a uma necessidade de oferecer sustentação a um projeto político bem definido, foi desenvolvida com bastante sucesso devido a um empenho intelectual marcado pela fidelidade ao imperador. Este, por sua vez marcava uma presença rotineira nas reuniões do IHGB demonstrando sua preocupação com o bom andamento da instituição. De acordo com Lúcia Maria Guimarães sobre o comparecimento de D. Pedro II à instituição localizada no Paço Imperial, ressalta-se:

(...) Tão pouco se tratava de uma presença apenas decorativa nos serões acadêmicos. Preocupava-se até mesmo com o quorum.(...) Instituiu prêmios anuais de incentivo à produção intelectual. Nas sessões ordinárias, atribuía aos membros presentes temas para dissertação, os chamados “programas históricos”. Interessava-se, de um modo geral, por todos os assuntos ali tratados, ora participando dos debates, ora trazendo livros recém publicados, para servirem como objeto de discussão. Ofertava, com freqüência manuscritos raros e obras valiosas.²⁸

²⁸ GUIMARÃES, Lúcia Maria P. “A percepção dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro” In: GRICOLI, Zilda Maria e IOKOI, Rodrigo Pato de Sá (orgs). *História e Cidadania*. São Paulo: Humanitas, ANPUH, 1998, p. 482.

Tal presença tão efetiva por parte do Imperador também pôde ser conferida nas salas e aula e corredores do Colégio D. Pedro II, onde ele pessoalmente fazia a seleção dos professores, assistia aos exames e conferia as médias dos alunos. Fundada no século anterior, em 1733, esta instituição teve diversos nomes até receber o patrocínio e o nome do monarca em 1837. Como escola de instrução secundária, o Imperial Colégio D. Pedro II era responsável pela formação dos filhos da elite carioca e era considerado uma espécie de “símbolo de civilidade”. Neste momento profundamente marcado pelo iluminismo e pelas idéias liberais desenvolve-se a crença no papel desempenhado pela educação na ação disciplinadora da sociedade. De acordo com Gizlene Neder, “as temáticas dominantes no discurso ilustrado e os valores que aí se expressam através de variadas formas de pensamento representam, vistos em conjunto, o processo de transição no nível das ideologias. Portanto, pode-se afirmar que a ideologia ilustrada encaminha valores e formas de pensamento da burguesia”²⁹, tendo a educação como um de seus principais veículos.

Além do IHGB e do Colégio Pedro II, o imperador procurava financiar professores das mais diversas áreas, como arquitetos, agrônomos, professores, engenheiros, advogados, médicos, músicos e pintores. O interesse do monarca em difundir as artes e promover o estudo e o desenvolvimento técnico de talentosos artistas faz-se presente na implementação da Academia Imperial de Belas Artes. Criada em 1826, somente no reinado de D. Pedro II a instituição ganha destaque após receber auxílios públicos e privados do monarca, que confia aos mais excepcionais pintores a responsabilidade de fazer seus retratos oficiais. Assim como agia em relação ao IHGB, o Imperador criou troféus, bolsas para o exterior e medalhas para premiar os artistas de maior destaque. A admiração que D. Pedro tinha pela música também fica evidente na criação, em 1857, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Tais instituições eram destinadas a formar músicos nacionais e difundir o canto lírico entre os brasileiros.

A mesma participação e incentivo por parte do imperador pode ser observada em relação às óperas e aos espetáculos teatrais. D. Pedro II empenhava-se em trazer companhias estrangeiras para grandes apresentações nos palcos da Corte e preocupava-se

²⁹ NEDER, Gizlene. *Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1995, p. 119.

em prestigiá-las pessoalmente em suas estréias tendo como acompanhante a imperatriz Tereza Cristina.

Dentro desse espírito proposto por D. Pedro II de se formar e consolidar uma nação brasileira, a história e a literatura exerceram um papel fundamental. A primeira porque é a “matéria prima mais fácil no processo de fabricar as nações historicamente novas”.³⁰ A segunda porque através dela poderia se falar de cenários, temas e personagens essencialmente nacionais, como os indígenas.

A história, por meio do IHGB, se preocupava em “fabricar” um passado glorioso lançando luz às grandes conquistas e às ilustres personalidades. Afinal, é por meio de uma genealogia que “as novas nações ou movimentos anexam à sua história exemplo de grandeza e realização passadas na razão direta do que sentem estar faltando dessas coisas em seu passado real – quer esse sentimento seja ou não justificado”.³¹ Foi, porém, na área da literatura que o projeto de D. Pedro II ganhou grande impulso e visibilidade. Já dando seus primeiros sinais durante o Período Regencial, foi sob a proteção direta do monarca que o movimento romântico, trazendo consigo o indianismo, firmou-se na literatura brasileira. Para Lilia Moritz Schwarcz,

*O romantismo aparecia como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções que permitiam afirmar a universalidade mas também o particularismo, e portanto a identidade, em contraste com a metrópole, mais associada nesse contexto à tradição clássica. O gênero vinha ao encontro, dessa maneira, do desejo de manifestar na literatura uma especificidade do jovem país, em oposição aos cânones legados pela mãe pátria, sem deixar de lado a feição oficial e palaciana do movimento.*³²

Este projeto se faz presente também nas produções teatrais e na ópera, que encontra em Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Martins Pena e José de Alencar seus

³⁰ HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 28

³¹ Idem, p. 33.

³² SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. cit., p. 128.

maiores representantes. Foi principalmente nas primeiras décadas da segunda metade do século XIX que o romantismo obteve sua consagração, tendo o indianismo como a sua manifestação mais “genuinamente nacional”, alcançando além do prestígio na poesia, grande sucesso na pintura, na música e no romance.

Cena 1: Senhoras e senhores: com vocês, o teatro brasileiro!

Uma das principais características da produção cultural brasileira no século XIX é a sua dependência em relação aos modelos europeus, sobretudo franceses. No caso do teatro isso não era diferente. Durante todo esse período em questão, o público brasileiro se acostumou com a predominância de peças estrangeiras que lotavam os teatros da Corte.

Até meados da década de 1850, o gosto clássico e o desinteresse por temas e cenários brasileiros dominavam nossos palcos. As raras peças teatrais escritas por autores nacionais³³ eram normalmente ambientadas em lugares muito distantes do Brasil, tanto no tempo quanto no espaço. Passavam-se nos grandes reinos europeus, na França, em Portugal, na Suécia ou na Grécia antiga. Os principais personagens postos em cena eram os reis, cavalheiros, nobres damas, príncipes e guerreiros em busca do poder e do grande amor.

Mais precisamente em 1836 chegam aos palcos brasileiros a grande onda revolucionária do romantismo. Num pequeno espaço de tempo, a platéia carioca pôde assistir às encenações de *O Rei se Diverte* de Victor Hugo, *A Torre de Nesle* e *Catarina Howard*, de Alexandre Dumas. Tais peças de Hugo e Dumas são consideradas essencialmente românticas, no sentido de que rompem com o classicismo em todos os níveis, dos literários aos sociais, dos estéticos aos metafísicos e morais. Estas três peças citadas giram em torno de um crime, às vezes dentro da própria família do protagonista (como em *A Torre de Nesle*) e apresentam temas e cenas que desafiam a conveniência e o decoro, soando muitas vezes extremamente escandalosas para a sociedade brasileira³⁴.

³³ Referimo-nos às primeiras peças escritas por Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Teixeira e Souza e Joaquim Noberto, às quais não havia qualquer alusão a temas, personagens ou cenários brasileiros.

³⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 123-137.

O drama romântico geralmente apresenta um herói ou uma heroína que traz dentro de si, ao mesmo tempo, manifestações do bem e do mal. São personagens como reis e rainhas que cometem parricídio, incesto e outros crimes e transgressões terríveis que são agravadas pelo fato de serem cometidos por aqueles que supostamente deveriam zelar pelo patrimônio moral da coletividade. O contrário ocorre no melodrama, gênero também muito difundido com o romantismo. Aqui, os vilões são punidos com castigos e os bondosos recebem recompensas. Após as sinuosidades do enredo, que procura elevar ao grau máximo a ansiedade do público, faz-se a justiça, distribuindo aos personagens punições e recompensas por seus méritos.

Estes grandes espetáculos dramáticos foram bastante difundidos no Brasil através de companhias estrangeiras ou de atores portugueses. Mas logo encontraram um grande intérprete em terras tropicais. João Caetano dos Santos foi o ator responsável por tornar célebres diversas peças românticas nos palcos brasileiros.

No mesmo ano de 1836, os atores portugueses que dominavam as apresentações no Rio de Janeiro, haviam trocado o famoso Teatro Constitucional Fluminense por uma outra sala, abrindo para João Caetano a possibilidade de apresentar-se no palco de maior prestígio no país como o primeiro ator e empresário brasileiro de uma companhia teatral.

Nascido em 27 de janeiro de 1808 em Itaboraí, João Caetano dos Santos começou sua carreira como ator profissional em 1831, ao estrear a peça *O Carpinteiro da Livônia*. Cansado de atuar em papéis menores e de pouca relevância em grupos de portugueses, sentiu a necessidade de organizar uma companhia totalmente brasileira visando, assim, acabar de vez com a dependência de atores estrangeiros em nosso teatro. A partir de 1839, como resultado de seus esforços e empenho para o desenvolvimento das artes cênicas no Brasil, João Caetano firma um contrato com o governo imperial, que passa a subsidiar sua companhia teatral, com a exigência de que esta fosse composta somente por atores nacionais. Assim, durante três décadas, de 1833 a 1863, este ator trágico, juntamente com a sua companhia, encenou consagradas peças européias com um mérito que lhe é consagrado até os dias de hoje.³⁵ Revolucionando a maneira de interpretar, João Caetano escreveu em 1837 as *Reflexões Dramáticas* e em 1861 as *Lições Dramáticas*, exaltando a importância dos silêncios, da respiração certa, do cultivo da voz, das pausas, da expressão corporal, da

³⁵ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001, p. 63-70.

presença de espírito e de tudo o que valoriza o ofício do ator. Afinal, como coloca Caetano já na sua primeira lição dramática:

Não basta unicamente, como em geral supõe a mocidade, decorar os papéis que têm de ser executados, aprendendo a reproduzi-los mais por mecânica do que por inteligência; é portanto essencial, e muito essencial a quem se destina à cena, pôr-se em primeiro lugar em estado de representar por meio de reflexão e pelo conhecimento dos verdadeiros princípios e elementos da arte.³⁶

Em 1860, após uma visita ao Conservatório Real da França, João Caetano organizou no Rio de Janeiro uma escola de Arte Dramática onde o ensino de teatro era totalmente gratuito. Além disso promoveu a criação de um júri dramático para premiar as produções nacionais. No entanto, foi a invasão de peças românticas francesas de consagrados autores como Victor Hugo, Alexandre Dumas e Émile Augier, que contribuiu para dar destaque às intensas atuações de João Caetano e, também, para aumentar sensivelmente o interesse do público brasileiro pelo teatro.

Dentro deste contexto de grande procura pelo teatro como forma de diversão da elite carioca e com peças que privilegiavam as grandes tragédias e os grandes nomes do romantismo europeu, as tentativas de criação de um teatro fundamentalmente nacional ainda eram tímidas e incipientes. No entanto, pode-se afirmar que havia um certo interesse na promoção do desenvolvimento das artes cênicas no Brasil, como uma forma de seguir os passos da cultura européia. Acreditava-se, naquele momento, que a criação de um teatro nacional “como já vinham demonstrando as nações mais ‘desenvolvidas’, era prova da ilustração de um povo e, portanto, símbolo destes almejados ‘progresso’ e ‘civilização’”.³⁷ Partindo dessa idéia, muitos autores apontam 1838 como o ano de nascimento do teatro brasileiro. Segundo o pesquisador de teatro no Brasil, Décio de Almeida Prado,

³⁶ SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1962, p. 11.

³⁷ SOUZA. Sílvia Cristina Martins de. Op. cit., p. 58.

*O teatro brasileiro, enquanto modernidade, empenho empresarial e valor literário, começa quando um ator, João Caetano dos Santos, representa no mesmo ano, 1838, uma tragédia em cinco atos de Gonçalves de Magalhães e uma comediazinha em um ato de Martins Pena. Tinham eles, nessa ocasião e nessa ordem, 30, 27 e 23 anos de idade. E eram todos brasileiros.*³⁸

A estréia de *Antônio José* ou *O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães ocorreu no Teatro Constitucional Fluminense em 13 de março de 1838, tendo João Caetano no papel principal e cenografia de Porto-Alegre. Foi um sucesso de crítica e público, tanto pelo texto de Magalhães quanto pela atuação de João Caetano, que abandonou a maneira clássica de declamação para adotar uma maior naturalidade de expressão e moderação dos gestos. Apesar de ser escrita e encenada por brasileiros, *Antônio José* se passa na cidade de Lisboa e conta a vida de um comediógrafo português que possuía esse nome e que foi queimado nas fogueiras da inquisição, em auto-de-fé realizado em 1739.³⁹

Com peças bastante híbridas, mais próximas da tragédia neoclássica do que do drama romântico, Gonçalves de Magalhães equilibrava-se num ecletismo que o autor João Roberto Faria considera inadequado para impulsionar a criação de um repertório de peças brasileiras românticas, como exigia o público e a ocasião.⁴⁰ Sendo assim, Gonçalves de Magalhães teve uma vida curta no teatro. Escreveu e teve suas peças representadas entre 1837 e 1838, antes de se conduzir para a poesia lírica e épica, na literatura e para a diplomacia e encargos públicos, na vida política. No entanto, muitos outros autores⁴¹ o consideram como o precursor do romantismo no Brasil e, juntamente com Martins Pena, um dos fundadores do teatro brasileiro moderno.

O cenógrafo Araújo Porto-Alegre (1808-1879) também deve ser aqui destacado devido a sua importância para cultura brasileira nos anos da Regência e no Segundo Reinado. Gaúcho de nascimento e carioca de formação, Porto-Alegre foi um artista múltiplo. Atuou como pintor, arquiteto, escritor, cenógrafo, teatrólogo e ilustrador. Em

³⁸ PRADO, Décio de Almeida. Op. cit., p. 140.

³⁹ Idem, p. 153-154.

⁴⁰ FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 69-70.

⁴¹ Entre eles Décio de Almeida Prado, Vilma Áreas, Ubiratan Machado e Sábato Magaldi.

1837 foi nomeado professor de Pintura Histórica na Academia de Belas Artes, cargo que já havia sido ocupado alguns anos antes por seu mestre e professor Debret. Seu destaque nesta instituição foi tão significativo que, em 1854, foi convidado pelo próprio imperador para atuar como diretor deste estabelecimento. Como jornalista também teve carreira ilustre, pois foi responsável pela fundação e direção dos jornais *Niterói* (com Gonçalves de Magalhães e Torres Homem), *Lanterna Mágica*, *Minerva Brasiliense* e *Guanabara*. Escreveu algumas peças teatrais e fez o pano de fundo e o cenário em muitas outras. Em 1852 ingressou na política como vereador do Rio de Janeiro. Sempre preocupado com questões culturais, desenvolveu neste cargo ampla e fecunda atividade de difusão e promoção da cultura em sua cidade. Seu êxito foi tanto que, ao deixar o posto de vereador, recebeu da Câmara um ofício no qual lhe agradeciam o zelo e a dedicação com que desempenhara suas funções.⁴² Desse modo, percebe-se que é inegável a contribuição que Porto-Alegre deu para o desenvolvimento das artes e da cultura de um modo geral no Rio de Janeiro.

Alguns meses após a encenação de *Antônio José*, em 4 de outubro de 1838, o já consagrado ator João Caetano subiu ao palco para representar a comédia *O Juiz de Paz na Roça*, do jovem Martins Pena.⁴³ Ao contrário da tragédia escrita por Gonçalves de Magalhães, esta era uma peça essencialmente brasileira, tanto pelo humor quanto pelas situações, cenários e personagens. Ao invés de colocar no palco reis, nobres, e damas sofredoras, vemos em cena ciganos espertalhões, taverneiros, comerciantes desonestos, viúvas ricas, tropeiros, meirinhos, meninas casadouras, membros da Guarda Nacional, namorados, negreiros, fazendeiros, médicos e uma variedade de tipos humanos que o público podia facilmente identificar, vivendo situações cotidianas e falando a linguagem informal de todos os dias. Os diálogos, curtos e incisivos, cheios de segundas intenções realçavam o humor e faziam rir uma platéia satisfeita por se ver em cena. Esta primeira representação de *O Juiz de Paz na Roça* foi bastante discreta e sem muito alarde, sem que Martins Pena tivesse sequer coragem de assiná-la. Entretanto, o bom acolhimento por parte do público empolgou o autor a prosseguir na carreira, contribuindo decisivamente para a afirmação de um teatro nacional e para a criação da comédia de costumes brasileira.

⁴² Pesquisa no site http://www.unicamp.br/unicamp/canal_aberto/clipping/outubro2004 em 01/11/2005.

⁴³ MAGALDI, Sábato. Op. cit., p. 42.

Vilma Arêas aponta que:

*(...) o surgimento dessa obrinha deveu-se mais à irresistível inclinação cômica de seu autor do que de um projeto conscientemente acalentado. Pois a comédia, aliás como sempre, não era vista com seriedade. E quando nossos intelectuais discutiam a necessidade da criação de um teatro nacional, se estava porventura a comédia incluída, todas as atenções voltavam-se para os gêneros considerados sérios, isto é, as peças da escola francesa, com Alexandre Dumas e Émile Augier à frente”.*⁴⁴

É interessante observar o tom de ironia que a própria autora, estudiosa do teatro e da comédia, utiliza para falar da peça *O Juiz de Paz na Roça*. Ao usar o termo “obrinha”, Vilma Arêas satiriza a maneira que as peças teatrais voltadas para a comédia eram tratadas no período. Consideradas como um “gênero menor”, as comédias eram sempre relegadas a um segundo plano, sendo apresentadas geralmente nos intervalos dos grandes dramas como uma forma de descontrair a platéia. Tal fato já ocorria durante séculos nos países europeus, onde a comédia era sempre confinada a um âmbito marginal e subalterno. Assim, diante das grandes indagações trazidas pelos dramas, geralmente construídos “com base em tensões sociais e individuais, que recebem um tratamento sério e até solene”⁴⁵, as comédias passaram a cumprir “uma função de intervalo, de divagação momentânea ou pausa recreativa: ocasião para respirar para depois retomar com maior impulso a escalada para o alto, para o pleno domínio da seriedade”⁴⁶. Configurava-se, portanto, uma questão de etiqueta nas cortes européias e brasileira não priorizar os temas “banais” e “mundanos” trazidos pelas comédias, mas mergulhar no universo sério e edificante dos grandes dramas.

O próprio Martins Pena tentou contornar sua inclinação para o gênero da comédia e esforçou-se para escrever alguns dramas, porém sem muito sucesso. Nenhuma de suas peças dramáticas foi impressa àquela época e a única que teve seu texto representado nos palcos foi *D. Leonor Teles*, em 1841. Nesta peça, Martins Pena escreve sobre uma heroína

⁴⁴ ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 82.

⁴⁵ SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1989, p. 63.

⁴⁶ ARÊAS, Vilma. Op. cit., p. 25.

ambiciosa que se separou do marido para casar-se com D. Fernando, rei de Portugal, causando, assim, a miséria do povo do país. É um drama histórico recheado de crimes e traições, onde há uma clara tentativa do autor em fazer um julgamento moral de seus personagens dando-lhes o destino final que cada um fez por merecer. Um outro drama escrito por Martins Pena que merece algum destaque é *Itaminda ou o Guerreiro de Tupã*. Esta peça figura-se como uma tentativa de se realizar, antes da moda lançada por José de Alencar alguns anos mais tarde, um drama com a temática indígena. Este drama, que se passa em 1550 na Bahia de Todos os Santos, narra a história de um cacique dos Tupinambás que sofre de um amor cego e incontrolável pela branca Beatriz, prisioneira da tribo. No entanto, assim como pode ser observado após uma leitura atenta de *O Guarani*, de José de Alencar, este drama de Martins Pena apresenta seus personagens indígenas com traços e características européias. O enredo da peça, profundamente mergulhado no romantismo, poderia ser situado em qualquer outro cenário que não fosse a mata que cerca a Bahia de Todos os Santos, pois nos apresenta as paixões e crimes a que incorrem os mais característicos heróis e heroínas dos dramas europeus. Publicados hoje no segundo volume da obra de Darcy Damasceno, que reúne todos os dramas de Martins Pena⁴⁷, estes parecem decepcionar o leitor, pois são “atravancados de retórica empolada, ignorância histórica e inconsistência dos recursos do palco”.⁴⁸ Provavelmente alguns contemporâneos de Martins Pena fizeram a mesma crítica aqui apresentada por Vilma Arêas, pois percebe-se no prefácio do drama *D. Leonor Teles*, a preocupação do autor em explicar os deslizes históricos ali encontrados. Martins Pena argumenta que:

Dir-me-ão que falto à fidelidade histórica e que toda a pessoa que ler a História de Portugal poderá saber que o Conde de Ourém foi morto por D. João, e que esta morte quase que desaparece diante de um longo e feliz reinado, e que não é comprar muito caro a felicidade de uma nação inteira com a morte de um só homem, sendo este além disso mau e perverso. À primeira vista parece este argumento forte, porém eu o destruirei dizendo que não tem o

⁴⁷ DAMASCENO, Darcy (edição crítica). *Teatro de Martins Pena - Dramas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

⁴⁸ ARÊAS, Vilma. Op cit., p. 82.

*Drama a extensão da História para poder mostrar um reinado inteiro, e que sua missão não é contar fatos, mas sim descrever caracteres de personagens, quaisquer que elas sejam, e que assim sendo, tudo quanto fizesse para mostrar fielmente o caráter de D. Leonor seria bom.*⁴⁹

Mesmo possuindo uma linguagem exageradamente rebuscada, uma falta de consistência na preparação das cenas, anacronismos e deslizes históricos, devemos reconhecer que os dramas de Martins Pena, juntamente com suas comédias, ajudam a documentar o esforço louvável deste jovem autor em contribuir para a criação e desenvolvimento de um teatro nacional.

No desenrolar de sua carreira como comediógrafo, Martins Pena teve grande parte de suas comédias encenadas pela companhia do ator João Caetano e pela Companhia Lusitana radicada na Corte. Eram geralmente encenadas durante o intervalo das apresentações de uma peça “séria”, ou seja, de um drama, um melodrama ou mesmo uma tragédia neoclássica, por isso eram curtas, geralmente compostas de apenas um ato. No entanto, o certo é que, como já foi dito, Martins Pena não oferecia para o público o modelo tido como o ideal para aquele momento histórico de afirmação do drama romântico, que resultava na fusão da tragédia e da comédia conforme nos foi apresentado pelo renomado Victor Hugo. Mas é reconhecido hoje por seus méritos como comediógrafo e como o criador da comédia de costumes no Brasil, pois foi o responsável por colocar nos palcos personagens em situações cotidianas, buscando uma identificação com seu público.

A comédia de costumes, já bastante explorada pelo francês Molière no século XVIII, caracteriza-se pela representação do cotidiano e dos hábitos de um determinado grupo ou sociedade. No Brasil, expressou uma tipologia desconhecida até então, pois evidenciou hábitos e costumes e elaborou tramas de ordem familiar com clareza e sensibilidade admiráveis. A platéia identifica-se facilmente com os personagens e com as situações vividas por estes. São fatos corriqueiros que fazem parte do dia-a-dia e da realidade social das famílias e do ambiente em que vivem.⁵⁰ Martins Pena optou pela farsa

⁴⁹ PENA, Martins. *D. Leonor Teles*. Prefácio.

⁵⁰ RELA, Walter. *Teatro Costumbrista Brasileiro*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1961, p. IX-X.

como melhor maneira de desenvolver esse gênero cômico. Podemos notar que em suas peças prevalece o desejo de provocar uma gargalhada franca e verdadeira, embora necessite muitas vezes sacrificar o rigor da trama para que isto ocorra. Com frases rápidas e incisivas, colocadas na fala de um personagem na hora certa, Martins Pena define completamente uma cena, não se demorando em preâmbulos ou explicações dispensáveis. Os personagens, de vez em quando, são colocados em situações ridículas, que fogem a um procedimento normal. Além do mais, “os incidentes se sucedem muitas vezes de forma inverossímil, utilizando o autor recursos primários e ingênuos para chegar ao desfecho”.⁵¹

Sendo assim, a farsa geralmente relaciona um cômico grotesco ou bufão, um riso grosseiro e um estilo considerado pouco refinado. A rapidez com que ocorrem as situações confere à farsa um caráter mais subversivo contra os poderes morais ou políticos de uma sociedade, o racionalismo e os tabus sexuais. Como nos mostrou Mikhail Bakhtin, a farsa faz com que o espectador solte um “riso libertador” e vá à forra contra as opressões de sua realidade cotidiana e suas angústias. É também, portanto, um riso ambivalente, “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.⁵² É esse riso de ironia, mas também de reconhecimento, que é despertado a partir da leitura das farsas de Martins Pena.

Cena 2: O autor é chamado ao palco

Nascido no Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida, Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) frequentou a Academia de Belas Artes onde estudou arquitetura, desenho, escultura e música. Tinha particular interesse por línguas, história, literatura e teatro, área na qual obteve maior destaque. Nos anos 1846 e 1847, escreveu críticas teatrais como folhetinista para o *Jornal do Commercio*. Tais textos foram reunidos sob o título *Folhetins – A Semana Lírica*⁵³ e nos mostram a mordacidade de suas críticas e a ironia em muitas de suas falas. No fim de sua vida seguiu a carreira diplomática chegando a adido de

⁵¹ MAGALDI, Sábato. Op. cit., p. 54.

⁵² BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 10.

⁵³ PENA, Martins. *Folhetins – A Semana Lírica*. Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1965.

Primeira classe na legação de Londres. Gravemente doente de tuberculose e fugindo do frio de Londres, veio a falecer em Lisboa, em trânsito para o Brasil, aos 33 anos de idade.

Martins Pena também atuou durante alguns anos como membro do Conservatório Dramático Brasileiro. Criado em 1843 com o objetivo de incentivar os autores teatrais, o Conservatório apreciava e julgava a qualidade das peças nacionais e estrangeiras. Porém, no mesmo ano de sua criação foi-lhe atribuída a nova função de atuar como censor das peças que iriam ser representadas. Função essa que se encaixava dentro do objetivo disciplinador de exercer o controle moral e social dos indivíduos tão em voga no século XIX. Foucault afirma que:

*O controle dos indivíduos, essa espécie de controle penal punitivo dos indivíduos ao nível de suas virtualidades não pode ser efetuado pela própria justiça, mas por uma série de outros poderes laterais, à margem da justiça, como a polícia e toda uma rede de instituições psicológicas, psiquiátricas, criminológicas, médicas, pedagógicas para a correção.*⁵⁴

Assim sendo, esta instituição teve autoridade para proibir e vetar que as peças que atentassem contra os bons costumes, a família imperial, as leis do Estado e a religião, fossem montadas e subissem aos palcos. Para isso, agia juntamente com a polícia, que servia de suporte necessário para possíveis intervenções em espetáculos que iam contra o que se entendia como “moral pública” e “bons costumes”. Vale acrescentar que de 1844 até o final do Império, todos os teatros da capital permaneciam sob a constante vigilância do Conservatório Dramático, da polícia e também de um juiz inspetor, que se fazia presente em todos os espetáculos apresentados.

Desse modo, o Conservatório, atuando com o poder de vigiar a produção e montagem de espetáculos teatrais no Brasil, inseria-se dentro de todo um aparato disciplinador posto em prática no século XIX. Porém, em sua atuação, quase sempre o

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003, p. 85-86.

juízo e a censura vinham acompanhados de motivos e critérios pessoais contra o autor censurado⁵⁵.

Mesmo tendo sido eleito como membro do Conservatório Dramático Brasileiro no ano de sua criação, Martins Pena sofreu diversas vezes o crivo da censura e a arbitrariedade de seus colegas na instituição. Logo em 1844, Martins Pena teve o dissabor de quase ver censurada sua comédia de estréia e também a que obtivera maior prestígio durante toda a sua carreira, *O Juiz de Paz na Roça*. Um dos membros do Conservatório implicou com a figura caricata do juiz, alegando que este representava um verdadeiro desacato às instituições. Tal comédia acabou sendo liberada pelo voto final do presidente da instituição, Diogo Bivar.⁵⁶

Anos depois, o juízo severo de alguns censores pousou-se sobre *Judas em Sábado de Aleluia*, uma das comédias a serem analisadas nos capítulos seguintes desta dissertação. Estes alegavam que era uma afronta para a sociedade ver um falsificador de dinheiro que não recebe sua devida punição ao final da peça. *O Noviço* teve algumas falas de personagens alteradas, prejudicando a comicidade da cena e o ritmo da peça, para poder subir aos palcos da Corte. Diz Ubiratan Machado que o censor Tomás José Pinto de Serqueira teve a ousadia de reescrever algumas frases dessa comédia a fim de tirar as segundas intenções nela existentes. Assim, onde Martins Pena colocou: “Vai lá dentro buscar alguma coisa para esta moça cheirar”, Serqueira alterou para: “Vai lá dentro e vê se achas o vidro de água de colônia ou alguma coisa para esta moça cheirar”.⁵⁷

A censura da peça *Os ciúmes de um pedestre* foi a gota d’água para Martins Pena continuar na instituição. Explorando dois acontecimentos que tinham ocorrido na cidade do Rio de Janeiro àquela época, que estavam estampados em todos os jornais, Martins Pena escreveu sobre o corpo de um escravo morto que apareceu jogado no mar e sobre um jovem que caminhava sobre os telhados das casas com o intuito de chegar ao quarto de sua amada. Os membros do Conservatório acharam os temas um tanto imorais. Martins Pena, insistente e consciente do julgamento arbitrário de seus pares na instituição, alterou o nome da peça para *O terrível capitão do mato* e submeteu-a novamente à censura. Dessa vez, recebeu a

⁵⁵ MACHADO, Ubiratan. Op. cit., p. 306-307.

⁵⁶ Idem, p.306.

⁵⁷ Idem, p. 307.

aprovação e a liberação para que a peça pudesse subir aos palcos.⁵⁸ Indignado com a situação e decepcionado com seus colegas, Martins Pena demitiu-se em 1846 do Conservatório Dramático Brasileiro e, em 17 de janeiro do ano seguinte, escreveu uma forte crítica a esta instituição em forma de folhetim para o *Jornal do Commercio*. Dizia no texto:

*Embalde porém tentem os censores puxar para trás o carro da civilização e do progresso; poderão, sim, contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra mas não nos hão de levar a esses belos tempos de hipocrisia e de afetação de moralidade que tão longe estão da verdadeira moralidade.*⁵⁹

Como um homem urbano, culto, viajado e pertencente à alta sociedade carioca, Martins Pena não esconde a admiração pela cidade em que vive. Em toda sua obra, o Rio de Janeiro é representado como uma cidade em contínuo progresso, onde se encontram as últimas novidades em termos de moda, comportamentos, artigos de consumo, etc. A cidade respira civilidade enquanto a roça é o lugar do atraso, da ignorância e da vida saudável. Martins Pena nos transmite a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas, a cidade civilizada e o campo indolente, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra ou, como acontece muitas vezes em suas peças, encontrarem um ponto de ajuntamento.

Essa necessidade de relacionar o progresso e a civilização com o espaço urbano, tão presente na obra de Martins Pena, vai ao encontro das influências iluministas tão em voga no período aqui trabalhado. Estamos falando de um momento em que muitos brasileiros formavam-se nas principais universidades européias e de lá voltavam com a necessidade de adaptar a cultura ilustrada ao seu meio, traçando seus reflexos nas manifestações progressistas e modernizadoras durante o Império. Uma grande variedade de assuntos, que iam de estudos de botânica a tratados de medicina e higiene, refletiam a amplitude dos

⁵⁸ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Op. cit., p. 161.

⁵⁹ PENA, Martins. Folhetim de 17 de janeiro de 1847. In: *Folhetins – A Semana Lírica*. Op. cit., p. 111.

projetos e do surto de desenvolvimento ensaiado nesse período. Maria Odila da Silva Dias coloca que:

O despertar da preocupação com a realidade social brasileira é um fruto da ilustração da época e o processo do seu desenvolvimento torna-se inclusive mais claro quando estudado nesse panorama mais amplo: principalmente se procurarmos suas origens nos trabalhos práticos e nos estudos pragmáticos dos brasileiros dos fins do século XVIII, onde parece evoluir de forma mais concreta, mais diretamente relacionada com a realidade do mundo que tentavam transformar.⁶⁰

Assim, tais estudiosos procuravam atualizar-se nos diversos “avanços da técnica moderna, de aproveitar as ‘luzes’ de outros povos, de imitar processos mais adiantados(...)”⁶¹ a fim de trazer o progresso para o nosso país. Os brasileiros queriam aplicar em sua terra a modernização vista na Europa pós Revolução Industrial. Para isso, incentivaram a introdução da navegação a vapor para ampliar as comunicações e estimular o comércio, a mecanização das técnicas rurais e novos projetos de engenharia para a melhoria de prédios e serviços urbanos. Procuravam também traduzir grandes obras científicas e literárias do momento como uma maneira de divulgar o pensamento iluminista para os brasileiros letrados.

Talvez seja nesse momento, sob a influência do iluminismo, que se deu a construção de certos conceitos englobando a cidade e o campo. Sujeita à “luz” do progresso, a cidade passa a ser considerada como local de desenvolvimento e modernização, ao passo que o campo é relacionado ao atraso e a um modo de vida rudimentar. Dentro desse pensamento, a Corte é representada por Martins Pena como o lugar máximo da modernidade nacional. Seus personagens que se situam na cidade passeiam pela Rua do Ouvidor, onde podem participar de leilões e comprar artigos e roupas da última moda na França e até mesmo o

⁶⁰ DIAS, Maria Odila da Silva. “Aspectos da ilustração no Brasil”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Vol. 278, Janeiro/Março de 1968. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1968, p. 133.

⁶¹ Idem, p. 139.

piano, mercadoria fetiche dessa fase econômica e cultural da metade do século XIX. Encontramos personagens amantes de música e da ópera italiana, como em *O Dileitante*, peça em que Martins Pena faz uma paródia da *Norma*, ópera de Bellini. Alguns outros falam com orgulho do Rio de Janeiro como espaço de ordem e referência de comportamento e novidade. No entanto, é também neste espaço urbano que Martins Pena vai colocar seus personagens mais espertalhões e aproveitadores. Membros da Guarda Nacional envolvidos com falsificação de dinheiro, comerciantes desonestos, falsos irmãos das almas, aproveitadores de viúvas ricas e ciganos mentirosos são alguns exemplos do que podemos encontrar em suas peças.

A roça, por sua vez, é representada como um local de trabalho árduo e honesto, onde mesmo os donos de propriedades aparecem trabalhando junto com os seus escravos⁶² na lavoura. A descrição do cenário e do figurino dos personagens é mais humilde e mais modesta. As pessoas são simples e levam uma vida saudável, porém, não estão alheias à modernidade irradiada pela Corte. Aninha, personagem de *O Juiz de Paz na Roça*, sonha com os teatros e divertimentos da Corte e festeja sozinha os atrativos que ela acredita encontrar no espaço urbano do Rio de Janeiro. Diz ela:

*Aninha, só - Como é bonita a Corte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, aonde não se ouve senão os sapos e as entanhas cantarem. Teatros, mágicos, cavalos que dançam, cabeças com dous cabritos, macaco major... Quanta cousa! Quero ir para Corte!*⁶³

Sendo assim, pode-se perceber que a cidade, nas peças de Martins Pena, é claramente antropomorfizada, ou seja, muitas vezes ela exerce um papel de extrema importância no desenrolar da história. O Rio de Janeiro, enquanto cidade, é capaz de alterar comportamentos dos personagens, influenciar certas atitudes e decisões tomadas por alguns deles e até mesmo desviar o rumo da trama. Dessa maneira, pode-se dizer que, em muitas das vezes, a cidade, e mais especificamente a Corte, nas comédias de Martins Pena, atua

⁶² Como em *O Juiz de Paz na Roça*, o proprietário de terras Manuel João trabalha na lavoura, junto com seu escravo Agostinho.

⁶³ PENA, Martins. *O Juiz de Paz na Roça*. Cena III.

como um personagem central na narrativa, determinando comportamentos e humores e modificando destinos.

A partir da apresentação desses dois lugares culturalmente diferentes podemos perceber, no entanto, durante as leituras das comédias de Martins Pena, que as fronteiras que os separaram não são tão nítidas assim e que apesar de ter definido com características bem próprias e singulares cada um desses dois lugares, encontramos nos textos deste autor a Corte e a roça se contrapondo e se constituindo como espaços complementares ou opostos conforme a relação estabelecida pelos personagens com estes espaços entre si. O recorte dos espaços Corte-cidade/ província-roça cruza uma série de critérios e posições diante da significação de cada um deles, onde ao mesmo tempo em que um é exaltado, o outro é desprezado.

Isso pode ser percebido na comédia *Um Sertanejo na Corte*. Tal peça conta a chegada do mineiro Tobias ao Rio de Janeiro após um mês e meio de viagem pelo interior do Brasil. Pereira, um negociante da Corte o hospeda em sua casa e fica abismado com a ignorância do mineiro diante da vida na cidade. Tobias se surpreende o tempo todo com a “civilização” e com a “modernidade” com as quais ele se depara em sua visita ao Rio de Janeiro. Tudo é novo, tudo é diferente e para tudo Tobias procura um correspondente para servir como meio de comparação em seu ambiente rural. Mas não menos surpreso e espantado apresenta-se Pereira, ao percebê-lo tão matuto e ignorante:

Pereira - E que tal o quadrúpede! Chamar seges casinhas e piano bicho! Há ainda muita estupidez! O que não vai por estes vastíssimos sertões que cobrem boa parte do Brasil! Não admira que este pense que o piano é um bicho, quando outros crêem em reino encantado de João Antônio em Pernambuco. Enquanto instituições sábias não melhorarem a educação de grande parte dos brasileiros, os ambiciosos terão sempre aonde se apoiar. Senão, diga-o o Rio Grande, diga-o a Bahia! Desgraçada da nação cujos povos vivem na mais crassa ignorância.⁶⁴

⁶⁴ PENA, Martins. *Um Sertanejo na Corte*. Cena V.

Assim, ao se elogiar a civilização e o avanço da cidade, o campo é descrito como atrasado e indolente. Por outro lado, os habitantes da roça são sempre exaltados por sua honestidade e simplicidade no modo de viver, ao passo que na Corte as pessoas são aproveitadoras e espertas, e muitas vezes são satirizadas pelo seu pedantismo e diletantismo exagerado. Desse modo, como constata a socióloga Paula Beiguelman, que faz uma interessante análise de algumas comédias de Martins Pena,

*A construção geral das comédias não conduz a uma apologia da estrutura ou da autoridade tradicionais, de base rural, mas apenas à valorização do decoro que elas contribuem para preservar. Além de associar sistematicamente às personagens rurais um elemento cômico e bizarro, o autor torna mesmo explícito o caráter relativo da sua aceitação da estrutura tradicional.*⁶⁵

Portanto, a relação entre a Corte e a roça produz um incessante movimento de idéias e ideais, criando estereótipos aceitos por ambos os espaços como opostos, pois é na cidade, na maior parte das vezes identificada à Corte, que é possível entrar em contato com o moderno e aprender regras de civilidade. No momento em que algumas situações e certas instituições, como a Guarda Nacional, por exemplo, possibilitam esse trânsito e, conseqüentemente, esse contato com o mundo pretensamente civilizado, está criada uma linha de transmissão cultural Europa – Corte - Roça, onde a Corte desempenha o papel de mediadora entre estes outros dois espaços⁶⁶.

A dimensão familiar é também outro aspecto constante em suas peças. A estrutura e as relações familiares servem como base e pano de fundo para praticamente todas as suas tramas. O cenário habitual presente na maioria das peças é o interior das casas, num ambiente essencialmente familiar, localizado geralmente na cidade, dentro da qual se estabelecem relações entre seus moradores, o que nos oferece ricos elementos para uma análise de como se configurava a família brasileira nesta primeira metade do século XIX.

⁶⁵ BEIGUELMAN, Paula. *Viagem Sentimental à Dona Guildinha do Poço*. São Paulo: Editora Centro Universitário, 1966, p. 76.

⁶⁶ VENTURA, Dayse. “Ordem e unidade no império de Martins Pena”. In: ROLLEMBERG, Denise (org.). *Que História é essa?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 43-46.

De acordo com Eni Mesquita de Samara, a família urbana brasileira deste período apresentava uma estrutura simples e com poucos integrantes, diferente do que propunha Gilberto Freyre ao falar de uma extensa família patriarcal de maneira genérica para todo o Brasil. Como sinal do patriarcalismo que reinava à época, os matrimônios dependiam do consentimento paterno e se realizavam num círculo limitado, estando sujeitos a certos padrões e normas que procuravam agrupar os indivíduos socialmente em função da origem e da posição sócio-econômica ocupada.⁶⁷

Assim, a trama nas peças de Martins Pena muitas vezes gira em volta do casal apaixonado que apronta as maiores peripécias para driblar os olhares vigilantes a que estão submetidas principalmente as moças, e conseguir ficar juntos, proporcionando um final feliz à peça, como acontece em *A Família e a Festa na Roça*, *O Juiz de Paz na Roça*, *O Noviço*, *Os três médicos* entre outras. Martins Pena parece ser sempre partidário da inclinação romântica e espontânea, que despreza os interesses financeiros e os arranjos paternos. O amor aparece sempre com a luta de dois jovens dispostos a driblar todos os obstáculos para ficarem juntos. A preferência dos pais pelos pretendentes mais velhos ou ricos é geralmente contrariada pela jovem apaixonada, que encontra em sua mãe uma aliada em seus sentimentos. Isso fica bastante claro neste pequeno trecho de *A Família e a Festa na Roça*, no diálogo entre os pais da jovem Quitéria:

Domingos João - Bom; já que estamos sós, quero-lhe dizer uma cousa: não lhe parece que a Quitéria, depois que passou dous dias em S. João de Itaboraí, está tão cheia de flatos e medeixes?

Joana - Assim é, Sr Domingos.

Domingos João - Já me vai aborrecendo tantos momos. Quando o Antônio Pau-d'Alho voltar do destacamento, hei-lhe 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?

⁶⁷ SAMARA, Eni de Mesquita. *A Família Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p 10-16.

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!*⁶⁸

No entanto, é sempre preciso arranjar artifícios e maneiras criativas de driblar esta autoridade paterna. Nesta peça, Quitéria, apaixonada por um rapaz que se formou médico na cidade, finge ter uma doença gravíssima. Seu pai, então, acha melhor casar a moça com um médico que possa cuidar da sua saúde, dando um final feliz para a comédia.

Nesse sentido, Martins Pena, que muitas vezes foge dos traços do romantismo ao apresentar personagens comuns em situações cotidianas, parece correr ao encontro deste gênero ao procurar dar sempre um desfecho feliz para os casais apaixonados ficarem juntos. Assim, ao abrir mão dos grandes personagens de reis e rainhas apresentados pelos dramas românticos, o teatrólogo coloca no palco famílias urbanas cariocas como uma maneira de negar o abismo que este gênero, tão em voga à sua época, criava em relação à realidade brasileira do momento. Mas ao terminar o enredo da maioria de suas comédias com casamentos e uniões de jovens casais que atravessaram os mais diversos obstáculos para conseguirem ficar juntos, Martins Pena mergulha em um elemento característico do romantismo, ao privilegiar um final feliz para seus personagens. Tal fato revela, portanto, que por mais que Pena fugisse dos padrões literários e fosse bastante inovador nos temas tratados pelas suas comédias, ele encontrava-se inserido na “onda romântica” tão em voga em sua época.

Muitas vezes, a trama sugere um outro tipo de conflito de autoridade no ambiente familiar. Em *Quem casa quer casa*, por exemplo, Fabiana disputa o poder com sua nora, que quer mandar em todos afazeres domésticos de sua residência. A seguinte discussão entre Paulina e Fabiana ilustra a primeira cena da comédia:

⁶⁸ PENA, Martins. *A Família e a Festa na Roça*. Cena II.

Paulina, batendo o pé – Hei-de mandar!...

Fabiana, no mesmo – Não há-de mandar!...

Paulina, no mesmo - Hei-de mandar!...

Fabiana – Não há-de e não há-de mandar!...

Paulina – Eu lhe mostrarei. (Sai)

Fabiana – Ai, que estalo! Isto assim não vai longe... Duas senhoras a mandarem em uma casa... é o inferno! Duas senhoras? A senhora aqui sou eu; esta casa é de meu marido, e ela deve obedecer-me, porque é minha nora. Quer também dar ordens; isso veremos...⁶⁹

Outros conflitos familiares podem ser encontrados em diversas de suas comédias. A relação de uma ama-de-leite, que sofre insistentes assédios por parte de seu patrão, com o bebê que deve cuidar é tema que perpassa *As Desgraças de uma Criança*. As mulheres ricas e viúvas, que estão sujeitas às investidas de homens malandros e aproveitadores que fingem estar completamente apaixonados por elas, mas que visam apenas a fortuna dessas senhoras, estão representadas em *O Noviço* e o *Caixeiro da Taverna*. Enfim, as diversas relações de convívio familiar, o amor, o ódio e suas nuances é tema quase sempre central nas obras de Martins Pena.

Na maioria das peças, as cenas geralmente se passam no interior das casas, ou seja, no âmbito privado. Mas isso não impede que os personagens que circulam nas ruas, ou nos espaços intersticiais entre a casa e a rua, tenham voz em suas peças. Pelo contrário, Martins Pena dá enorme destaque a esses sujeitos que transitam bem entre esses dois espaços. A casa, geralmente relacionada como o local da família, da calma e do repouso confunde-se e mescla-se com a rua, lugar de fluidez e movimento, onde ocorrem as trocas, a labuta e a aplicação das leis. Como bem coloca Roberto DaMatta “... assim como a rua tem espaços de moradia e/ou de ocupação, a casa também tem seus espaços ‘arruados’”.⁷⁰ Martins Pena focaliza justamente este espaço “arruado” das casas, seja por mostrar o intenso movimento dos personagens que entram e saem para a rua o tempo inteiro, trazendo para o âmbito privado fatos e situações que ocorrem do lado de fora da casa, seja por apresentar

⁶⁹ PENA, Martins. *Quem casa quer casa*. Cena I.

⁷⁰ DAMATTA, Roberto *A Casa e a Rua – Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 56.

personagens em locais que fazem a ponte entre o exterior e o interior, como as varandas, as janelas e as salas de visita. É isso que nos mostra Maricota, personagem de *O Judas em Sábado de Aleluia* ao conversar com a sua irmã, a recatada Chiquinha:

Maricota – Minha cara, nós não temos dote, e não é pregada à cadeira que acharemos noivo.

Chiquinha – Tu já o achaste pregada à janela?

*Maricota – Até esperar não é tarde. Sabes tu quantos passaram hoje por esta rua, só para me verem?*⁷¹

Assim sendo, Maricota faz uma transição do que ocorre no mundo da rua para dentro de sua casa. Rapazes e pretendentes saltam da rua para a sala de visitas, trazendo para o ambiente privado as confusões e outras situações inerentes ao espaço público, como a paquera, os diálogos sobre a Guarda Nacional e a falsificação de dinheiro.

Ao estudar as comédias de Martins Pena, percebemos que as fronteiras que delimitam o espaço público e o privado são bastante elásticas. A historiadora Maria de Lourdes Viana Lyra diz que esta é uma característica do Brasil em toda a primeira metade do século XIX. Segundo a autora, foi somente após a instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro, quando o processo de sedimentação de novas relações sociais começou a se estabelecer, que a conseqüente distinção entre as esferas pública e privada foram sendo demarcadas em consonância com a diretriz centralizadora do Estado monárquico. Para Maria de Lourdes:

Nesse contexto, delinea-se um cenário no qual tanto as práticas públicas, como os sentimentos de identidade e as manifestações do cotidiano, revelam-se muito mais interdependentes, ou complementares, do que em oposição umas as outras. Daí a dificuldade em estabelecer os limites e distinguir os traços de

⁷¹ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Cena I.

*oposição – ou, ainda, identificar as fronteiras – entre o público e o privado, na História do Brasil imperial.*⁷²

No que tange o universo do trabalho, percebemos que ao omitir os escravos de suas comédias, Martins Pena praticamente omite o mundo laboral e ao omitir as classes dirigentes, suprime também os controles de autoridade. A escravidão é às vezes mencionada apenas de passagem na fala de alguns personagens, que comentam sobre o aumento no preço dos meias-caras, que dizem ter adquirido um escravo novo ou quando saem de cena sob o pretexto de irem à cozinha punir um escravo por ter quebrado alguma louça. Mas Martins Pena não coloca no palco personagens escravos. A única exceção fica por conta da peça *O Juiz de Paz na Roça*, que apresenta um escravo trabalhando na lavoura junto com o seu patrão, e também dá grande destaque à figura corrupta e ambígua do juiz. Tanto um quanto outro são apresentados de uma forma especial, visto que o escravo trabalha lado a lado com o fazendeiro, não havendo entre eles o abismo que se fazia presente entre patrões e escravos, e o juiz, por sua vez, não consegue impor sua autoridade para punir os presos e termina a peça dançando um fado “bem rasgadinho” com aquele que antes era alvo de sua perseguição. O que é mostrado é um jogo de oscilação, que se traduz na dança dos personagens entre o lícito e o ilícito, sem que nós possamos identificar e dizer o que é um e o que é outro, porque todos acabam circulando de uma posição para outra com tanta naturalidade, que expõe claramente o paradoxo da ordem e da desordem presente na sociedade carioca retratada pelo autor. Deste modo, a malandragem que ele mostra é uma representação, no plano ficcional e cômico de suas peças, da malandragem que “no mesmo ritmo social da ‘dialética da ordem e da desordem’, dançava no Brasil urbano do início do século XIX”.⁷³

Assim, personagens malandros, aproveitadores e espertalhões estão sempre presentes em suas peças, causando toda sorte de situações cômicas. Analisando um panorama geral de suas comédias, ficam evidentes as maneiras criativas e muitas vezes ilegítimas de viver e de ganhar a vida no ambiente urbano do Rio de Janeiro na primeira

⁷² LYRA, Maria de Lourdes Viana. “O público e o privado no Brasil Imperial”. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda Gricoli (orgs). *Histórias: Fronteiras*. Vol I. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Anpuh, 1999, p. 284.

⁷³ GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada*. Campinas: Pontes, 1988, p. 30.

metade do século XIX. E para deixar isso ainda mais claro, Martins Pena usa e abusa do recurso de utilização dos chamados *qüiproquós*. Patrice Pavis explica, em seu *Dicionário de Teatro*, que a palavra *qüiproquó* vem do latim *qui pro quo*, que significa tomar um *que* por um *o que*. Ou seja,

*(...) é um equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. O qüiproquó é tanto interno (vemos que X toma Y por Z), quanto externo em relação à peça (confundimos X com Y), como também misto (como uma personagem, tomamos X por Y). O qüiproquó é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas. (...) é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, (...) aquele que lhe é atribuído pelos atores (...) e o que lhe é dado pelo público.*⁷⁴

Os esconderijos, os disfarces e as fantasias são os tipos de *qüiproquós* mais utilizados pelo comediógrafo. Geralmente são todos disfarces voluntários para esconder ou mudar a identidade de um certo personagem. Tomar uma pessoa por outra, trazendo confusão e surpresas para o andamento da trama mostra-se um artifício muito comum em suas comédias. Isso faz com que se diga a alguém o que deveria ser dito a outrem, castiga-se um inocente no lugar do culpado (embora muitas vezes de forma provisória), faz-se uma declaração a um outro homem quando pensava tratar-se de uma mulher, etc. Criam-se, enfim, situações dúbias para os interlocutores, as quais fazem sorrir a platéia. Henri Bergson afirma que “a pessoa que se disfarça é cômica. A pessoa que se acredite disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico, não apenas o da pessoa, mas o da sociedade também, e até mesmo o da natureza.”⁷⁵

A este recurso recorre Carlos, personagem de *O Noviço*. Após fugir da Ordem de São Bento, Carlos se vê perseguido por três meirinhos e pelo Mestre dos Noviços. Visando uma maneira rápida e fácil de sair dessa situação, Carlos propõe para Rosa, uma provinciana que chega à sua casa, que a moça trocasse sua roupa com a dele. Rosa veste-se

⁷⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 319.

⁷⁵ BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1983, p. 29.

então com o hábito de noviço e Carlos veste-se de mulher. É com esse disfarce que ele abre a porta para seus perseguidores e a partir daí segue-se o seguinte diálogo:

Mestre – Deus esteja nesta casa.

Carlos – Humilde serva de Vossa Reverendíssima...

Mestre – Minha senhora, terá a bondade de perdoar-me pelo incômodo que lhe damos, mas nosso dever...

Carlos – Incômodos, Reverendíssimo Senhor?

Mestre – Vossa Senhoria há-de permitir que lhe pergunte se o noviço Carlos, que fugiu do convento...

Carlos – Psiu, caluda!

Mestre – Hem?

Carlos – Esta ali...

Mestre – Quem?

Carlos – O noviço...⁷⁶

Carlos entrega a moça que está dentro do quarto e esta é levada à força pelos meirinhos e pelo Mestre dos Noviços que a confundem com o verdadeiro noviço fugitivo. Tal *qüiproquó* causado pela malandragem e “jeitinho” dado pelo personagem ajudou-o a se livrar de uma situação complicada, mas incriminou uma inocente, que foi presa em seu lugar.

Esconder-se em um armário ou dentro de um quarto, como também ocorre em *O Noviço*, *Os Irmãos das Almas* e *O Juiz de Paz na Roça*; disfarçar-se de boneco, como em *O Judas em Sábado de Aleluia*, ou de mulher, como vimos na cena acima, são atitudes freqüentemente recorridas pelos personagens de Martins Pena para despertar a comicidade da cena e também para dar um “jeitinho” criativo de se livrar de alguém ou de alguma situação complicada.

Uma outra maneira de apresentar uma característica malandra e esperta dos personagens é a utilização dos apartes, recurso muito usado no gênero farsesco. Segundo a definição do mesmo autor citado acima, o aparte é um...

⁷⁶ PENA, Martins. *O Noviço*. Cena XV.

Discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). Ele se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo. O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido “por acaso” pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica. Não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público.⁷⁷

Dessa maneira, todas as comédias de Martins Pena estão recheadas de apartes, o que apresenta para o público o modo de pensar e o verdadeiro caráter de um determinado personagem. Através deste recurso, os personagens podem exprimir alguma opinião sobre um outro sem que esse o perceba e, assim, inteirar o público das suas reais intenções em relação ao desenvolvimento da trama. Um exemplo bastante ilustrativo de utilização do aparte pode ser conferido neste curto diálogo de Florência e Ambrósio, que também são personagens de *O Noviço*. Florência, mulher viúva e rica, acredita ser amada por Ambrósio, que está de olho apenas na sua polpuda herança.

Ambrósio – Quando te vi pela primeira vez, não sabias que eras viúva rica. (À parte:) Se o sabia! (Alto:) Amei-te por simpatia.

Florência – Sei disso, vidinha.

Ambrósio – E não foi o interesse que obrigou-me a casar contigo.

Florência – Foi o amor que nos uniu.

Ambrósio – Foi, foi, mas agora que me acho casado contigo, é de meu dever zelar essa fortuna que sempre desprezei.

Florência, à parte – Que marido!

Ambrósio, à parte – Que tola!⁷⁸

⁷⁷ PAVIS, Patrice. *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁸ PENA, Martins. *O Noviço*. Cena II.

Através deste breve aparte de Ambrósio o público fica inteirado das reais intenções do personagem em relação à sua esposa, Florência. Ambrósio está de olho na fortuna da mulher e, para se apropriar do dinheiro, não poupa esforços para convencê-la a internar sua filha em um convento e seu filho na Ordem de São Bento, livrando-se, assim, dos herdeiros diretos do dinheiro de Florência. Percebe-se, assim, que com o recurso do aparte, as peripécias são maquinadas à vista do espectador, reclamando desde logo sua cumplicidade e simpatia.

A utilização dos já comentados recursos como apartes e *quiproquós*, além de dar mais comicidade aos textos, permite com que Martins Pena nos apresente seus personagens mais malandros e espertos. Assim, ao estudar mais adiante a trajetória de Faustino, Jorge e Ambrósio⁷⁹, vemos que o personagem malandro é aquele que procura converter todas as desvantagens que se interpõem em sua vida em vantagens, e assim tira maior proveito das situações. Este personagem torna-se o herói nas zonas ambíguas da ordem social, quando parece ser difícil dizer o que é justo e o que é injusto, o que está certo e o que está errado.

É preciso deixar claro que em momento algum Martins Pena utiliza a palavra “malandro” e sua derivada “malandragem” para descrever seus personagens e as peripécias cometidas por eles. Nós tomamos a liberdade de nos apropriarmos do termo para assim caracterizar os personagens que vivem no limiar da ordem e da desordem, procurando inverter situações difíceis e constrangedoras de modo a tirar o melhor proveito delas. É necessário, porém, apontar a distinção que se estabelece na literatura entre dois tipos de personagens muito confundidos entre si: o pícaro e o malandro.

Muito comum em romances e peças teatrais espanholas do século XVII, o pícaro é elevado à condição de personagem principal com o sucesso da *commedia dell'arte* italiana. Um bom exemplo da atuação de um pícaro pode ser conferido na famosa comédia *Arlequim – Servidor de dois patrões*, escrita em 1745 por Carlo Goldoni. A partir de sua análise, podemos perceber que o pícaro se caracteriza pelo seu pragmatismo, por utilizar suas astúcias e artimanhas para atingir um objetivo específico, visando a solução de um problema concreto que vai contra seus interesses pessoais. Assim, muitas vezes confundido

⁷⁹ Personagens das comédias *Judas em Sábado de Aleluia*, *Os Irmãos das almas* e *O Noviço* respectivamente, publicadas em DAMASCENO, Darcy, Op. cit.

com o malandro e por isso fazemos aqui esta breve explanação, o pícaro é originalmente um ingênuo que torna-se esperto e inescrupuloso diante das intempéries da vida.

O malandro, por sua vez, apresenta um aspecto lúdico, que busca praticar a “astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada) manifestando um amor pelo jogo em si.”⁸⁰ Os personagens de Martins Pena são assim, brincam e jogam de maneira lúdica com as situações em que são colocados e aproveitam possibilidades e oportunidades que se apresentam diante de si como uma maneira de “se darem bem” e passarem por baixo de todas as leis e convenções sociais. Difere-se do pícaro por não carregar sofrimentos e adversidades em sua história de vida, sendo arguto e engenhoso por sua própria natureza.

Sendo assim, tanto Jorge como Faustino, Ambrósio, Maricota, José, Pacífico ou Madalena, personagens de algumas das comédias de Martins Pena, parecem ter dentro de si este aspecto lúdico e criativo de saber sempre como levar a vida com esperteza e sagacidade. E para eles aplica-se, sem risco de recorrermos em anacronismo, a definição de malandro proposta por Roberto DaMatta quando diz que este

*(...) é o personagem deslocado. De fato, o malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura. (...) O malandro brasileiro introduz no mundo fechado da nossa moralidade a possibilidade de relativização. (...) o seu mundo, sendo intersticial, é aquele universo onde a realidade pode ser lida e ordenada por múltiplos códigos e eixos.*⁸¹

A partir dessa colocação, julgamos ser possível analisar os diferentes “jeitinhos” e outras maneiras bastante criativas que os personagens de Martins Pena encontraram para viver numa sociedade como a do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, que

⁸⁰ CANDIDO, Antônio. Op. cit., p. 26.

⁸¹ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 172.

procurava “civilizar-se” através de leis, decretos e posturas, numa tentativa de impor ordem em um ambiente marcado pela desordem.

Cena 3: Vaias e aplausos dos críticos

Martins Pena, como já foi dito anteriormente, atuou como crítico teatral para o *Jornal do Commercio* durante os últimos anos de sua vida. Ali, ele escreveu em 27 de abril de 1847 que:

*(...) a arte dramática está adormecida entre nós, e quando às vezes desperta é para arrastar-se mesquinha e abandonada, até cair em novo torpor. Enquanto a sua rival lírica se ostenta ruidosa e cheia de orgulho, ela, mísera, aparece envergonhada e a furto entre os bastidores.*⁸²

O comediógrafo aponta como exemplo da vitalidade do teatro no Rio de Janeiro, a encenação de peças francesas, e não a produção de peças escritas por brasileiros e com temáticas nacionais, como era o seu caso. Mesmo enquanto autor que gozava de certa popularidade em sua época, Martins Pena parecia não perceber que a sua própria obra era o teatro de seu tempo.

Isso demonstra, e aqui é importante ressaltar, que nós, brasileiros, não tivemos em relação ao teatro uma crítica especializada. Muitos dos renomados analistas das artes cênicas, até pouco tempo atrás, eram profissionais de outras áreas como literatos, lingüistas e advogados que demonstravam gosto e interesse pelo teatro. Devido à sua formação erudita, baseada principalmente nos moldes europeus, nossos críticos teatrais de até meados do século XX geralmente analisavam a estética, a forma e o conteúdo dos espetáculos de acordo com o que conheciam sobre a dramaturgia européia. Talvez seja por isso que a “nossa ‘crítica’ quase nunca se tenha posicionado de maneira autônoma, tendo sido

⁸² PENA, Martins. Folhetim de 27 de abril de 1847. In: *Folhetins: A Semana Lírica*. Op. cit., p. 214.

exercida sempre em termos comparativos com o que se supunha estar mais em consonância com os parâmetros do teatro internacional”.⁸³

É o que fica evidente na crítica feita por José de Alencar às peças de Martins Pena. Alencar reconhece o dom de observação do comediógrafo, bem como a capacidade deste em reproduzir os hábitos e costumes da época de modo excepcional. Porém, repreende Martins Pena ao dizer que este descambou para um teatro popularesco, que visava somente agradar e fazer rir a platéia, e não educá-la, como acreditava ser uma função social do teatro à época. Alencar demonstrava seu repúdio à dramaturgia de Pena alegando que a sua busca por popularidade acabou transformando o “dramaturgo em marionete das platéias, invertendo papéis e relegando o literato a uma posição em nada condizente com sua função de formador de idéias e opiniões e de transformador de hábitos e valores.”⁸⁴

Por este motivo, aqui será levada em conta a posição de alguns críticos literários do século seguinte ao qual viveu Martins Pena, pois assim como os historiadores do teatro já citados ao longo desse capítulo, estes se distanciam mais da influência que a Europa exercia sobre as idéias e gostos acerca do texto teatral de modo geral.

A análise dos comentários que importantes críticos literários brasileiros fizeram sobre a obra de Martins Pena nos faz concluir que, de uma forma geral, este autor é reconhecido como o fundador da comédia de costumes no Brasil. No entanto, muitos desses críticos apresentam algumas reservas quanto às qualidades literárias das peças do comediógrafo carioca. As comédias são consideradas como “produtos de fácil apelo popular, pois são constituídas por elementos de imediata aceitação pela platéia como as personagens caricaturescas, o diálogo ágil e as situações cotidianas”.⁸⁵ O fato é que, devido talvez a vontade de retratar o dia a dia de trabalhadores livres, meninas casadoiras, donas de casa, membros da Guarda Nacional, Martins Pena recebe o mérito de dar um caráter documental a suas peças, mostrando uma realidade social que imperava na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX.

Aliás, é justamente este aspecto documental que é destacado na crítica feita por Raimundo de Magalhães Júnior em 1948 por ocasião do centenário da morte de Martins

⁸³ BRAGA, Cláudia. *Em busca de brasilidade – Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 27.

⁸⁴ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Op. cit.*, p. 94

⁸⁵ COSTA, Clarice da Silva. *Elemento Cômico em Martins Pena*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2000, p. 37.

Pena. Segundo este autor, apesar das peças martinianas gozarem de pouco prestígio no meio acadêmico devido à sua simplicidade de análise e de sua linguagem informal e vulgar, estas

*(...) estão cheias de preciosas anotações. Mostram-nos, admiravelmente, o que era o Brasil da Regência e dos primeiros anos do Segundo Reinado. A precária administração da justiça, a ausência de polícia, o recrutamento sui generis, até mesmo as traficâncias e fatos e coisas de antanho, revelam em Martins Pena um agudo espírito crítico, sempre pronto a apontar mazelas e a documentar coisas carecedoras de emenda.*⁸⁶

Tal declaração de Magalhães Júnior em 1948 vai ao encontro da crítica feita por Sílvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*⁸⁷. Este, talvez o primeiro crítico literário a manifestar interesse pela obra de Martins Pena, atesta que se todos os documentos e fontes faltassem ao historiador deste período, seria possível reconstituir a vida da sociedade brasileira e mais especificamente carioca, somente a partir das comédias de Martins Pena, porque estas constituem “documentos sociológicos” de enorme importância, através dos quais nós podemos fazer uma leitura social da “fisionomia moral de toda essa época”.

Alfredo Bosi detém-se principalmente na linguagem informal das comédias. Para este autor, os diálogos presentes nas peças de Martins Pena são um testemunho excelente da língua coloquial de meados do século XIX. No entanto, Bosi não valoriza a qualidade das peças e argumenta que estas investem no riso fácil da platéia ao mostrar personagens provincianos e roceiros em contato com a civilização da Corte.⁸⁸ É interessante observar que esta linguagem coloquial e informal presente nas comédias e tão valorizada por Alfredo Bosi é substituída nos seus dramas por diálogos ásperos, formais e um vocabulário rebuscado que em nada se aproxima do linguajar popular do Rio de Janeiro da época.

⁸⁶ JÚNIOR, Raimundo Magalhães. In: DAMASCENO, Darcy (edição crítica). *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956, p. 8.

⁸⁷ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p 126-127.

⁸⁸ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

José Veríssimo, por sua vez, consagra Martins Pena como o verdadeiro criador do teatro nacional devido à sua individualidade, originalidade e popularidade que se comprova a partir da grande publicação e divulgação de suas peças. Ao inverso do que ocorria no Brasil do século XIX, onde escritores buscavam inspiração no romantismo francês e nas tragédias clássicas, Veríssimo insiste na originalidade total de nosso comediógrafo atestando sua individualidade própria e sua inspiração nativa. Para este autor,

Não se vislumbra na obra conhecida nada que revele algo de gênio teatral inglês ou da literatura inglesa, nem de qualquer outra. A sua graça, pois a tem em quantidade, é já a resultante da fusão aqui da chalaça portuguesa com a capadoçagem mestiça, a graçola brasileira, sem sombra da finura do espírito francês ou do humor britânico.⁸⁹

Veríssimo também critica a ingenuidade, as observações sem profundidade e, muitas vezes banais, trazidas pelas comédias de Martins Pena. Mas, ao contrário de Alfredo Bosi, ressalta o mérito do comediógrafo em tratar a vida popular e cotidiana de seu tempo. Realça também a facilidade que Martins Pena tem em realizar o ofício a que se propõe, escritor de teatro. Veríssimo valoriza a capacidade do autor em “imaginar ou arranjar uma peça, combinar as cenas, dispor os efeitos, travar o diálogo, e tem essa espécie de observação fácil, elementar, corriqueira e superficial, mas no caso preciosa, que é um dos talentos do gênero”.⁹⁰

Por fim, Nelson Werneck Sodré reconhece os êxitos de Martins Pena em desenvolver uma dramaturgia que evidencia as situações e os problemas cotidianos de sua sociedade, porém deformando-os pela caricatura. Situa a produção teatral do autor num contexto favorável, pois esta se deu dentro do panorama romântico da época e em pleno crescimento urbano do Rio de Janeiro, ou seja, num momento de ampliação do público leitor, de introdução do folhetim nos encartes dos jornais e as visitas de companhias de

⁸⁹ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 360.

⁹⁰ Idem, p. 361.

ópera e teatro à Corte.⁹¹ Momento este que, como vimos, o Brasil passa a ter uma vida cultural de certo relevo e sofisticação, mesmo que restrita à capital do Império.

O que se pode concluir, é que mesmo pouco valorizado nas áreas literárias e das artes cênicas, Martins Pena tem o mérito de ser reconhecido como o criador de um novo gênero cômico no Brasil, num momento em que imperava os grandes dramas românticos. A comédia de costumes, com personagens e situações cotidianas que espelham a realidade social, encontrou muitos outros adeptos que seguiram o estilo sarcástico e malicioso de Martins Pena. Dentre os que receberam maior destaque por suas produções, podemos citar França Júnior, Joaquim Manoel de Macedo e Artur Azevedo. Este último, primeiro ocupante da cadeira nº 29 da Academia Brasileira de Letras no momento de sua fundação em 1897, homenageou seu colega Martins Pena ao indicá-lo como patrono desta cadeira, reconhecendo-o, assim, pela sua importância destacada na criação de um teatro nacional.⁹²

Martins Pena retrata essencialmente a vida cotidiana no Rio de Janeiro. Retrato esse coberto de paradoxos e polaridades como o público e o privado, a casa e a rua, a ordem e a desordem, a Corte e a roça, o civilizado e o atrasado, o lícito e o ilícito, o ingênuo e o esperto. Porém, a dinâmica que perpassa tais dicotomias é tanta, que muitas vezes torna-se difícil identificar o que é um e o que é outro. Muitas vezes não é possível notar uma polaridade entre estes conceitos, pois eles necessariamente se entrelaçam, se mesclam e se confundem num incessante movimento de oscilação. Assim, esta vida cotidiana retratada por Martins Pena em suas peças, nos mostra toda a dinâmica presente na experiência social de homens e mulheres que habitavam a cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Sobre o conceito de vida cotidiana, Agnes Heller afirma que esta é:

(...) a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento

⁹¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1968, p 221-222.

⁹² Site oficial da Academia Brasileira de Letras - <http://www.academia.org.br/>. Pesquisado no dia 01/11/2005.

*determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda sua intensidade. O homem da cotidianidade é atuante e fruidor, ativo e receptivo, mas não tem nem tempo nem possibilidade de se absorver inteiramente em nenhum desses aspectos; por isso, não pode aguçá-los em toda sua intensidade.*⁹³

Assim, ao estudarmos o cotidiano, não estamos procurando elementos estáticos, mas sim uma pluralidade de possíveis vivências e interpretações, de relações cotidianas e suas diversas dimensões de experiências, questionando suas dicotomias. Mesmo apresentando categorias tão paradoxais, o cotidiano das pessoas representadas nas comédias de Martins Pena é dado a ler como um campo de múltiplas possibilidades e intersecções que se aproximam e diluem os diversos paradoxos colocados pelo autor. A casa e a rua se fundem como se fosse um só espaço e a civilidade das pessoas da cidade desaparece quando uma personagem deixa a cena com o propósito de espancar o escravo que lhe quebrou uma louça na cozinha.⁹⁴ O personagem ingênuo torna-se esperto num piscar de olhos e o inverso também é comum. O lícito e o ilícito se confundem, os criminosos não são sempre punidos e a malandragem é vista como uma maneira de sobrevivência num mundo onde não se distingue o que faz parte do universo da ordem ou da desordem.

Para nós, historiadores, o caráter documental e histórico das peças de Martins Pena tem sido cada vez mais valorizado em produções acadêmicas. Lilia Moritz Schwarcz, Ilmar Rohlof de Mattos, Luís Felipe de Alencastro e Dayse Ventura são exemplos de alguns pesquisadores que vêem na obra martiniana possibilidades de se fazer uma leitura da sociedade carioca da primeira metade do século XIX, como pode ser comprovado em alguns de seus trabalhos⁹⁵.

Com a crise do paradigma tradicional da escrita da história, iniciou-se uma procura por “outras histórias”, ampliando deste modo o saber histórico e possibilitando a abertura

⁹³ HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 17-18.

⁹⁴ PENA, Martins. *O Inglês Maquinista*. Cena VI.

⁹⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*; MATTOS, Ilmar rohlof. *O tempo saquarema*; ALENCASTRO, Luís Felipe. *Vida privada e ordem privada no Império*; VENTURA, Dayse. *Ordem e unidade no Império de Martins Pena*. Referências completas vide bibliografia.

para outras abordagens. Desta maneira, um novo olhar é dado para fatos e sujeitos que até então eram negligenciados no estudo e na escrita da história.

A interdisciplinaridade, abrindo espaço para um maior diálogo da História com outras áreas de conhecimento, encontra na Literatura uma importante aliada para se ter acesso às sensibilidades, ao modo de viver e de pensar e de uma determinada época. Sandra Jatahy Pesavento, autora que possui um amplo trabalho sobre os limites e fronteiras da História e da Literatura que nos serve de base para desenvolver este projeto, afirma que:

Neste cruzamento que se estabelece entre a História e a Literatura, o historiador se vale do texto literário não mais como uma ilustração do contexto em estudo, como um dado a mais, para compor a paisagem dada. O texto literário lhe vale como porta de entrada às sensibilidades de um outro tempo, justo como aquela fonte privilegiada que pode acessar elementos do passado que outros documentos não proporcionam.⁹⁶

Portanto, neste trabalho, é a História que coloca as questões e formula as perguntas enquanto a Literatura atua como fonte. Entendidas como documentos de época, as comédias de Martins Pena podem fornecer respostas às questões colocadas pela História sobre a malandragem no século XIX. Como o objetivo aqui não é conferir se algo ocorreu de fato ou provar a veracidade de determinado acontecimento, e sim resgatar as representações passadas, a Literatura pode ser de extrema importância para termos acesso ao modo pelo qual Martins Pena pensava e representava o mundo a sua volta.

Diferentemente da tragédia, onde geralmente são assinaladas as individualidades e singularidades dos personagens, na comédia, são destacadas as semelhanças, originadas pela observação de uma realidade imediata. Bergson coloca que:

É, pois, sobre outros homens que essa observação se exercerá. Mas, por isso mesmo, a observação assumirá um caráter de generalidade que não pode possuir quando o exercemos sobre nós. Porque,

⁹⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. cit., p.113.

*instalando-se na superfície, não atingirá mais que o envoltório das pessoas, aquilo por onde várias delas se tocam e tornam-se capazes de se assemelhar.*⁹⁷

Talvez seja por isso, por esta semelhança trazida a partir da observação da realidade, que a comédia pode nos ensinar tanto sobre as sensibilidades e sobre o modo de viver de uma determinada sociedade, atraindo a atenção de muitos historiadores nas últimas décadas.

Sendo assim, para focar a malandragem e trabalhar a figura do malandro enquanto identidade no período proposto, as farsas escritas por Martins Pena se apresentam como uma fonte de imensa riqueza. Veremos no próximo ato que, em muitas de suas comédias, os personagens malandros e espertalhões nos mostram uma maneira diferente e criativa de viver num Rio de Janeiro assolado por efervescentes mudanças em sua conjuntura social, política, econômica e cultural.

⁹⁷ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 87.

Segundo Ato

“Jeitinhos” e expedientes: o cotidiano da malandragem na capital do Império

Quando os espectadores são poucos, os aplausos não podem ter esse cunho de entusiasmo que, como centelha elétrica, vão repercutir no ânimo dos artistas, que o despertam, e, por assim dizer, dar-lhes vida.⁹⁸

Diversas e criativas são as maneiras de se utilizar a esperteza e a malandragem para driblar as adversidades que se interpõem à consecução de desejos ou modo de ganhar a vida. Em grande parte das comédias de Martins Pena encontramos personagens que recorrem a gestos malandros e carregados de astúcia para se livrarem de alguma situação incômoda ou para conseguirem algo da maneira mais fácil possível. Chefe de família que se veste de irmão das almas para ganhar dinheiro, membro da Guarda Nacional que se disfarça de boneco Judas e descobre tudo o que se passa dentro de uma casa, menina casadoira que passa o dia pregada à janela paquerando a todos que passam pela rua a fim de “tirar um para marido”⁹⁹, homem que se faz de apaixonado por uma viúva visando arrancar-lhe todo o dinheiro e moça que finge sofrer de uma grave doença para conseguir a permissão de seu pai para casar com seu enamorado que é médico são alguns exemplos de personagens que lançam mão do “jeitinho” para sobreviver numa sociedade marcada pelo tênue limite que separa a ordem da desordem. Representam pessoas comuns e trabalhadores livres que vivem em um Rio de Janeiro marcado pelas tradições e contradições de uma cidade que busca romper com seu passado colonial, dando-lhe um ar mais moderno e civilizado através de inúmeras reformas urbanas, estabelecimento de leis para “implantar a ordem” e consumo de uma cultura européia.

A primeira metade do século XIX foi um período marcado por significativas mudanças que vieram à tona após o processo de Independência do Brasil e a consolidação

⁹⁸ PENA, Martins. Folhetim de 11 de novembro de 1846. In: *Folhetins: A Semana Lírica*. Op. cit., p. 64.

⁹⁹ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Cena I.

do Império brasileiro. Foi um momento em que as autoridades governamentais, apoiadas por parte da elite, procuravam um rompimento definitivo com o passado colonial e com tudo que remetesse ao que era considerado retrógrado e antiquado. Assim, o Brasil passou por alguns anos de experimentação de novas práticas políticas e sociais, tais como o liberalismo, a monarquia constitucional e o absolutismo, bem como o xenofobismo e os constantes conflitos étnicos. Certamente tais inovações e experimentações não foram bem aceitas de forma positiva por todas as parcelas da população, o que ocasionou revoltas e rebeliões em todo o território nacional, como a Cabanagem no Pará, a Sabinada e a Revolta dos Malês na Bahia, a Balaiada no Maranhão, a Farroupilha no Rio Grande do Sul, dentre outras. Essas revoltas, nascidas no fervor do Período Regencial, “tinham a ver com as dificuldades da vida cotidiana e as incertezas da organização política, mas cada uma delas resultou de realidades específicas, provinciais ou locais.”¹⁰⁰

Como vimos no primeiro ato, as décadas de 1830 e 1840 também foram marcadas por uma tentativa imperial de promover a criação e o desenvolvimento de uma cultura e identidade nacionais. Tal projeto se realizou com a instituição do IHGB, da Academia Imperial de Belas Artes e por meio de incentivos governamentais dados aos artistas e literatos brasileiros visando a promoção da música, das artes plásticas, cênicas e literárias produzidas em solo brasileiro, que tiveram no Indianismo de José de Alencar sua maior expressão.

“Civilização” e “progresso”, conceitos buscados no ideário liberal que adentrava o Brasil juntamente com outros pensamentos e hábitos europeus, traduziam-se no objetivo e no caminho principal pelo qual deveria ser conduzida a sociedade brasileira imperial. Inicia-se, portanto, um projeto modernizador que atua desde a organização do espaço público das cidades, com reformas urbanas e instalação de sistemas de iluminação e escoamento de lixo, interferindo até nos hábitos dos habitantes, que deveriam atentar para o estabelecimento de horário para se recolherem às suas casas, dentre outras determinações.

O Rio de Janeiro, como capital do Império e sede da monarquia, experimentou as mudanças decorrentes deste projeto de modernização de uma maneira bastante particular. Afinal, ao mesmo tempo em que possuía o maior porto do país, por onde chegavam os

¹⁰⁰ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p 167.

artigos de consumo e as novidades vindas da Europa e portanto consideradas “civilizadas”, o Rio de Janeiro de meados da década de 1830 apresentava-se como uma cidade com aspectos marcadamente rurais e que comportava um grande contingente de escravos, traços que apontavam para as suas “tradições” e seus “atrasos”.

Assim, ao analisar a relação que Martins Pena estabelece com essa cidade que passava, neste momento, por significativas mudanças, Paula Beiguelman destaca que:

Vivendo no seio do processo (de intensificação da urbanização e modernização), Martins Pena apreende-o e o constrói em torno de um eixo básico – a quebra de austeridade e decoro tradicionais. A especulação desenfreada, os negócios ilícitos, marcam a existência, impõe uma ética de arrivismo a qualquer preço, contaminam a estrutura tradicional.¹⁰¹

Em suas comédias, ficam bastante nítidos aspectos dessa cidade em crescimento, que se depara com uma nova lógica política, econômica e social à qual era preciso se adaptar. Para habitar este cenário, Martins Pena coloca no palco personagens que, de uma forma ou de outra, aprenderam a lidar com as contradições de uma cidade recém saída da condição de colônia, que pretendia “civilizar-se” e modernizar-se a todo custo. Personagens estes que conhecem de perto esta “especulação desenfreada” da qual nos fala Beiguelman e que recorrem muitas vezes à prática de “negócios ilícitos” para garantir sua sobrevivência. Os personagens malandros, tão presentes em suas comédias, encontram formas criativas de sobreviver num Rio de Janeiro pleno de paradoxos e possibilidades e desenvolvem sua astúcia e jogo de cintura para se darem bem nessa sociedade marcada pela dialética da ordem e da desordem, como bem definiu Antônio Cândido e que analisaremos com mais profundidade ao longo deste segundo ato.

¹⁰¹ BEIGUELMAN, Paula. Op. cit., p. 71.

Cena 1: Um cenário de tradições e contradições

As dicotomias tão evidentes nas comédias de Martins Pena também se fazem presentes no Rio de Janeiro dos últimos anos da Regência e primeiros anos do Segundo Reinado. A capital do Império pode ser vista nesse momento como uma cidade que pretendia civilizar-se, mas era altamente escravista, onde o espaço urbano se confundia com o rural e onde as leis – entendidas como tentativas de se estabelecer a ordem – eram relativizadas a todo instante, resultando em uma grande desordem. Os limites que convergem e separam a ordem da desordem, o rural do urbano, o moderno do atrasado eram tênues e de difícil demarcação no cotidiano carioca, uma vez que esses elementos apresentavam-se como antagônicos e complementares ao mesmo tempo.

O Período Regencial, momento em que foram colocados em discussão a monarquia constitucional, o absolutismo, o federalismo, o liberalismo em várias vertentes, o messianismo, o catolicismo, o militarismo, os conflitos étnicos, a afirmação da nacionalidade, etc, pode ser entendido “como um grande laboratório de formulações e de práticas políticas e sociais, como ocorreu em poucos momentos na história do Brasil”.¹⁰²

Foram anos bastante fecundos em diversos aspectos, mas que muitas vezes não recebem o merecido destaque por parte da historiografia, que preocupou-se mais visivelmente em lançar uma luz maior sobre as inúmeras rebeliões ocorridas no período em todo o país. Seguindo um caminho inverso, o enfoque que é dado por este trabalho recai sobre as mudanças sócio-culturais ocorridas no espaço urbano do Rio de Janeiro a partir da tentativa de implementação de um projeto modernizador, que visava estabelecer a “ordem” num ambiente caracterizado pela “desordem”, onde a “civilização” chocava-se de frente com o trabalho escravo e onde o espaço rural invadia o urbano e vice-versa.

A primeira metade do século XIX é marcada por um notável aumento da população urbana do Rio de Janeiro. A súbita chegada da Corte portuguesa em 1808 altera o contingente de brancos e estrangeiros na cidade, fazendo com que a demanda pelo trabalho escravo também aumentasse. Para se ter uma idéia desse crescimento populacional, basta fazer uma comparação dos censos realizados na cidade em 1799 e 1821. Nesse breve

¹⁰² MOREL, Marco. *O período das Regências (1831-1840)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 9.

período de 22 anos, o número de habitantes da cidade saltou de 43 mil para 79 mil pessoas, excluindo neste contingente as freguesias rurais do município. Mais adiante, no ano de 1849, a população do município fluminense praticamente dobrou. Tínhamos, em todo o Rio de Janeiro, o elevado número de 110 mil escravos para 266 mil habitantes.¹⁰³ Segundo Luiz Felipe de Alencastro,

Tamanho volume de escravos dá à corte as características de uma cidade quase negra e – na seqüência do boom do tráfico negreiro nos anos 1840 – de uma cidade meio africana. No núcleo urbano do município, formado pelas nove paróquias centrais, as percentagens eram menores, mas o impacto da presença escrava parecia maior, na medida em que envolvia o centro nervoso da capital, sede dos principais edifícios públicos, as praças, as ruas e o comércio mais importantes do Império.¹⁰⁴

A capital do Império vivenciou, dessa maneira, um progressivo aumento da população escrava. O escravo era, pelo menos até a Lei do Ventre Livre, a mão de obra quase exclusiva da lavoura de exportação, mas também disseminou-se de modo surpreendente no espaço urbano, onde freqüentemente constituía fonte de subsistência para boa parte da população. Mesmo com a pressão da Inglaterra exigindo o fim do tráfico desde que o Brasil tornou-se independente, a entrada de escravos africanos no país ocorreu incessantemente durante a primeira metade do século XIX, como é possível perceber a partir de uma análise da tabela a seguir.

¹⁰³ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op. cit., p. 13; 24.

¹⁰⁴ Idem, p. 25.

Importação de Escravos entre 1840 e 1850

| Ano | Número | Ano | Número |
|------|--------|------|--------|
| 1840 | 20.796 | 1846 | 50.324 |
| 1841 | 13.804 | 1847 | 56.172 |
| 1842 | 17.435 | 1848 | 60.000 |
| 1843 | 19.095 | 1849 | 54.061 |
| 1844 | 22.849 | 1850 | 22.856 |
| 1845 | 19.453 | | |

* Fonte: BETHELL apud CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 301.

De acordo com a tabela acima, os anos de 1845 e 1850 registram uma queda no número de escravos importados para o Brasil, pois referem-se a um período marcado pela intervenção inglesa no tráfico. No entanto, essa pressão da Inglaterra “fazia com que o sentimento nacionalista favorecesse os traficantes, tendo havido vários casos de intervenção popular em sua defesa contra oficiais e marinheiros ingleses”.¹⁰⁵ Assim, a força dos traficantes e o interesse dos donos de escravos contribuíram para que a entrada de africanos através do tráfico ilegal fosse abundante durante a primeira metade do século XIX.

Vale ressaltar que além da entrada de um grande número de escravos africanos no Rio de Janeiro, ocorreu um fluxo migratório de milhares de europeus, latino-americanos, e administradores e colonos de outras partes do império português, como Angola e Moçambique.

O carioca, habitante do Rio de Janeiro, tinha, portanto, vários rostos. Imigrantes europeus, principalmente de Portugal, Inglaterra, Itália, Áustria e França exerceram uma enorme influência nas atividades comerciais da cidade, sobretudo na importação de artigos de luxo e de moda consumidos por uma elite sedenta de novidades. Os judeus também merecem destaque por serem bastante numerosos neste período e por terem grande importância devido às suas influentes transações comerciais. A Rua do Ouvidor representava a porta de entrada do comércio civilizado da cidade e nas palavras do próprio Martins Pena, era principalmente lá que podíamos encontrar “... alfaiates franceses, dentistas americanos, maquinistas ingleses, médicos alemães, relojoeiros suíços,

¹⁰⁵ CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da Ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 300.

cabeleireiros franceses, estrangeiros de todas as seis partes do mundo. E resistam os artistas do país, se são capazes, a essa torrente!”¹⁰⁶

A chegada desse contingente de estrangeiros, criando uma massa de trabalhadores livres, comerciantes e funcionários públicos promoveu uma busca por moradias, serviços e bens diversos, suscitando uma forte onda civilizatória no Brasil. Desta maneira, grandes obras de saneamento, encorajadas pelo número crescente de teses médico-higienistas, visavam melhorar o aspecto da cidade tida como fétida e insalubre nos relatos de viajantes da época.

Charles Bunbury, um viajante inglês que visitou a cidade na década de 1830 descreveu as ruas do Rio de Janeiro como “estreitas, muito sujas e recendendo odores abomináveis”. Além do mais, “a tagarelice incessante da população, o estrondo das carruagens nas pedras irregulares da pavimentação, o horrível rangido dos carros de bois, o latido de cães presentes em todos os lugares, o toque dos sinos das igrejas e as frequentes explosões dos fogos de artifício”¹⁰⁷ pareciam incomodar muito o viajante londrino.

É comum em relatos de viajantes a descrição da beleza natural da cidade do Rio de Janeiro e de sua natureza exuberante, mas sempre colocando-a em contraste com o “desenvolvimento intelectual tão atrasado em relação aos países europeus”¹⁰⁸ e com a sujeira das ruas. Thomas Ewbank, um viajante norte americano que esteve no Rio de Janeiro em 1846, já no período do Segundo Reinado, descreve atônito uma cena que o surpreendeu em um passeio pelo Morro da Glória. Ewbank conta que em sua caminhada chegou a um enorme pavimento que...

(...) estava coberto de bois moribundos em todas as posições imagináveis. Os animais introduzidos por último saltavam de um lado para o outro sobre os corpos dos mortos. Dois negros altos e atléticos, sem outros trajes além de calças curtas de lona grosseira, manchadas de sangue, seguravam com os braços esticados machados que moviam vagarosamente de um lado para o outro. Seis

¹⁰⁶ PENA, Martins. *O caixeiro da Taverna*. Cena IV.

¹⁰⁷ Bunbury, 1833-1835. In: HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 17.

¹⁰⁸ SEIDLER, Carl. Op. cit., p. 55.

*outros homens, com varas armadas de agulhões, dirigiam os animais desorientados. Quando um deles parava por um momento ou passava muito devagar, um machado caía sobre seu pescoço, por trás dos chifres, abatendo-o num instante.*¹⁰⁹

Trata-se da descrição de uma cena que retrata bem uma situação típica do campo e da fazenda ocorrendo bem no meio da cidade. O abate do gado era realizado ali mesmo e a carne já era imediatamente levada para abastecer os açougues licenciados de toda a cidade, num exemplo da pouca separação que havia entre os espaços urbano e rural.

Com o objetivo de romper definitivamente com o seu passado colonial e com essa impressão de ser uma cidade atrasada e suja, inicia-se no Rio de Janeiro, já em meados da década de 1820, uma tentativa de se estabelecer um projeto de modernização da cidade. A realização de obras públicas, serviços de limpeza e saneamento e uma série de posturas municipais visando intervir sobre os comportamentos considerados “imorais” ou “incivilizados” nos espaços públicos da rua apresentavam-se como um reflexo da ideologia iluminista que influenciava muitos intelectuais brasileiros no início do século XIX. Francisco Falcon coloca que “para os iluministas, civilização é uma realidade e um ideal, algo como a variável temporal da idéia de humanidade, tendo como seu substrato a noção de progresso”.¹¹⁰ Assim, palavras como modernidade, civilização e progresso invadem o vocabulário das elites e das autoridades preocupadas em estabelecer a ordem no Rio de Janeiro.

Juntamente com a chegada de produtos e artigos europeus, hábitos e costumes, sobretudo franceses, vinham ditar normas de civilidade e bom-tom a uma Corte que pretendia se igualar a um modelo calcado no velho mundo. Busca-se, nesse momento, estabelecer um código específico de comportamento nobre e cortês que passa a ser comparado aos modos rudes e desajeitados dos habitantes do campo. O Rio de Janeiro civiliza-se. Segundo Norbert Elias, o conceito de civilização,

¹⁰⁹ EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976, p. 57.

¹¹⁰ FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. São Paulo: Editora Ática, 2002, p. 60.

(...) refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às idéias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou a maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos.¹¹¹

Dessa maneira, o conceito de civilização aqui adotado relaciona-se a uma organização racional do espaço somada à idéia de progresso, a algo que procura movimentar-se constante e incessantemente “para frente”. Assim, desde meados da primeira metade do século XIX já havia uma grande preocupação por parte das autoridades competentes em promover uma necessária e urgente mudança nos serviços básicos de saneamento, limpeza e iluminação da cidade. Novos sistemas de coleta e escoamento de lixo tiveram de ser adotados e, em 1847, a parte central da cidade já havia sido beneficiada com uma coleta diária pela manhã e outra pela tarde. Em 1820, o Senado da Câmara se preocupou em mandar arborizar o largo do Paço. Procurava-se também contornar um grande problema enfrentado pelos cariocas, que era a dificuldade de trazer água encanada até o centro urbano. O aumento da população e o distanciamento cada vez maior das casas em relação às fontes de abastecimento de água fazem com que, em 1840, se adote um sistema particular de distribuição de água em domicílio por meio da utilização de carroças com pipas. Em 1846 a preocupação maior era com os calçamentos e com a colocação de passeios. Assim, muitas ruas importantes da cidade foram beneficiadas como a Rua do Ouvidor, Alfândega, Sacramento, Quitanda, Ourives, Lavradio, entre outras. Ademais, não faltavam alvarás, editais, decretos, avisos e posturas com o objetivo de realizar uma regularização técnica das ruas e praças, com abertura e melhoramento das mesmas e das estradas, de melhorar o aspecto das edificações e de desenvolver o perímetro urbano. Porém, a observância desses regulamentos oficiais nem sempre era efetiva e as obras e melhorias deixavam muito a desejar.¹¹² Como coloca Thomas Holloway:

¹¹¹ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Vol. 1: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 23.

¹¹² FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2000, p. 94.

De 1833 a 1841, o problema da ordem pública cresceu juntamente com a cidade do Rio de Janeiro, uma vez que o desenvolvimento do setor cafeeiro no interior da província promoveu a ampliação dos serviços comerciais, financeiros, de transporte e administrativos do governo. Com o crescimento econômico e demográfico, havia mais escravos do que nunca, e o Rio atraía um fluxo contínuo de migrantes de outras partes do Brasil e de Portugal, desesperados para ganhar a vida da melhor forma possível ou contando tirar proveito de todas as oportunidades que se lhes apresentassem.¹¹³

Portanto, havia também um claro objetivo de exercer um controle sobre a população carioca cada vez maior e mais heterogênea. Promoveu-se uma reestruturação e intensificação do controle policial na cidade do Rio de Janeiro, ficando o Intendente de Polícia, cargo criado por D. João VI, “incumbido de controlar o cotidiano da cidade e todas as questões relacionadas ao ‘ordenamento’ do espaço público”.¹¹⁴ Dentre as suas atribuições mais importantes, o Intendente de Polícia deveria cuidar do policiamento do Rio de Janeiro e distribuir as rondas pelas freguesias da cidade de acordo com a necessidade de cada um. Além do mais, deveria relatar às autoridades, por meio de ofícios e relatórios, qualquer ocorrência ou distúrbio mais significativo que ocorresse nas ruas.

A preocupação de eliminar os vadios e mendigos das ruas do centro da cidade também integrava-se ao propósito de ordenamento do espaço urbano para seu melhor controle pelo poder público. Mônica Martins acrescenta que:

A mendicância, desde que feita dentro dos parâmetros aceitos pelas autoridades, era aceita e sua prática era tolerada, ainda que despertasse a repulsa da sociedade de acordo com as condições do mendigo e a situação em que estivesse. Especialmente na cidade do Rio de Janeiro, a Polícia era incumbida de limitar ao máximo a

¹¹³ HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 109.

¹¹⁴ MARTINS, Mônica de Souza Nunes. *Op. cit.*, p. 99.

*presença dos mendigos no cenário urbano, passando a ser pensada pelos governantes a criação de asilos e casas de caridade que os abrigassem.*¹¹⁵

Percebemos que havia então uma necessidade de “limpar” a cidade de tudo o que remetesse ao antigo, sujo, intolerável e antiquado, seja através de obras públicas, seja através de um controle das práticas sociais. Assim, os anos que compreendem o período Regencial são marcados pelo estabelecimento de uma série de leis, posturas e decretos que visavam a implementação de uma ordem social. A criação de um Código Criminal em 1830 e da Guarda Nacional em 1831, que trataremos com mais profundidade no capítulo seguinte, são exemplos dessa tentativa de impor punições para aqueles que não se encaixassem dentro da ordem proposta.

Desse modo, não eram raras as posturas e os decretos com o objetivo de regulamentar a circulação de pessoas pelas ruas e de interferir sobre as práticas tidas como “pouco civilizadas” ou “ímorais” nos espaços públicos das ruas. Procurava-se, então, através desses meios legais, coibir as gritarias e insultos na rua, os agrupamentos de mais de cinco pessoas no período noturno nas ruas e praças, as reuniões para a realização de danças e batuques, além da desobstrução dos espaços públicos com a remoção dos mendigos e vadios das principais vias da cidade. Muitas vezes essas posturas vinham acompanhadas de explicações e argumentos de que além de prejudicar a ordem moral e física da cidade, tais ações atentavam contra a saúde pública. Esse argumento era usado e abusado pelas autoridades da época para justificar o despejo e deslocamento de grupos familiares e a desarticulação de pessoas que poderiam estar conspirando contra os interesses de grupos políticos partidários.¹¹⁶

Nos anos que compreendem o Período Regencial, esteve em jogo a unidade do território brasileiro e o foco do debate político era a questão da centralização ou descentralização do poder, a organização das Forças Armadas e também o grau de autonomia das províncias. Inúmeras revoltas e violentas rebeliões ocorreram em todo o país, tendo como pano de fundo as dificuldades da vida cotidiana e as incertezas da

¹¹⁵ Idem, p. 103.

¹¹⁶ IAMASHITA, Lea Maria Carrer. “Ordem” no mundo da “desordem”: o projeto modernizador e o cotidiano popular (Rio de Janeiro 1822-1840). Dissertação de mestrado em História Social. Universidade de Brasília. 2005. p. 81-85.

organização política somadas às realidades específicas de cada localidade. Sendo assim, somente no Rio de Janeiro, houve cinco levantes entre 1831 e 1832, trazendo às ruas da cidade barricadas, levantes e confusões incessantes¹¹⁷. Assim, a Regência, caracterizada como um momento de disputas políticas acirradas no seio da elite dominante e também de reivindicações e rebeliões nas ruas por parte da população escrava, livre e pobre, foi marcada pelo exercício do controle sobre o espaço público da Corte. Foi principalmente durante esses nove anos que esse espaço estava sendo construído e ocupado pelos segmentos mais desfavorecidos ou sendo palco de conflitos e demandas da sociedade¹¹⁸, que participava e empreendia protestos e reivindicações na busca de manter suas tradições.

O espaço urbano do Rio de Janeiro torna-se então objeto da ação ordenadora e disciplinadora do projeto modernizador, sob a responsabilidade das instituições e autoridades governamentais. Através do estabelecimento de leis, ações administrativas, fiscais e policiais, intervinha-se nesse espaço a fim de torná-lo civilizado e ordenado para a circulação de pessoas e mercadorias. Argumentava-se, para tanto, que este espaço público encontrava-se mal utilizado, obstruído, desordenado e mal aproveitado.¹¹⁹ As pessoas que sofriam as conseqüências diretas desse projeto modernizador reagem das mais diversas maneiras à imposição das leis e ao controle de suas práticas sociais.

Assim, diante da dinâmica social que se apresenta a partir dessa tentativa de implementar a ordem num momento de evidente desordem podemos identificar, de um modo geral, três modos básicos¹²⁰ de se pertencer a essa sociedade tão cheia de antagonismos e possibilidades. É preciso deixar claro de antemão que não tratamos aqui de categorias estáveis e rígidas de classificação, mas somente de maneiras diferentes e fluidas de se portar diante de um mundo hierarquizado que visa à implantação de uma ordem social num momento de intensa desorganização.

Desta maneira, de um lado estão os defensores da ordem e da boa conduta, aqueles que utilizam a sua autoridade para aplicar a lei e que vivem numa dimensão hierarquizada e impessoal. Estão inseridos no universo da ordem e se preocupam com a defesa e a

¹¹⁷ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit., p. 250.

¹¹⁸ HOLLOWAY, Thomas. Op. cit., p. 155-156.

¹¹⁹ IAMASHITA, Lea Maria Carrer. Op. cit., p.72-73.

¹²⁰ Propostos por Roberto DaMatta em seu livro *Carnavais, Malandros e Heróis*, são nomeados pelo autor como *caxias*, os defensores da ordem, *renunciadores*, os que estão alheios à ela e *malandros*, que vivem na corda bamba entre o lícito e o ilícito, entre a ordem e a desordem.

implementação das regras sociais mais explícitas. São pessoas que fazem uma leitura do mundo através de suas regras, decretos, leis, regulamentos, regimentos e portarias, isto é, “pela presença nítida e poderosa da totalidade materializada na lei e na regra.”¹²¹

Do lado oposto estão aqueles que, através de instrumentos diversos e em níveis diferentes, rejeitam o mundo social como ele se apresenta. São pessoas que geralmente estão mais sujeitas ao fator coercitivo das leis, que vivem do lado inverso da ordem, seja por estarem alheias a essas prescrições, seja por escolher confrontar essas leis e regulamentos. Ao se alienar da ordem social, o renunciador, como é chamado por DaMatta, procura criar uma outra realidade para si, abandonando o mundo material, com suas riquezas e explorações. Por outro lado, ao invés de renunciar a ordem vigente, pode-se escolher confrontá-la. Essas pessoas são identificadas aos marginais e bandidos que subvertem a ordem estabelecida para viver de golpes e delitos, procurando devolver à sociedade toda a violência que ela mesma lhe impõe através de uma lógica de exploração. De acordo com Eric Hobsbawm,

*(...) o que existe de fundamental na situação social do bandido é a sua ambigüidade. Ele é um marginal e um rebelde, um homem pobre que se recusa a aceitar os papéis normais da pobreza, e que firma sua liberdade através dos únicos recursos ao alcance dos pobres – a força, a bravura, a astúcia e a determinação. Isso o aproxima dos pobres; ele é um deles também. Coloca-o em posição à hierarquia de poder, riqueza e influência; ele não é um dos que possuem isso.*¹²²

Por fim, existem aqueles que transitam entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, vivendo na tênue fronteira que separa o universo da ordem e o da desordem. O malandro, verdadeiro relativizador de leis e normas morais, apresenta-se como um ser intersticial que circula entre o mundo rígido da ordem e o mundo marginal da desordem. Ele encara sem medo a realidade que lhe é dada e convive com ela de uma maneira leve e

¹²¹ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Op. cit., p. 264.

¹²² HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1975, p. 86.

criativa, procurando não se subjugar ao fator coercitivo das leis e nem se inserir no mundo hierarquizado proposto pela ordem.

Num Rio de Janeiro de senhores e escravos, vamos nos ater principalmente sobre a camada da população composta de homens e mulheres livres. Era esse o segmento social representado por Martins Pena em suas peças, visto que o grande contingente de escravos e também os grandes proprietários foram excluídos de suas comédias. Membros da Guarda Nacional, funcionários públicos, mulher dona de taverna e homens livres, pobres, desempregados e ciganos compõem uma parcela da população carioca urbana que sente o impacto da tentativa de implementação de um projeto modernizador na cidade em que vivem.

São pessoas que geralmente são excluídas de uma história social que privilegia o estudo das relações entre senhores e escravos e suas conseqüências na sociedade brasileira. Tais estudos são de extrema importância para o entendimento de nosso país nos tempos do Império e compõem grande parte da historiografia sobre o período. No entanto, inúmeros e relevantes trabalhos sobre homens e mulheres livres, pobres ou não, mendigos ou trabalhadores, vêm ganhando nas últimas décadas um espaço maior nos meios acadêmicos e editoriais. Estudos clássicos como o de Maria Sylvia de Carvalho Franco e Lúcio Kowarick abriram espaço para uma série de outros trabalhos como os de Ana Maria Moura e Mônica Martins¹²³. São estudos que seguem uma história proposta pelo inglês Jim Sharpe que busca pesquisar as “experiências históricas daqueles homens e mulheres cuja existência é tão freqüentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história”¹²⁴

Sendo assim, vadios, mendigos, comerciantes, funcionários públicos, outros trabalhadores livres e diversas pessoas que não faziam parte do binômio senhor-escravo tornaram-se temas de estudos da História Social nos últimos anos. O enfoque é dado às experiências cotidianas de uma grande massa populacional formada por livres e libertos que não se encontram inseridos na ordem escravocrata, que concentrava e monopolizava grande

¹²³ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*; KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*; MOURA, Ana Maria da Silva. *Cocheiros e carroceiros. Homens livres no Rio de senhores e escravos*; MARTINS, Mônica de Souza Nunes. “Vadios” e mendigos no tempo da Regência (1831-1834). *Construção e controle do espaço público da Corte*. Referência completa: vide bibliografia.

¹²⁴ SHARPE, Jim. “A História Vista de Baixo”. In: BURKE, Peter (org) *A Escrita da História – Novas Perspectivas*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 41.

parte dos recursos econômicos do período. Segundo Caio Prado Jr., entre as categorias dos senhores e dos escravos, “nitidamente definidas e entrosadas na obra da colonização, comprime-se o número, que vai avultando com o tempo, dos desclassificados, dos inúteis e inadaptados; indivíduos de ocupações mais ou menos incertas e aleatórias ou sem ocupação alguma”¹²⁵. São, enfim, pessoas que procuram maneiras alternativas de ganhar a vida numa sociedade marcada pela escravidão, e que vão encontrar nas cidades uma chance maior de exercer atividades como trabalhadores livres.

Os personagens da grande peça aqui representada são os malandros. São homens e mulheres livres que recorriam a formas criativas de levar a vida na cidade do Rio de Janeiro, que cresce e se desenvolve como a porta de entrada para a civilização num país recém independente de sua metrópole. São pessoas com algumas ou com nenhuma posse, trabalhadores ou vadios, ricos ou miseráveis, mas que têm em comum algo que lhes confere a característica da esperteza e da malandragem, ou seja, a astúcia e jogo de cintura para lidar com as adversidades da vida.

Ao falarmos sobre o malandro e a sua prática, a malandragem, necessariamente falamos de uma série de características e atitudes que o identificam como tal. Assim, para entendermos o malandro enquanto uma identidade social no século XIX, este deve comportar a astúcia, a engenhosidade, a capacidade para lançar mão do “jeitinho” para resolver as situações adversas e uma diversidade de outras características que, no contexto do período estudado, pode ser identificado ao perfil do malandro. No que diz respeito à identidade, Roberto Sábato Moreira coloca que:

*Em abstrato, podemos pensar a identidade, melhor, as identidades, como construções ideológicas que respondem aos desafios que a sociedade ou um grupo social se vê obrigado a enfrentar. Seu preenchimento concreto é atualizado conforme as circunstâncias históricas específicas de cada sociedade e essas construções operam no plano simbólico, servindo como orientação de conduta, como instrumento de coesão entre os indivíduos e a sociedade.*¹²⁶

¹²⁵ PRADO JR. Caio. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1957, p. 279-280.

¹²⁶ MOREIRA, Roberto Sábato. *Malandragem e identidade*. Série sociológica nº 147. Brasília, 1997, p. 2.

Dessa maneira, podemos concluir que não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades que são construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. Portanto, o malandro da primeira metade do século XIX não pode ser entendido de modo semelhante à noção de malandro que temos nos dias de hoje. Ainda que apresente características em comum com o malandro carioca e boêmio da atualidade tão exaltado pelas letras de samba, como a capacidade de tornar as desvantagens em vantagens e a utilização do “jeitinho” para sair-se bem de uma situação, o malandro do século XIX deve ser entendido dentro do contexto de sua época, que apresentava uma estrutura social, cultural, econômica e política singular.

Cena 2: É preciso ter jogo de cintura para dar um “jeitinho”

Vimos que a rápida urbanização do Rio de Janeiro, acrescida de um aumento populacional considerável após a chegada da família real, trouxe mudanças significativas no comportamento, nos hábitos e nas atitudes das pessoas que habitavam essa cidade que se desenvolvia e se civilizava. O grande contingente de homens livres, estrangeiros ou brasileiros, pobres ou donos de propriedades, procurava enquadrar-se nesse processo de desenvolvimento econômico e mercantil que se estabelecia nas primeiras décadas do século XIX. Sobre esses homens livres, Maria Sylvia de Carvalho Franco diz que:

(...) numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma “ralé” que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade.¹²⁷

¹²⁷ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp, 1997, p.14.

Voltando sua análise principalmente para as zonas rurais, onde dificilmente comportava-se outro tipo de trabalho que não fosse o escravo, Maria Sylvia faz um interessante estudo sobre os homens livres que procuravam maneiras de sobreviver nessa ordem fundamentalmente escravocrata. Assim, a autora nos fala de trabalhadores como os tropeiros, os sitiantes e os vendeiros, que executavam alguns serviços nas fazendas, como o transporte da produção e também operações comerciais. Porém, sua pesquisa limita-se à zona rural, transparecendo a grande lacuna que há na historiografia sobre o trabalho livre nas cidades.

Diferentemente do que acontecia no campo, o trabalhador livre no Rio de Janeiro encontrava maiores possibilidades de ganho, não ficando limitado somente às atividades agrícolas das fazendas. O crescimento urbano da capital do Império trouxe consigo uma grande procura por bens e serviços, abrindo espaço para uma série de atividades a serem realizadas pelos homens livres, fossem elas lícitas ou ilícitas.

Partindo desta idéia, Paula Beiguelman, em seu ensaio sobre a sociedade carioca tendo como base as peças do escritor oitocentista Martins Pena, destaca que:

*É como parte integrante de um mesmo processo geral, construído em torno de um eixo básico - a quebra da austeridade - que se apresenta ao escritor o problema particular da transformação do estilo de vida do artesanato da Corte, estruturado ao “tempo dos vice-reis”. Ameaçado na preservação do status econômico pela dificuldade em ajustar-se às condições decorrentes da rápida urbanização, defrontava-se esse artesanato, por outro lado, com uma conjuntura que oferecia crescentes oportunidades de recursos a expedientes menos legítimos.*¹²⁸

Dentro de todo este contexto, a figura do malandro ganha bastante destaque com aqueles indivíduos que se encontram deslocados no meio de tantas transformações. As rápidas mudanças ocorridas na sociedade carioca fizeram com que, como explicou Paula Beiguelman, algumas pessoas recorressem a diferentes maneiras de sobreviver e de ganhar

¹²⁸ BEIGUELMAN, Paula. Op. cit., p. 73.

a vida neste novo espaço, seja adaptando-se a esta nova ordem, seja apelando para oportunidades e expedientes não tão legítimos para garantir a sobrevivência.

É isso que faz Jorge, personagem da comédia *Os Irmãos das Almas*, de Martins Pena. Escrita em 1847, esta peça se passa inteiramente dentro de uma casa de família no Rio de Janeiro. Jorge é casado com Eufrásia e mora com ela na casa de sua sogra, Dona Mariana. Como seus pais morreram logo após o seu casamento, Jorge foi obrigado a trazer para a casa de sua sogra, sua irmã Luísa. Jorge não tem trabalho e vive de pedir esmolas vestido de irmão das almas. Ele ganha um bom dinheiro com isso e tem inclusive uma opa* diferente para cada dia da semana. Como a peça se passa no dia de finados, Martins Pena colocou todos os seus personagens masculinos como malandros que se aproveitam da ocasião para ganhar algum trocado como irmãos das almas.

Devido à falta de oportunidades de empregos e a conseqüente exclusão do mercado de trabalho, Jorge é obrigado a recorrer a um expediente não tão legítimo para ganhar a vida. Como já foi dito anteriormente, Jorge veste-se de irmão das almas para conseguir dinheiro para seu sustento e de sua família. A partir de algumas passagens da peça, pode-se perceber que este personagem parece atuar há muito tempo nesse “serviço”, pois sabe melhor que ninguém onde pedir esmolas e tirar o maior proveito dessa situação. Ao falar sobre o lucro que tem ao pedir esmolas para os santos, Jorge é contestado por sua irmã e segue-se o seguinte diálogo:

Luísa – O lucro... Aquele pobre velho que morava defronte do paredão da Glória também pedia esmolas para os santos, e morreu à míngua.

Jorge – Minha rica, o fazer as coisas não é nada; o sabê-las fazer é que é tudo. O carola experiente deve conhecer as ruas por que anda, as casas em que entra e as portas a que bate. Ruas há em que não se pilha um real – essas são as da gente rica, civilizada e de bom-tom, que, ou nos conhecem, ou pouco se lhe dá que os santos se alumiem com velas de cera ou de sebo, ou mesmo que estejam as escuras. Enfim, pessoas que pensam que quando se tem dinheiro não precisa

* Nome da vestimenta usada pelos irmãos das almas.

de religião. Por essas ruas não passo eu. Falem-me dos becos aonde vive a gente pobre, das casas de rótulas, das quitandeiras, aí sim, é que a pipineira é grossa (...) Tenho aprendido a minha custa! Luísa, sorrindo-se – À custa dos tolos, debes dizer.¹²⁹

Por essa pequena passagem, pode-se perceber que Jorge se aproveita dos mais pobres e mais ingênuos para conseguir seu sustento. Andando pelas ruas e becos mais pobres da cidade do Rio de Janeiro, o personagem se aproveita da fé e da saudade que as pessoas têm dos mortos para tirar dinheiro dos mais humildes para poder manter sua casa, sua família e sua sobrevivência. Esta foi a maneira que Jorge encontrou de ganhar a sua vida.

Caracterizada pelo paradoxo da ordem e da desordem, a sociedade do Rio de Janeiro apresenta-se, nesta primeira metade do século XIX, profundamente marcada por diferentes relações sociais e éticas. Tem-se, por um lado, a instância da ordem, considerada “positiva”, onde as relações sociais são pautadas pelo que é considerado normal dentro dos padrões oficiais. É o espaço das alianças, das carreiras, da gente de posição definida. Do outro lado está a desordem, o inferior e “negativo”, povoado por camadas de situação mais precária, onde os indivíduos mantêm relações antagônicas com a vida oficial e regrada.¹³⁰

No entanto, sabemos que as relações entre estes dois universos não são de maneira alguma estáticas, havendo uma articulação e fusão entre estes dois opostos. Sendo assim, o malandro, enquanto identidade social estudada nesta pesquisa, realiza um movimento pendular que o faz oscilar entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas.

Dentro desse contexto, devemos observar que os conceitos de malandragem e vadiagem aparecem muitas vezes como correlatos. De fato, ambos podem ser relacionados com o universo laboral e com a recusa de pôr a própria força de trabalho a serviço de outros. Porém, segundo Roberto DaMatta, a diferença ocorre porque o malandro prefere reter para si mesmo suas qualificações e sua força de trabalho, para utilizá-los somente em benefício próprio. O vadio, por seu turno, se recusa a entrar no sistema com sua força de trabalho e permanece flutuando na estrutura social.¹³¹

¹²⁹ PENA, Martins. *Os Irmãos das Almas*. Cena III.

¹³⁰ GOTO, Roberto. Op. cit., p. 26.

¹³¹ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Op. cit., p. 290-291.

A historiadora Mônica Martins diz que a vadiagem sempre foi muito mal caracterizada nos estudos acadêmicos, que a relacionavam somente à ociosidade e à recusa ao trabalho. Segundo a autora, a vadiagem na primeira metade do século XIX era entendida pelas autoridades policiais e judiciais da época como uma gama de práticas sociais, quais sejam:

(...) não trabalhar nem exercer atividade considerada útil para a sociedade; não estar ocupado com o trabalho no momento em que fosse pego pela Polícia; desempenhar atividades consideradas lazer como forma de trabalho; a prostituição; a embriaguez; o jogo; a não comprovação de moradia; o lazer de forma ilícita; bem como a condição de cigano ou de mendicância.¹³²

Percebe-se assim, que a vadiagem no século XIX relacionava-se, acima de tudo, ao uso da liberdade feito pelos indivíduos pobres e que muitas vezes o termo era utilizado pelas autoridades policiais para justificar o aprisionamento daqueles que atentassem contra a ordem ou que fossem suspeitos de práticas consideradas imorais ou ilícitas.

Ao contrário, a malandragem não é praticada somente pela população pobre livre, mas por todos que usam a astúcia, que pode ser vista como uma equivalente do “jeito”, para converter as regras vigentes na sociedade em proveito próprio, porém sem destruí-las ou colocá-las em causa. De certo modo, o malandro se contrapunha tanto ao trabalhador pobre inserido formalmente quanto ao pobre subempregado ou desempregado, na medida em que sua situação, “nem sempre caracterizada pela precariedade de recursos, podia ser amplamente recompensada por seu modo de vida, conferindo-lhe uma identidade que, a seus próprios olhos, era francamente positiva.”¹³³ Assim, encontramos nas comédias de Martins Pena, malandros que são membros da Guarda Nacional, que são meninas de família e homens de posses, que aproveitam de sua esperteza para transformar em vantagens o que antes apresentava-se como desvantagens, transitando, dessa maneira, entre a esfera da ordem e da desordem.

¹³² MARTINS, Mônica de Souza Nunes. Op. cit., p. 40.

¹³³ ESCOREL, Sarah. *Vidas ao Léu – Trajetórias de exclusão social*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999, p. 37.

O malandro, portanto, é o profissional do “jeito”, forma simpática e cordial de conseguir algo que se deseja ou inverter uma situação desfavorável. De acordo com a socióloga Livia Barbosa, o “jeitinho” pode ser definido como:

(...) uma forma especial de se resolver algum problema ou situação difícil ou proibida; ou uma solução criativa para alguma emergência. Seja sob a forma de burla a alguma regra ou norma preestabelecida, seja sob a forma de conciliação, esperteza ou habilidade. Portanto, para que uma determinada situação seja considerada jeito, necessita-se de um acontecimento imprevisto e adverso aos objetivos do indivíduo. Para resolvê-la, é necessário uma maneira especial, isto é, eficiente e rápida para tratar do “problema”. Não serve qualquer estratégia. A que for adotada tem que produzir os resultados desejados a curtíssimo prazo.¹³⁴

Portanto, o “jeito” não é uma forma de ação cultural e social planejada. Ele surge e é utilizado a partir de uma dada circunstância e necessita de criatividade e improvisação para se realizar. Assim sendo, podemos dizer que o malandro, bem mais do que um praticante, pode ser considerado como a personificação do espírito que permeia o “jeitinho”, pois tanto a malandragem como o ritual de dar esse “jeitinho” reproduzem as zonas ambíguas da sociedade brasileira e promovem a intersecção de duas esferas diferentes, como a ordem e a desordem, o lícito e o ilícito, o honesto e o desonesto.

Desse modo, os conceitos de ordem e desordem, certo e errado, etc, tornam-se relativos e ambos dependem das circunstâncias para se realizar. Um “não” categórico dado por um guarda nacional ou algum outro representante da ordem pode, com alguma conversa, transformar-se num “talvez” e até mesmo em um “sim”. Essa conversa, também chamada de “lábria”, “papo” ou “jeitinho” faz com que normas e leis impessoais sejam reavaliadas e relativizadas a todo instante. Roberto DaMatta coloca que:

¹³⁴ BARBOSA, Livia. *O Jeitinho Brasileiro – A arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Campus, 1992, p. 32.

No caso das leis gerais e da repressão, seguimos sempre o código burocrático ou a vertente impessoal e universalizante, igualitária, do sistema. Mas, no caso das situações concretas, daquelas que a “vida” nos apresenta, seguimos sempre o código das relações e da moralidade pessoal, tomando a vertente do “jeitinho”, da “malandragem” e da solidariedade como eixo de ação. Na primeira escolha, nossa unidade é o indivíduo; na segunda, a pessoa. A pessoa merece solidariedade e um tratamento diferencial. O indivíduo, ao contrário, é o sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a repressão foram feitas.¹³⁵

A partir desta diferenciação feita por DaMatta entre indivíduo e pessoa, podemos afirmar que o malandro é aquele que consegue, com facilidade e através do “jeitinho”, tornar pessoal o que se apresenta primeiramente como impessoal. Assim, o “jeitinho” apresenta uma maneira pacífica, simpática e até mesmo legítima de resolver problemas, provocando uma junção totalmente casual da lei com a pessoa que a está utilizando. Um bom exemplo deste modo de trazer para a esfera pessoal o que está no universo da lei poderá ser percebido na atuação do personagem Faustino, da comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, que será analisada com mais atenção no capítulo seguinte.

O “jeito” pode ser utilizado por todos os segmentos sociais e, para que seja bem sucedido, depende de alguns fatores que não fazem parte da identidade social de cada um, mas sim da cordialidade, da simpatia e até da humildade de quem o pede. Desse modo, os fatores necessários para que se consiga dar um “jeitinho”, são essencialmente individuais e, portanto, independem de classe social, religião, cor, sexo, etc.

Ademais, o “jeito” pode ser utilizado para driblar a rigidez e o formalismo da organização burocrática tão presentes no período imperial como nos dias de hoje. Neste domínio, o malandro lança mão dos artificios emocionais e pessoais numa esfera marcada pela racionalidade e pela impessoalidade. É possível também apelar para pessoas influentes e pedir para que se dê um “jeitinho” para resolver determinada situação que não se realiza devido aos longos procedimentos burocráticos.

¹³⁵ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Op. cit., p. 218.

É a esse apelo que recorre Clemência, personagem de *O Inglês Maquinista*, para conseguir um escravo para a sua casa num momento em que os navios chegados da África eram constantemente aprisionados pelos ingleses. Martins Pena situa a trama da peça no ano de 1842, momento em que a retomada e o recrudescimento da pressão inglesa sobre o tráfico, através de apreensões de navios brasileiros e portugueses, já provocavam grande revolta na população.¹³⁶ A situação do tráfico de escravos no período e o “jeitinho” dado por Clemência são apresentados no seguinte diálogo entre a mesma, Felício, um de seus sobrinhos e Negreiro, um negociante de escravos:

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

Negreiro – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que nesse tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante cargação? Só um pedaço de asno! Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...

(...)

Clemência – (...) A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa de Correção?

Negreiro – Pois recebeu um?

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

Negreiro – Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!

Clemência – Seja lá o que for; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.¹³⁷

¹³⁶ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit., p. 295.

¹³⁷ PENA, Martins. *O Inglês Maquinista*. Cena I.

Clemência, ao conseguir um escravo, subverte todas as leis e determinações impostas pelo Estado para a compra de africanos e, através de um jogo de influências, dá um “jeitinho” de conseguir o que quer.

Muitas vezes, o malandro recorre ao “jeitinho” como uma resposta criativa a uma situação inesperada e, através do improviso e da astúcia, consegue inverter ou se livrar de situações e de pessoas desconfortáveis. Outras vezes, é necessário lançar mão do expediente para driblar certas instituições ou situações que se prolongam por muito tempo. É o que fez Jorge, de *Os Irmãos das Almas* para reverter a situação do desemprego e da falta de dinheiro e também Clemência, de *O Inglês Maquinista*, para adquirir um escravo num momento adverso para esse fim. Maricota, de *O Judas em Sábado de Aleluia*, também utiliza sua astúcia e sagacidade para burlar toda uma condição a que estavam submetidas as mulheres na primeira metade do século XIX

Numa sociedade patriarcal como era a do Rio de Janeiro no período em questão, as mulheres geralmente só saíam de casa acompanhadas por seus pais e a legalização das uniões “dependia do consentimento paterno, cuja autoridade era legítima e incontestável, sendo de sua competência decidir e até mesmo determinar o futuro dos filhos sem consultar suas inclinações e preferências.”¹³⁸ O namoro nas famílias burguesas não se realizava de maneira muito fácil, pois havia um controle direto sobre as moças em idade de casamento, que eram submetidas a uma constante vigilância familiar.¹³⁹ Diante de tantas dificuldades, Maricota encontra brechas nessas regras que lhe são impostas e namora vários rapazes com muita astúcia, mesmo diante dos vigilantes olhares familiares. A moça explica suas artimanhas para sua irmã, a recatada Chiquinha:

Maricota – Desacreditar-me por namorar! E não namoram todas as moças? A diferença está em que umas são mais espertas do que outras. As estouvadas, como tu dizes que sou, namoram francamente, enquanto as sonsas vão pela calada.(...) Desengana-te, não há moça que não namore. A dissimulação de muitas é que faz

¹³⁸ SAMARA, Eni de Mesquita. Op. cit., p. 45.

¹³⁹ D’INCAO, Maria Ângela. “A mulher e a família burguesa” In: DEL PRIORE, Mary (org). *A História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 232.

duvidar de suas estrepolias. Apontas-me porventura uma só, que não tem hora escolhida para chegar à janela, ou que não atormente ao pai ou à mãe para ir a este ou àquele baile, a esta ou àquela festa? E pensas tu que isto é feito indiferentemente, ou por acaso? Enganas-te, minha cara, tudo é namoro, e muito namoro. Os pais, as mães e as simplórias como tu é que nada vêem e de nada desconfiam. Quantas conheço eu, que no meio de parentes e amigas, cercadas de olhos vigilantes, namoram tão sutilmente, que não se pressente! Para quem sabe namorar tudo é instrumento: uma criança que se tem ao colo e se beija, um papagaio com o qual se fala à janela, um mico que brinca sobre o ombro, um lenço que volteia na mão, uma flor que se desfolha – tudo, enfim! E até quantas vezes o namorado desprezado serve de instrumento para se namorar a outrem? Pobres tolos, que levam a culpa e vivem logrados, em proveito alheio! Se te quisesse eu explicar e patentear os ardis e espertezas de certas meninas que passam por sérias e que são refinadíssimas velhacas, não acabaria hoje. Vive na certeza, minha irmã, que as moças dividem-se em duas classes: sonsas e sinceras... Mas que todas namoram.¹⁴⁰

Assim, através dessas diversas artimanhas, Maricota paquera muitos rapazes e acredita que com tantos pretendentes terá a maior possibilidade de conseguir um bom casamento. Dribla, portanto, os olhares vigilantes e encontra brechas na ordem patriarcal em que a mulher deve ficar reclusa em casa. Já que não deve sair do espaço privado de sua moradia, Maricota põe-se à janela, espaço de intersecção entre a casa e a rua, para paquerar a todos que por ali passam, fazendo um intercâmbio entre o ambiente público e o privado.

Maricota e os demais personagens de Martins Pena aqui apresentados mostram que a flexibilidade e a criatividade malandras são o “antídoto das categorias estáticas e acabadas”¹⁴¹ Com a capacidade de relativizar normas, leis, padrões e valores, os malandros

¹⁴⁰ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Cena I.

¹⁴¹ GOTO, Roberto. Op. cit., p. 93.

criados por Martins Pena retratam a dinâmica social presente no cotidiano da capital do Império que, através da dialética da ordem e da desordem, resulta num universo de tradições, contradições e possibilidades.

Através da representação que Martins Pena fez dos malandros e da sociedade carioca de seu tempo, podemos perceber uma certa ambigüidade moral por parte do autor. Com um tom de ironia cômica, muitas vezes Martins Pena critica certos padrões e costumes de sua sociedade, mas, por outro lado, mostra algumas vezes um certo conservadorismo ao punir e castigar personagens que atentam contra determinadas regras sociais. Talvez este conservadorismo se apresente como uma “camuflagem” sob a qual Pena se revestia para conseguir driblar a arbitrariedade da censura amplamente exercida pelo Conservatório Dramático Brasileiro, visto que o autor muitas vezes apresentava idéias e pontos de vista bastante inovadores para o seu tempo. Assim, pode-se colocar no palco um homem que precisa se vestir de irmão das almas para conseguir dinheiro para sustentar a família, como uma crítica ao Estado e uma denúncia às ínfimas oportunidades de trabalho livre no Rio de Janeiro da década de 1840. Mas também pode subir ao tablado a representação de uma moça que, por driblar os rigores patriarcais de sua época, é duramente castigada ao ser obrigada a casar-se com um homem bastante velho. Percebemos, portanto, um autor profundamente mergulhado num universo pleno de contrariedades e complementaridades, como ele mesmo representou em suas comédias, e que oscila constantemente entre as tradições e inovações de um Rio de Janeiro que cresce e se moderniza. Assim, em sua peças, Martins Pena nos passa...

(...) a imagem de uma malandragem cuja composição inclui astúcia lúdica, gratuita e inata, mas também pragmática e prosaica, produto da aprendizagem social, uma sociabilidade espontânea mas igualmente marcada pela dissimulação e pela manipulação, uma ética flexível, não puritana, porém tampouco isenta do senso de bem e mal.¹⁴²

¹⁴² Idem, p. 73.

Cena 3: Malandro existe desde que o mundo é mundo

A malandragem e o “jeitinho” são temas bastante antigos na literatura, não só na brasileira como também na européia. Muitas vezes a figura do malandro é hoje relacionada apenas à cultura brasileira, como se o “jogo de cintura” e o “jeitinho” fossem práticas sociais apenas em nosso país. Livia Barbosa nos lembra que, “do ponto de vista formal e de operação prática, comportamentos semelhantes existem em todas as sociedades. Nossa peculiaridade está em que o Brasil existe enquanto categoria social nativa, que identifica determinados espaços e mecanismos situados entre o legal e o ilegal, entre o prescrito e o realizado”.¹⁴³ Isso se deve talvez à grande popularidade que a figura do malandro carioca ganhou com os sambas e marchinhas de exaltação à malandragem, tão comuns a partir de 1930. Desde então, o malandro parece ter adquirido um espaço de atuação e um figurino próprios. Hoje, quando falamos em malandro, logo imaginamos um rapaz de fala cantada, com um andar gingado, calças brancas, camisa listrada e um chapéu na cabeça, tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro. No entanto, a malandragem, como viemos definindo ao longo deste trabalho, é prática bastante antiga e que certamente ocorre nos quatro cantos do mundo.

Bronislaw Geremek, em seu estudo sobre os marginalizados na literatura européia entre os anos de 1400 e 1700¹⁴⁴, nos apresenta o simpático Till Eulenspiegel, um personagem malandro existente na literatura alemã do século XVI. Como objeto de um grande ciclo de narrativas orais dos países de língua alemã desde o século XIV, as aventuras de Till penetraram na literatura impressa já no ano de 1515.

Segundo o autor, a maneira de tratar as palavras ao pé da letra é um mecanismo constante nas brincadeiras de Till e em suas histórias estão sempre em primeiro plano a argúcia e a engenhosidade, e não o caráter delinqüente de seus atos. Desse modo, o personagem é capaz de se apresentar como pintor na corte do duque de Essen e, mostrando uma parede totalmente branca, diz que somente as pessoas de verdadeiro sangue nobre poderão ver as cenas ali pintadas. Percebe-se por este seu ato que:

¹⁴³ BARBOSA, Livia. Op. cit., p. 28.

¹⁴⁴ GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim. Vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O gracejo bufo está aqui estreitamente ligado aos procedimentos da fraude. Seu objetivo é fazer de bobo a vítima escolhida. O engano é um instrumento para ridicularizar e provocar o riso, mas é também um modo profissional de viver, um modo de ganhar o pão.¹⁴⁵

Till, em forma de brincadeira, faz críticas à ordem social do seu espaço e do seu tempo, projetando, assim, um mundo às avessas. Os estratagemas e os truques utilizados constantemente por ele mostram que a astúcia lhe permite sair sempre vitorioso de uma situação.

No século seguinte, com a popularidade da Commedia dell'arte italiana e com o sucesso das peças do francês Molière, a picardia e a malandragem ganharam espaço na literatura e nos palcos europeus. A Commedia dell'arte, gênero bastante popular durante todo o século XVI, procurava extrair da caracterização dos seus personagens efeitos cômicos imediatos. Ao ser colocado em cena, o ator desenvolvia, por meio dos diálogos e da mímica os mais diversos personagens: Arlequim, o pícaro simples e arguto sobre o qual falamos no capítulo anterior; Pantaleão, o comerciante esperto; Doutor, o médico acadêmico e pedante; Brigueta, um bufão com ares de malandro, mais astucioso e esperto que Arlequim; a criada; o enamorado; etc.

Profundo admirador desse tipo de espetáculo, Molière aproveitou seus recursos de leveza, improvisação e os personagens-tipo ali apresentados e acrescentou uma crítica e uma mordacidade até então inéditas na comédia francesa. Assim, Molière, como um homem de teatro, procurou “fazer rir as pessoas honestas”, observando os vícios humanos, os costumes degradados, a farsa de uma moral em transição. O autor ficou conhecido como o criador da comédia de costumes e como um grande crítico da sociedade francesa do século XVII, ao colocar no palco personagens como Tartufo, o falso beato, um médico charlatão e espertalhões de todos os tipos.

O Tartufo é uma de suas peças mais famosas e também a que mais problemas enfrentou com a censura por agredir diretamente o clero. Tartufo é um espertalhão ambicioso que se faz passar por um beato fanático para conquistar a confiança de Orgon,

¹⁴⁵ GEREMEK, Bronislaw. “Vagabundo, malandro e mendigo”. In: Op. cit., p. 253.

burguês que o hospeda em sua casa e fica fascinado com a sua “pureza de sentimentos”. Porém, o personagem não é somente um hipócrita ambicioso e um falso beato disposto a usufruir das facilidades que o outro lhe oferece. Tartufo inicialmente aparece como um aventureiro disposto a tirar partido da admiração do burguês. Mas durante o desenrolar da peça, este se revela um verdadeiro oportunista que abusa da boa vontade de seu anfitrião para tomar-lhe todas as suas posses. Todos na casa de Orgon percebem a falsidade do beato e inutilmente tentam abrir seus olhos para as falcatruas de Tartufo. Cléante, cunhado de Orgon, faz uma clara leitura do caráter do oportunista:

*Cléante - Meu irmão, não me julgo um doutor reverenciado, nem todo o saber do mundo concentrou-se em mim. Mas, em uma palavra, sei que toda a minha ciência consiste em distinguir o falso do verdadeiro. E como não conheço nenhuma espécie de herói que mereça mais louvor do que os devotos perfeitos, e que nada no mundo existe de mais nobre e mais belo que o santo fervor do zelo verdadeiro, assim também não sei de nada que seja mais odioso do que a aparência emplastrada de um zelo especioso, do que esses rematados charlatães, do que esses devotos de praça pública, cuja caratonha sacrílega e enganadora ilude impunemente e zomba à vontade daquilo que os mortais têm de mais santo e sagrado; essas pessoas, por terem a alma submissa aos interesses fazem da devoção profissão e mercadoria, pretendendo adquirir crédito e dignidade à custa de falsas piscadelas e entusiasmos dissimulados(...)*¹⁴⁶

Utilizando uma série de artimanhas e artifícios para se passar por um “homem de Deus”, Tartufo é também identificado como malandro por Damis, filho de Orgon. Após ter sua ambição revelada, Tartufo ameaça se apropriar da casa e de todos os bens de seu anfitrião. E Damis pergunta: “Como? Será verdade, meu pai, que o malandro o ameaça?”¹⁴⁷

¹⁴⁶ MOLIÈRE. *O Tartufo*. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Editor Victor Civita, 1976. Ato I, Cena V.

¹⁴⁷ Idem. Ato V, Cena II.

O caráter ambíguo de Tartufo, suas estratégias e disfarces podem identificá-lo com um malandro. No entanto, o personagem tem o claro objetivo de prejudicar àqueles que o ajudaram. É necessário “pisar em cima” de algumas pessoas para poder “se dar bem”. Para Tartufo não bastava conseguir apenas uma cama para dormir e uma boa alimentação, mas também apropriar-se de todos os bens do piedoso burguês. Isso desvia o personagem de uma malandragem inofensiva para a prática de ações permeadas de maldade.

Mas ao estudarmos os malandros na literatura podemos perceber que nem sempre suas práticas e seus “jeitinhos” são simples e inofensivos. Como Tartufo, Pedro Malazartes, personagem de um conto tradicional brasileiro narrado por Câmara Cascudo¹⁴⁸, muitas vezes recorre a atos notadamente vingativos e cruéis. Com um estilo marcadamente solto, sublinhado por episódios livres, as aventuras de Pedro Malazartes servem para fornecer alternativas criativas de lidar com a exploração e para revelar o malandro, o sujeito safado que consegue passar por baixo de todas as leis – e da lei maior que é a exploração do trabalho individual – mas que nunca pode se fixar e viver como todo mundo. Assim, Malazartes é entendido por Roberto DaMatta como um “herói sem nenhum caráter”, cuja marca é saber como converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo malandro e de toda e qualquer boa malandragem¹⁴⁹.

Além de ser um herói sem caráter, Malazartes é acima de tudo um subversivo, um perseguidor dos poderosos, para quem leva sempre uma dose de vingança e destruição que revela e denuncia a falta de um relacionamento mais justo entre o pobre e o rico. Malazartes é, então, capaz de vender fezes encontradas pelo seu caminho como se fossem um belo e raro pássaro e também é capaz de transformar a morte e o cadáver de sua mãe em algo vivo e positivo, ganhando dinheiro e tirando partido de sua própria dor.

O personagem apresentado por Câmara Cascudo é um ser da liminaridade, um mestre da inconsistência. Ele escolhe, então, a estrada ambígua do nem lá nem cá, pois não renuncia completamente à ordem, mas também não permanece na marginalidade. Malazartes fica nos interstícios e volta-se à ordem somente para exercer sua vingança e, pela zombaria e sagacidade, vingar a exploração dos pobres e compensar as diferenças sociais.

¹⁴⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. “As Seis Aventuras de Pedro Malazartes”. In: *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro.

¹⁴⁹ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Op. cit., p. 297-301.

No entanto, talvez o malandro mais notável da literatura brasileira tenha saído do livro *Memórias de um Sargento de Milícias*. O romance escrito por Manuel Antônio de Almeida entre os anos de 1852 e 1853 em forma de folhetins para o Correio Mercantil conta as peripécias de Leonardinho, “personagem que é, talvez, o mais antigo exemplo literário de um tipo nacional de primeira importância: o malandro”.¹⁵⁰

Filho “de um beslicão e de uma pisadela”, Leonardo é criado por seu padrinho, um bondoso barbeiro que lhe devota uma amizade e um amor quase cegos. A história se passa no Rio de Janeiro da década de 1850 e nos aponta, com humor e originalidade, hábitos e costumes da cidade no início do Segundo Reinado. De acordo com o crítico Antônio Cândido, que escreveu um importante ensaio sobre este romance de Manuel Antônio de Almeida, Leonardo é:

*(...) o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil.*¹⁵¹

As *Memórias de um Sargento de Milícias* nos apresentam um grande jogo de oposições e conciliações entre a ordem e a desordem, elemento estrutural do romance. Assim, Leonardo pai, como meirinho, representa a ordem, mas entrega-se à desordem ao participar de práticas religiosas ilegais. O padrinho, por sua vez, é um homem bom e funciona como um dos anjos protetores de Leonardinho, mas tem a base de sua situação decente apoiada num episódio condenável de seu passado. Mesmo o major Vidigal, representante da lei e da ordem, no fim do livro é descoberto mergulhado na desordem. A esse movimento de opostos e oscilações, Antônio Cândido chamou de “dialética da malandragem”, um jogo dúbio que parece ser a chave do romance de Manuel Antônio de Almeida, mas que também permeia toda a sociedade e a história de nosso país.

Depois de Leonardo, muitos outros personagens malandros viveram nos interstícios da ordem e da desordem na literatura brasileira. Podemos citar, entre eles, Macunaíma, de

¹⁵⁰ ACHCAR, Francisco. “Introdução” In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Cered, 1997, p. I.

¹⁵¹ CANDIDO, Antônio. Op. cit., p. 25.

Mário de Andrade, Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade e até mesmo Brás Cubas, de Machado de Assis.

No teatro, Martins Pena foi o primeiro responsável por representar a malandragem nos palcos. Como vimos, são muitos os personagens de suas comédias que recorrem à esperteza e ao jogo de cintura para lidar com as adversidades da vida. Antônio Cândido reconhece o mérito do teatrólogo ao dizer que Martins Pena tem uma concepção de vida e uma composição literária muito parecidas com a de Manuel Antônio de Almeida e que este exerceu certa influência na vida do romancista, “que não poderia ter ficado à margem de uma tendência tão bem representada”¹⁵², cheia de infra-realismo e caricaturas.

No próximo ato veremos como os malandros da primeira metade do século XIX, representados por Martins Pena, se portavam e agiam diante das leis e das regras impostas pela sociedade imperial, que tinha na instituição policial e no Código Criminal seus principais meios de coerção, punição e implantação da ordem.

¹⁵² Idem, p. 30.

Terceiro Ato

Malandro que é malandro não se entrega

O entrudo é um jôgo bárbaro, pernicioso e imoral. A autoridade, que tem o dever de zelar sobre a moral e a tranqüilidade pública, assim pensa, e há anos a esta parte que se afadiga em publicar ordens nos jornais para que êle cesse, ameaçando os infratores com multas e prisões; mas não é fácil extinguir com ordens de jornais e algumas patrulhas usos arraigados entre o povo por espaço de anos. Antes dessas proibições o povo jogava o entrudo consigo em tôda a liberdade nas ruas e praças públicas; depois dessas proibições subiu êle para as janelas e o joga com as autoridades nomeadas para o evitarem. Essas cenas ridículas, a que todos nós temos presenciado uma ou mais vêzes, são de péssimo exemplo.¹⁵³

No universo dialético que se estabelece entre a ordem e a desordem, podemos dizer que há maneiras diversas de uma esfera se sobrepor à outra. Assim, as rebeliões, as insurreições e as revoltas tão comuns no período estudado podem ser encaradas como tentativas de promover a desordem e de questionar a estrutura social vigente. Rebeliões de escravos, revoltas urbanas lideradas por pessoas da elite e muitas outras contribuíram para a ameaça da tranqüilidade pública e da ordem imposta ao provocar badernas, confusões, levantes, atentados e fugas. Por outro lado, a esfera da ordem tenta se sobrepor à desordem através da criação de uma série de leis, códigos e decretos que visam regulamentar o que é legal e o que é ilegal, punindo seus transgressores com o objetivo de estabelecer uma paz comum.

A década de 1830, marcada pelo período em que o Governo Imperial brasileiro ficou a cargo das Regências, é rica em propostas de estabelecimento da ordem através de mecanismos de coerção e leis que buscam a regularização de diversas atividades que surgem com o crescimento das cidades e aumento do contingente de trabalhadores livres. Somente nessa década o Brasil teve instituído o seu primeiro Código Criminal em 1830, o Código do Processo Criminal em 1832, em 1831 criou-se a Guarda Nacional e em 1834

¹⁵³ PENA, Martins. Folhetim de 16 de fevereiro de 1847. In: *Folhetins: A Semana Lirica*. Op. cit., p. 143-144.

nasceu o Projeto do Código Comercial, que foi instituído apenas 16 anos depois. De acordo com Léa Iamashita, toda essa legislação, somada à Constituição de 1824,

(...) representam os primeiros esforços da nação independente para se igualar às demais nações “modernas e civilizadas” do mundo, e constituíram a referência para as ações emanadas do aparato institucional responsável pela manutenção da ordem e pelo exercício do controle social, centrado no objetivo da normalização das condutas sociais. Esses dispositivos legais compreenderam o primeiro esforço de regulamentação das relações entre os cidadãos e destes com o Governo Imperial.¹⁵⁴

Havia, portanto, um esforço em racionalizar as instituições e a legislação nacional, cuja singularidade apresentava uma clara e complexa influência do tradicional e do moderno, expostos na disparidade da sociedade escravista e das idéias do liberalismo europeu. O conjunto ideológico do liberalismo, pautado em idéias francesas, inglesas e norte americanas chocou-se, no Brasil, contra a escravidão e seus defensores, tornando-se impróprio para a realidade nacional que se estabelecia.¹⁵⁵ Dessa maneira, devemos levar em consideração que, no processo de assimilação dessas idéias liberais, estas sofrem constantemente um movimento de ajuste/desajuste quando em confronto com a realidade concreta brasileira.

Este movimento de tentar ajustar o liberalismo à escravidão torna-se visível nas leis imperiais e, sobretudo, no Código Criminal de 1830. Influenciado por legisladores europeus, o Código Criminal do Império do Brasil determina para o crime de insurreição, definido como a reunião “de vinte ou mais escravos para haverem a liberdade por meio da força”¹⁵⁶, a pena de morte ou de galés perpétuas, evidenciando as ambigüidades que o permeiam. Mozart Linhares da Silva conclui que:

¹⁵⁴ IAMASHITA, Lea Maria Carrer. Op. cit., p. IX.

¹⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 9-32.

¹⁵⁶ Código Criminal do Império do Brasil. Art. 113. In: TINÔCO, Antônio Luiz Ferreira. *Código Criminal do Império do Brasil anotado*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003, p. 190-191.

*A gênese do processo civilizador é a percepção da diferença por meio do reconhecimento e da observação da alteridade. Vale dizer que a diferença é entendida no Brasil como hierárquica, o que nos faz compreender a diferença de entendimento da pena para o cidadão e para o escravo. O Código Criminal explicita toda essa concepção de civilização que perpassa a nossa mentalidade: uma civilização que contempla, em sua estrutura, uma harmonia conflitual entre o “primitivo” e o “civilizado”.*¹⁵⁷

Assim, tanto o Código Criminal como uma série de leis, posturas e decretos, visam a imposição da ordem numa sociedade heterogênea e dicotômica, que permitia a coexistência de elementos modernos e antigos, do urbano e do rural, do público e do privado, do liberalismo e do escravismo.

Surge, então, no início do século XIX, toda uma tentativa de exercer um controle efetivo sobre a população que cresce cada vez mais. Escravos, ciganos, mendigos, pobres livres e libertos tornam-se sujeitos ao poder coercitivo e punitivo das leis, impostas de cima para baixo por uma elite que procura se proteger e implantar a ordem e a tranqüilidade públicas na cidade. O que ocorre é uma espécie de controle punitivo para conter os indivíduos ao nível de suas virtualidades, que é realizado pela polícia juntamente com outras instituições criadas para exercer a vigilância e a correção, como as prisões, os asilos para mendigos, etc. Desse modo, como afirma Foucault:

*Toda a penalidade do século XIX passa a ser um controle, não tanto sobre se o que fizeram os indivíduos está em conformidade ou não com a lei, mas ao nível do que podem fazer, do que são capazes de fazer, do que estão na eminência de fazer.*¹⁵⁸

¹⁵⁷ SILVA, Mozart Linhares da. “O Código Criminal de 1830 e as idéias que não estão fora do lugar”. In: CANCELLI, Elizabeth (org). *Histórias de violência, crime e lei no Brasil*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004, p. 99.

¹⁵⁸ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 85.

O malandro, enquanto ser intersticial que permeia o mundo da ordem e da desordem, vai lidar de uma maneira muito especial com todo esse aparato de controle que surge no Brasil do século XIX. Diferentemente daqueles que se submetem passivamente às leis, e dos bandidos, que buscam confrontá-las a todo instante, o malandro utiliza o seu “jeitinho” e jogo de cintura para relativizá-las, tornando-as mais pessoais e flexíveis.

Cena 1 – Corre que a polícia vem aí!

Juntamente com a criação de todos esses códigos e normas, o poder de polícia também se faz sentir de maneira mais efetiva na primeira metade do século XIX por meio das guardas municipais, do Corpo de Milícias e das ordenanças, instituições que foram extintas em 1831 com a criação da Guarda Nacional. No período também foi instituída a Polícia Militar, que inicialmente era denominada Corpo de Guardas Municipais Permanentes, cujos soldados eram informalmente chamados pela população de “permanentes”.

O aparato policial em atividade nas décadas de 1830 e 1840 concentrava-se, portanto, na Polícia Militar, na Guarda Nacional e na Secretaria de Polícia, que foi a semente do que hoje conhecemos como Polícia Civil. A Secretaria de Polícia já existia desde os tempos coloniais, mas sofreu diversas alterações após a Independência. No período aqui estudado, a Secretaria de Polícia era composta de oficiais, inspetores de quartelão e os juizes de paz. Os oficiais desta corporação poderiam efetuar prisões em caso de flagrante e sua presença nas ruas tinha o objetivo de inibir e reprimir o comportamento desordeiro da população. Seus membros não estavam sujeitos à disciplina militar, mas eram remunerados com baixos salários e muitos dos oficiais andavam desarmados.¹⁵⁹ A única exceção eram os juizes de paz, que exerciam ampla autoridade em seus distritos e eram os principais responsáveis pela vigilância e manutenção da ordem pública.

As outras duas instituições, Polícia Militar e Guarda Nacional, foram criadas no mesmo ano de 1831, porém tinham estruturas diferentes, mesmo que suas finalidades coincidissem. A Polícia Militar estava subordinada ao Ministro da Justiça e seu contingente era composto por recrutas que se alistavam voluntariamente. Seus soldados tinham melhor

¹⁵⁹ HOLLOWAY, Thomas. Op. cit., p. 110-112.

remuneração e melhores condições de vida do que a maioria das tropas do Exército, além de estarem livres de castigos corporais. Mesmo tendo patentes, títulos e *status* de corporação semelhantes aos do Exército, o termo “polícia” acabou sendo mais formalmente difundido para designar seus agentes, que não eram teoricamente policiais, mas sim soldados, cabos, sargentos, etc.¹⁶⁰

As patrulhas da Polícia Militar atuavam durante o dia e a noite, sendo que a infantaria limitava-se à cidade e a cavalaria aos subúrbios e arredores. Tinham permissão para revistar qualquer pessoa suspeita de porte de armas e autorização para entrar em residências particulares durante o dia e em tavernas, armazéns e edifícios públicos a qualquer hora para efetuar prisões. A Polícia Militar “era o instrumento de coerção da autoridade do Estado em uma sociedade escravocrata que se mantinha unida pela ameaça e pela realidade da dominação física da maioria pela minoria”,¹⁶¹ exercendo, portanto, a desagradável tarefa da repressão urbana.

Em 18 de agosto do mesmo ano, ou seja, menos de um mês antes da criação da Polícia Militar, foi aprovada a Lei de Criação das Guardas Nacionais. Apoiada no liberalismo e nos ideais revolucionários franceses, tal lei inspirou-se quase que integralmente na legislação francesa de março de 1831, criadora da *Garde Nationale* nesse país europeu. O conceito “nação em armas”, ao ser institucionalizado em meados do Período Regencial, deu possibilidade ao poder civil de exercer o controle militar, substituindo o militar profissional pelo cidadão-soldado.¹⁶² Os objetivos primordiais da Guarda Nacional vêm explícitos no artigo 1º da lei de sua criação, que prescreve:

Art. 1º - As Guardas Nacionaes são creadas para defender a Constituição, a Liberdade, a Independência, e Integridade do Império; para manter a obediência às Leis, conservar, ou restabelecer a ordem, e a tranqüillidade pública; e auxiliar o Exército de Linha na defesa das fronteiras, e costas.

¹⁶⁰ Idem, p. 97-98.

¹⁶¹ Idem, p. 95.

¹⁶² CASTRO, Jeanne Berrance de. *A milícia cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 3-14.

*Toda a deliberação tomada pelas Guardas Nacionaes ácerca dos negócios públicos é um atentado contra a Liberdade, e um delicto contra a Constituição.*¹⁶³

Assim, juntamente com a Polícia Militar, a Guarda Nacional tinha a função de policiar a cidade, defendendo a propriedade e a ordem social. Porém, fica claro na redação deste artigo uma advertência contra o envolvimento político da guarda, que não poderia empreender qualquer relação com os negócios públicos.

Tendo como aparato jurídico o artigo 145 da Carta Magna de 1824, que determinava ser dever de todos os cidadãos pegar em armas para defender o regime, “a Guarda Nacional no Brasil canalizara um movimento popular em direção ao nacionalismo. A adoção do nome já era uma manifestação das novas forças que então sensibilizaram a Nação, naquele interregno monárquico-republicano como que foi a Menoridade.”¹⁶⁴

Nacional na amplitude de seu campo de atividade, a verdadeira atuação da Guarda Nacional concentrava-se apenas no município, nas paróquias e curatos e, em casos excepcionais, fora da Província, em corpos destacados para o serviço de guerra, pelo governo durante as rebeliões do período regencial e, em menor escala, até a Guerra do Paraguai.¹⁶⁵

Na prática, a Guarda Nacional limitava-se à cidade em que se encontrava, quando muito à Província. Era composta, em sua fase inicial, que vai de sua criação até sua Reforma em 1850, de homens com a idade entre 21 e 60 anos que dispunham de renda suficiente para serem eleitores. Eram dispensados do serviço da guarda, todos aqueles que se achassem ligados a estabelecimentos de importância econômica apreciável ou funcionários públicos. Ou seja, senadores, deputados, magistrados, conselheiros e ministros de Estado, vereadores, chefes de repartição, mas também professores, estudantes, eclesiásticos, empregados de hospitais, correios, casas de caridade, administradores de fábricas e fazendas rurais, conseguiam dispensa do serviço na Guarda Nacional e eram

¹⁶³ Lei de 18 de agosto de 1831. Art. 1. In: Op. cit., p. 49.

¹⁶⁴ CASTRO, Jeanne Berrance de. Op. cit., p. 6-7.

¹⁶⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). “A Guarda Nacional”. In: *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico*. 4º volume – Declínio e Queda do Império. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971, p. 277.

colocados na reserva¹⁶⁶. Sendo assim, o serviço ativo da guarda recaía sobre os mais humildes, já que elementos da reserva só prestavam serviços em circunstâncias extraordinárias.

Diferentemente da Polícia Militar, seus membros eram recrutados, convocados e subordinados aos juízes de paz, aos juízes criminais, aos presidentes das províncias e ao Ministro da Justiça. A princípio, até a reforma da lei em 1850, o serviço na Guarda Nacional era obrigatório para todos os homens que possuíam a idade e a renda estipuladas pela lei e válido por quatro anos. A Guarda Nacional pretendia ser uma corporação permanente, mas o Governo tinha o poder para suspendê-la ou dissolvê-la por um ano, prazo este que poderia ser prorrogado por força de lei, se necessário.

A partir de uma análise mais atenta, podemos concluir que a compulsoriedade do trabalho na Guarda Nacional acaba gerando uma verdadeira desorganização naquilo que já estava anteriormente estabelecido, ou seja, provocava desordem através da imposição da ordem. A obrigatoriedade de servir à corporação a mando de um juiz de paz, muitas vezes desarticulava o ritmo de trabalho de um lavrador, de um artesão ou de um comerciante, desordenando sua produção em nome da necessidade de manter a ordem e a unidade, aqui identificada ao território da antiga América Portuguesa, tão cara ao esforço de construção do império do Brasil. Sendo assim, o recrutamento quebrava a produtividade do trabalho e muitas vezes podia resultar em atos de rebeldia por parte dos recrutados.

Um exemplo dessa desorganização no trabalho gerado pela obrigatoriedade do serviço na Guarda Nacional pode ser visto na comédia *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena. Nessa peça que se passa inteiramente no ambiente rural, Manuel João é um lavrador e membro da Guarda Nacional, que coloca seu próprio suor no trabalho da fazenda, tendo como ajudante somente um escravo. Ao ser intimado pelo juiz de paz do local para levar um recruta à cidade, Manuel João reclama muito, mas cumpre sua obrigação sob pena de ser preso. Sua mulher, Maria Rosa e sua filha Aninha, discutem sua situação:

Maria Rosa – Pobre homem! Ir à cidade somente para levar um preso! Perder assim um dia de trabalho...

¹⁶⁶ Lei de 18 de agosto de 1831. Art. 18. In: Op. cit., p. 53.

Aninha – Minha mãe, pra que é que mandam a gente presa para a cidade?

Maria Rosa – Pra irem à guerra.

Aninha – Coitados!

Maria Rosa – Não se dá maior injustiça! Manuel João está todos os dias vestindo a farda. Ora pra levar presos, ora pra dar nos quilombos... É um nunca acabar.

Aninha – Mas meu pai pra que vai?

Maria Rosa – Porque o juiz de paz o obriga.

Aninha – Ora, ele podia ficar em casa; e se o juiz de paz cá viesse buscá-lo, não tinha mais que iscar a Jibóia e a Boca Negra.

Maria Rosa – És uma tolinha! E a cadeia ao depois?

Aninha – Ah, eu não sabia.¹⁶⁷

Assim, em nome da ordem, Manuel João foi prejudicado na produção de seu trabalho. Percebe-se que o recrutamento não era bem visto pela população, que não se sentia envolvida com os ideais da ordem e da unidade imperiais. Segundo Dayse Ventura, em seu artigo intitulado *Ordem e Unidade no império de Martins Pena*,

A rebelião provocava uma série de confusões, fazendo dos ‘vadios’ recrutas, e do recrutamento uma forma de impor a ordem à desordem. Contudo, essa atitude acabava gerando, por via da arbitrariedade do juiz de paz, outras situações desordenadoras. Entrar para uma instituição que defendia uma Ordem (= Unidade) poderia significar punição e ameaça, formas de se exercer o poder.¹⁶⁸

Porém, o contrário também acontecia, pois, para muitos, o envolvimento com a Guarda Nacional poderia gerar *status* e prestígio perante a sociedade. Numa posição oposta

¹⁶⁷ PENA, Martins. *O Juiz de Paz na Roça*. Cena VI.

¹⁶⁸ VENTURA, Dayse. Op. cit., p. 37.

à de Manuel João, cujo serviço na guarda prejudicava a produção em sua fazenda, está o personagem José Pimenta, da peça *O Judas em Sábado de Aleluia*. José Pimenta dá graças a Deus todos os dias por ter largado o ofício de sapateiro para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional, pois na corporação ele trabalha menos e seu dinheiro rende mais. Diz ele:

*Pimenta – Tenho que dar algumas voltas, a ver se cobro o dinheiro das guardas de ontem. Abençoada a hora em que eu deixei o ofício de sapateiro para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional! O que ganhava eu pelo ofício? Uma tuta-mea. Desde pela manhã até alta noite sentado à tripeça, metendo sovela daqui, sovela dacolá, cerol para uma banda, cerol pra outra; puxando couro com os dentes, batendo de martelo, estirando o tirapé – e no fim das contas chegava apenas o jornal para se comer, e mal. Torno a dizer, feliz a hora em que deixei o ofício para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional! Das guardas, das rondas e das ordens de prisão faço o meu patrimônio. Cá as arranjo de modo que rendem, e não rendem pouco... Assim é que é o viver; e no mais, saúde, e viva a Guarda Nacional e o dinheiro das guardas que vou cobrar, e que muito sinto ter de repartir com ganhadores. (...)*¹⁶⁹

Entretanto, como muitas vezes não era interesse do cidadão participar da Guarda Nacional e nem sempre era possível conseguir uma dispensa do juiz de paz local, muitos recrutados freqüentemente se rebelavam e acabam incorrendo em crimes dispostos em artigo da própria lei de criação da Guarda Nacional. Assim, como meio de coação política contra o cidadão-soldado, o Capítulo IX da Legislação da Guarda Nacional instituía os Conselhos de Disciplina e estabelecia uma série de penas que poderiam ser empregadas contra os guardas que recorressem em desordem, embriaguez, violência, faltas ao serviço, desobediência, falta de respeito com os superiores, abandono de posto ou omissão.¹⁷⁰ Tais recursos de coerção e subordinação eram amplamente utilizados pelos Comandantes e

¹⁶⁹ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Cena II.

¹⁷⁰ Lei de 18 de agosto de 1831. In: Op. cit., p. 66-68.

Capitães da corporação, que muitas vezes abusavam de seus poderes para exercerem a autoridade.

É justamente disso que reclama Faustino, o personagem malandro de *O Judas em Sábado de Aleluia*. Faustino não gosta de trabalhar, detesta montar guarda, inventa mil desculpas para faltar ao serviço e vive passeando no horário de expediente. Este jovem foge alucinadamente do Capitão da Guarda Nacional, Ambrósio, que é seu rival na disputa pelo coração da espevitada Maricota. Faustino delata para a moça o abuso de autoridade e o desvio de função praticados pelo Capitão Ambrósio quando diz:

*Faustino – O capitão da minha companhia, o mais feroz capitão que tem aparecido no mundo, depois que se inventou a Guarda Nacional, persegue-me, acabrunha-me e assassina-me! Como sabe que eu te amo e que tu me corresponde, não há pirraças e afrontas que me não faça. Todos os meses são dous ou três avisos pra montar guarda; outros tantos para rondas, manejos, paradas... E desgraçado se lá não vou, ou não pago! Já o meu ordenado não chega. Roubam-me, roubam-me com as armas na mão! Eu te detesto, capitão infernal, és um tirano, um Gengis-Kan, um Tamerlan! Agora mesmo está a guarda à porta da repartição à minha espera pra prender-me. Mas eu não vou lá, não quero. Tenho dito. Um cidadão é livre... enquanto não o prendem.*¹⁷¹

Ambrósio sente muito orgulho de sua posição na Guarda Nacional e da confiança que o Governo deposita em sua pessoa, mas abusa veementemente desse fato ao perseguir Faustino. Até mesmo para procurar um gato dentro de casa, Ambrósio saca a espada como uma demonstração de sua virilidade e poder. Com o poder disciplinador e coercitivo nas mãos, Ambrósio reveste-se de autoridade e abusa deste fator em benefício próprio para coagir àquele que se antepõe como obstáculo em seu caminho. Sabemos que tanto no século XIX como nos dias de hoje, é comum em instituições pautadas na hierarquia o uso

¹⁷¹ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*, Cena IV.

abusivo da autoridade por aqueles que detêm maiores poderes para exercer um certo controle moral sobre seus subordinados e sobre aqueles que estão ao sabor das leis.

Portanto, na mira da polícia, dos juizes de paz, dos códigos e das leis estavam os escravos, os pobres livres e também grupos mais específicos como os ciganos, os capoeiras, os “nômades marginais, criados domésticos, as muitas pessoas envolvidas nos níveis inferiores de produção artesanal e posteriormente industrial, no comércio varejista e no abastecimento, e em serviços como construção, transporte e acomodações públicas”¹⁷². Quando qualquer dessas pessoas, sendo escravo ou livre, transgredia as normas do comportamento público aceitável era comum que ocorresse o confronto com as instituições de repressão que a elite da época criou para se proteger e para manter essa enorme massa de “desclassificados” dentro de determinados limites.

O que chamamos aqui de “comportamento público aceitável” são práticas que não desestabilizam a tranquilidade da cidade como badernas, batuques, reunião de cinco ou mais pessoas à noite, andar pelas ruas depois de determinada hora da noite, andar armado (pedaços de pau não são considerados armas) e vadiar. Assim, além de prender pessoas que cometessem roubos, furtos, homicídios, agressões físicas e outros crimes contra a pessoa e a propriedade, a polícia do Rio de Janeiro deveria também zelar pela ordem e pelo estabelecimento da tranquilidade pública nas ruas da cidade. Assim, Thomas Holloway define que:

*“Manutenção da tranqüilidade pública” significava controlar o comportamento dos escravos, das classes inferiores livres, dos marujos de folga e dos jovens de condição social mais elevada cujo comportamento previsivelmente desordeiro excedesse os limites aceitáveis.*¹⁷³

Ao analisarmos a tabela abaixo, que relaciona o número de prisões ocorridas em menos de 20 dias no ano de 1831, percebemos que o propósito do sistema policial no Rio de Janeiro e a sua prática mais efetiva estavam voltados principalmente para a coibição de

¹⁷² HOLLOWAY, Thomas. Op. cit., p. 24.

¹⁷³ Idem, p. 152.

atividades que agredissem a ordem e a tranqüilidade públicas. Desse modo, eram comuns prisões por desordem, por estar na rua em horário proibido e por vagabundagem. Por serem termos tão imprecisos, vagabundagem e vadiagem acabavam sendo “uma característica de fácil utilização contra qualquer um que representasse ameaça aos espaços da ‘ordem’ ou ao governo, revelando sobretudo uma dificuldade de demarcação jurídica do termo”.¹⁷⁴ Assim, como já foi dito no capítulo anterior, a designação de vadio era freqüentemente utilizada pela polícia para justificar a prisão de desordeiros ou pessoas suspeitas de cometerem atos ilícitos.

Prisões no Rio de Janeiro (de 30 de maio a 17 de junho de 1831)

| Delito | Número | % |
|------------------------------------------|---------------|--------------|
| Desordens e insultos | 63 | 28,1 |
| Encontros de armas | 38 | 17,0 |
| Encontrado fora de horas | 34 | 15,2 |
| Vagabundos | 35 | 15,6 |
| Infração de posturas (não especificadas) | 11 | 4,9 |
| Subtotal | 181 | 4,9 |
| Furto | 25 | 11,2 |
| Pequenos ferimentos | 5 | 2,2 |
| Graves ferimentos | 4 | 1,8 |
| Tentativas de furto | 4 | 1,8 |
| Tentativa de assassinio | 4 | 1,8 |
| Seduzir escravos | 1 | 0,4 |
| Subtotal | 43 | 19,2 |
| Total | 224 | 100,0 |

Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro IJ6 165 - Ofício de Chefe de Polícia da Corte (do Rio de Janeiro), 20 de junho de 1831 apud HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 84 (com adaptações).

¹⁷⁴ MARTINS, Mônica de Souza Nunes. Op. cit., p. 44.

Muitas dessas prisões, talvez a maioria delas, recorriam sobre os escravos, que eram certamente os mais perseguidos pela polícia neste período. Numa cidade em crescimento como o Rio de Janeiro, os escravos eram presença constante nas ruas, o que não acontecia na área rural, onde estavam mais recolhidos às fazendas. Existia então um controle da polícia sobre a perseguição dos escravos desordeiros e fugitivos, prendendo, castigando e exercendo uma espécie de prestação de serviço do açoite corretivo aos senhores. Além do mais, qualquer reunião de escravos era alvo de repressão sistemática, pois havia um grande medo de levantes e revoltas, como a que ocorreu em Salvador em 1835, conhecida como Revolta dos Malês. Vera Malaguti Batista coloca que o medo de uma rebelião escrava era concreto e, como consequência, políticas de esquadramento eram levadas a cabo na cidade com o objetivo de reprimir qualquer desordem iniciada pelos escravizados.¹⁷⁵

Juntamente com os escravos, um outro grupo que estava constantemente no alvo de apreensões policiais eram os capoeiras. Como a prática da capoeira só passou a ser considerada criminosa e ilegal a partir do Código Penal da República de 1890, seus praticantes eram enquadrados como vadios e desordeiros. Esta foi a forma encontrada pelas autoridades para passarem por cima da legislação criminal da época e buscarem maneiras de reprimir esta atividade nas ruas. Depois da instituição da lei de 27 de julho de 1831 que propunha a captura e a punição dos capoeiras pela junta policial, a perseguição desses “vadios” tornou-se prática rotineira da polícia carioca. A capoeira, assim, era considerada um atentado contra a tranquilidade pública e uma ofensa à ordem, pois era considerada prática inaceitável pela polícia e pelas elites que a criou.

Considerados também como “errantes” e “vagabundos”, os ciganos, grupo nômade que durante os primeiros anos do império ocupava o Campo de Santana e a Rua dos Ciganos (atual Rua da Constituição), eram sempre relacionados ao comércio ilegal e ao roubo miúdo. Nicole Martinez diz que para sobreviver, os ciganos “fazem ‘um pouco de tudo’, e sobretudo as mulheres sabem ‘se virar’, usando da mendicância sob a forma de um pequeno comércio ou de ‘procedimentos mágicos’”¹⁷⁶, como ler o futuro nas mãos das pessoas. Holloway acrescenta que, dentre as ocupações dos ciganos, estava a de enganar os roceiros que chegavam à cidade, vendendo-lhes jóias falsas e outros objetos sem valor,

¹⁷⁵ BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003, p. 27.

¹⁷⁶ MARTINEZ, Nicole. *Os Ciganos*. Campinas: Papyrus, 1989, p. 45.

furtar o dinheiro dos incautos e seduzir escravos, sempre com uma capacidade surpreendente de encobrir suas pistas, o que dificultava a ação da polícia.¹⁷⁷ Tais práticas realmente deviam ser muito comuns à época, pois foram retratadas em uma comédia de Martins Pena. Escrita provavelmente entre 1833 e 1837, a peça *Um Sertanejo na Corte* não foi concluída pelo autor, e, portanto, não foi representada nos palcos do Rio de Janeiro. De maneira cômica, mas também bastante denunciadora, Martins Pena retrata dois ciganos enganando Tobias, um mineiro que chega pela primeira vez à Corte. Eis a cena que apresenta um diálogo entre os dois ciganos:

Primeiro Cigano – Hoje nada temos feito.

Segundo Cigano – É verdade, os melros já estão mais espertos.

Primeiro Cigano – Porém caro lhes tem custado. Que belas lições lhes temos nós dado! Eles têm razão de não caírem mais como patinhos, pois as lições que mais retemos são aquelas que adquirimos à custa de nossa bolsa.

Segundo Cigano – O negócio não vai bem. Nesta última semana temos apenas feito quarenta mil-réis, e a não ser algum tapiocano ou algum mineiro, eu não sei o que havia de ser de nós.

Primeiro Cigano – O que havia de ser de nós! Ora está é boa! Não há gazuas, e o sol não entra? Ainda estais muito criança!

(...)

Segundo Cigano – Deixa-te de graças! Vamos ao que importa: o que faremos nós hoje?

Primeiro Cigano – Eu te digo. Tu irás passear naquela travessa; logo que vires que eu converso com algum sujeito, vem te aproximando, porém como quem não quer a coisa; neste tempo eu estarei oferecendo este anel, que eu comprei na Cruz (mostra um anel) por uma pataca, ao sujeito. Como por acaso eu te chamo para avaliar o anel; tu aproxima-te e avalia-o em cinqüenta mil-réis. Porém cuidado que ele não desconfie que tu me conheces

¹⁷⁷ HOLLOWAY, Thomas. Op. cit., p. 128-129.

Segundo Cigano – Não tenhas medo.

Primeiro Cigano – E enquanto eu estiver oferecendo o anel, vê lá se poder arranjar alguma coisa pelas algibeiras do sujeito.

Segundo Cigano – Este é o meu forte. Ainda me lembro da carteira que roubei àquele mineiro no Campo de Santana. E o pateta no outro dia pôs anúncios no Diário, oferecendo alvíssaras a quem lhe levasse a carteira. Tomara eu cá muitos destes.¹⁷⁸

A presença dos ciganos na capital do Império incomodava as elites e a polícia e, em 1837, o juiz de paz responsável pelo distrito que abrangia o Campo de Santana pede autorização para acusar de vadiagem os piores infratores dentre os ciganos, com o objetivo de tirá-los de circulação ou sentenciá-los ao trabalho em obras públicas da cidade.¹⁷⁹

Dessa maneira, a vadiagem tornou-se a acusação mais utilizada pelas autoridades quando essas não encontravam legislação específica que versasse sobre determinadas práticas, como no caso da capoeira, ou quando tinham dificuldade de provar atos criminosos, como no caso dos ciganos, ou ainda quando desejavam tirar alguém das ruas para dar-lhe uma lição, como acontecia freqüentemente com os escravos. Foucault define que:

O crime ou a infração penal é a ruptura com a lei, lei civil explicitamente estabelecida no interior de uma sociedade pelo lado legislativo do poder político. Para que haja infração é preciso haver um poder político, uma lei e que essa lei tenha sido efetivamente formulada. Antes da lei existir, não pode haver infração. (...) só podem sofrer penalidades as condutas efetivamente definidas como repreensíveis pela lei.¹⁸⁰

Assim, na ausência de alguma lei que prescrevesse determinada prática como crime e que estabelecesse penalidades aos seus transgressores, as autoridades enquadravam todos

¹⁷⁸ PENA, Martins. *Um Sertanejo na Corte*. Cena I.

¹⁷⁹ HOLLOWAY, Thomas. Op. cit., p. 128.

¹⁸⁰ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 80.

os seus praticantes como “vadios” ou “desordeiros”, como era o caso, por exemplo, dos capoeiras. O crime de vadiagem e mendicância vinha exposto no Código Criminal do Império em seu artigo 295. As penas estabelecidas para aqueles enquadrados nessa categoria variavam de 24 dias de prisão com trabalho a 9 dias e 8 horas de prisão simples, de acordo com a situação do mendigo. Assim, aqueles tomados como vadios não poderiam fingir chagas ou outras enfermidades, não poderiam mendigar na companhia de quatro ou mais pessoas, mesmo quando inválidos e muito menos mendigarem quando tivessem condições para trabalhar¹⁸¹. Dentro do espírito urbano e modernizador, qualquer indivíduo que atentasse contra a ordem e a tranquilidade pública recebiam sérios corretivos aplicados pela polícia.

Martins Pena parece fazer uma verdadeira crítica à atuação da polícia na já citada comédia *Os Irmãos das Almas*, na qual o personagem Felisberto salta de uma prática malandra para um ato criminoso e acaba perseguido por policiais e guardas. Fazendo um contraponto a Jorge, que usa sua malandragem e esperteza para conseguir dinheiro para sustentar a família disfarçado de irmão das almas, Felisberto não tem qualquer tipo de trabalho, ocupação ou forma de sustento. É um personagem que circula o tempo inteiro entre os espaços da casa e da rua, abusando sempre da falta de autoridade de Jorge para entrar em sua casa indiscriminadamente.

Souza, um irmão das almas verdadeiro, com pena da situação do rapaz, dá a oportunidade para Felisberto tirar uns trocados no dia de finados e lhe arranja uma opa para lhe ajudar a pedir esmolas. Este a princípio recusa, mas quando vislumbra a possibilidade de ter entrada fácil na casa das pessoas, aceita imediatamente. Felisberto não se contenta com poucos trocados e aproveita a situação para roubar um relógio de dentro de uma casa. Ele volta correndo para casa seguido por uma patrulha de quatro permanentes e um cabo da Guarda Nacional, vestidos de “fardeta branca, cinturão e pistolas”.¹⁸² Ao chegar encontra Souza e segue-se a seguinte cena:

Souza, só – Estou estafado! (Senta-se.) (...) (Ouvem-se dentro gritos de pega ladrão!) O que será? (Levanta-se; os gritos continuam.) É

¹⁸¹ Código Criminal do Império do Brasil. Art. 295. In: TINOCO, Antônio Luiz Ferreira. Op. cit., p. 512-513.

¹⁸² PENA, Martins. *Os Irmãos das Almas*. Cena XVII.

pega ladrão! (Vai para a porta do fundo; nesse instante entra Felisberto, que virá de opa e bacia, precipitadamente. Esbarra-se com Souza e salta-lhe o dinheiro da bacia no chão.)

Felisberto – Salve-me, salve-me, colega! (Trazendo-o para frente da cena.)

Souza – O que é isso, homem? Explique-se!

Felisberto, tirando um relógio da algibeira – Tome este relógio, guarde-o. (Souza toma o relógio maquinalmente.)

Souza – Que relógio é esse?

Felisberto – O povo aí vem atrás de mim, gritando: Pega ladrão! – mas creio que o logrei.

Souza – E o senhor roubou este relógio?

Felisberto – Não senhor! Entrei numa casa para pedir esmola, e quando saí, achei-me com este relógio na mão, sem saber como... (Vozearia dentro.) Aí vem eles! (Corre e esconde-se no armário.)

Souza, com o relógio na mão – E me meteu em boas, deixando-me com o relógio na mão! Se assim me pilham estou perdido (Põe o relógio sobre a mesa.) Antes que aqui me encontrem, safo-me.¹⁸³

A polícia chega e, dentre muita correria e *qüiproquós*, toma o velho Souza como culpado e levam-no preso enquanto Felisberto consegue fugir pela porta dos fundos. De acordo com o Código Criminal do Império, “tirar a cousa alheia contra a vontade de seu dono, para si ou para outro”¹⁸⁴ constitui crime de furto previsto no artigo 257, passível de pena de 2 meses a 4 anos de prisão com trabalho e pagamento de multa num valor percentual ao do objeto furtado. Porém, o Código Criminal também estabelece dentre as circunstâncias agravantes dos crimes, o fato do transgressor estar disfarçado ao cometê-lo, o que pode acarretar numa severidade na aplicação da pena.

Na comédia *Os Irmãos das Almas*, quem provavelmente pagará por tudo isso será o velho Souza, enquanto Felisberto continuará livre e abusando da vontade alheia para

¹⁸³ Idem, Cena XIV.

¹⁸⁴ Código Criminal do Império do Brasil. Art. 257. In: TINOCO, Antônio Luiz Ferreira. Op. cit., p. 452-457.

cometer pequenos delitos. Talvez houvesse uma intenção de Martins Pena em fazer, por meio da comédia e da ironia, uma crítica à instituição policial, que aqui mostrou-se arbitrária e incompetente. Por outro lado talvez seja simplesmente um retrato que o autor esboçou de sua sociedade, tão mergulhada na dialética da ordem e da desordem, onde é preciso recorrer ao disfarce para garantir um modo de sobrevivência e onde as pessoas constantemente são tomadas pelo que não são e pagam pena por isso.

Mesmo que a maioria das cenas das peças de Martins Pena se passem dentro das casas, ou seja, no ambiente privado, podemos afirmar que a rua apresenta-se como o local passível de ocorrer a desordem, pois é neste ambiente que se estabelecem as relações sociais, os conflitos e a troca de experiências entre as pessoas, sejam elas pobres, trabalhadores livres ou escravos. É principalmente na rua que se aplicam as leis, que se impõem as regras impessoais e moralizantes que podem ser atacadas ou transgredidas, que podem ser aceitas de forma passiva ou causar revoltas. No espaço movimentado das ruas, ninguém conhece ninguém e as pessoas podem ser confundidas com indigentes e vagabundos e, tomadas pelo que não são, estão sujeitas a uma série de enganos e desencontros, o que no primeiro capítulo chamamos de *qüiproquós*, recurso muito utilizado por Martins Pena em suas peças. Roberto DaMatta acrescenta que:

*(...) o espaço público é perigoso e como tudo o que representa é, em princípio, negativo porque tem um ponto de vista autoritário, impositivo, falho, fundado no descaso e na linguagem da lei que, igualando, subordina e explora.*¹⁸⁵

A rua relaciona-se, portanto, ao espaço do anonimato, da insegurança, das leis e da polícia, que procura exercer sua autoridade sobre os malandros, os pilantras, os meliantes e os marginais em geral. Já falamos anteriormente que a malandragem e a prática do “jeitinho” independem da classe social, da idade, da cor e do sexo de quem a pratica. Pode-se lançar mão do expediente da malandragem em ambientes privados, como nos mostra a personagem Maricota com as suas técnicas astutas de namorar, como nas ruas, como faz Jorge ao recorrer ao disfarce de irmão das almas para garantir a sua sobrevivência. Porém,

¹⁸⁵ DAMATTA, Roberto. *A Casa & a Rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Op. cit., p. 59.

é na esfera do público que se faz sentir as leis mais impessoais e coercitivas, e onde é preciso sagacidade e jogo de cintura para relativizá-las, invertendo situações desfavoráveis por elas acarretadas.

Cena 2 – (Não) Está escrito no Código

O Código Criminal do Império do Brasil foi aprovado na Câmara dos Deputados e no Senado e enviado ao Imperador em 16 de Dezembro de 1830, que o sancionou rapidamente. A criação do Código faz jus a uma determinação constitucional que se encontra presente na Carta de Lei de 24 de Março de 1824, que estabelece nos Parágrafos 11 a 21 de seu Art. 179:

Art. 179 (...)

§11- Ninguém será sentenciado senão pela autoridade competente, por virtude de lei anterior, e na forma por ela prescrita.

(...)

§ 18- Organizar-se-á, quanto antes, um código civil e criminal, fundado nas sólidas bases da justiça e da equidade.

§ 19- Desde já ficam abolidos os açoites, a tortura, a marca de ferro quente e todas as penas cruéis.

§ 20- Nenhuma pena passará da pessoa do delinqüente. Portanto, não haverá, em caso algum, confiscação de bens, nem a infâmia do réu se transmitirá aos parentes em qualquer grau que seja.

*§ 21- As cadeias serão seguras, limpas e bem arejadas, havendo diversas casas para separação dos réus, conforme as circunstâncias e natureza dos seus crimes.*¹⁸⁶

Este Código Criminal brasileiro foi o primeiro código autônomo e característico da América Latina, servindo de base a outros importantes códigos, como o Russo, o Espanhol

¹⁸⁶ Constituição Brasileira de 1824. In: NOGUEIRA, Octaciano. *Constituições Brasileiras: 1824*. Brasília: Senado Federal. Ministério da Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos Estratégicos, 2001. Art. 179. p. 103-106.

de 1848 e à legislação latino americana em geral.¹⁸⁷ Na época de sua criação, um forte movimento humanista, produzido pelo iluminismo no domínio do direito repercutia em Portugal. Era um momento de grande difusão de doutrinas filosóficas provenientes da França, através de nomes como Rousseau, Voltaire e Montesquieu.

No Brasil devido principalmente à proclamação de sua independência de Portugal, a influência dessa renovação de idéias políticas e jurídicas, mormente na força da universalização, pela Revolução Francesa, dos direitos do homem e do cidadão, é imperiosa e profunda. Isto contribuiu na motivação dos estadistas brasileiros do Primeiro Reinado a dotar o país de leis que pudessem atender, em sua nova estrutura social e política, o novo pensar e seus princípios, aos quais se fazia extremamente sensível o direito penal.¹⁸⁸ Assim, a elaboração de um código criminal insere-se no espírito modernizador e disciplinador da época que fundava suas bases no liberalismo pois, como assinala Foucault:

*(...) a legislação penal, desde o início do século XIX e de forma cada vez mais rápida e acelerada durante o século, vai se desviar do que podemos chamar de utilidade social, ela não procura mais visar o que é socialmente útil, mas pelo contrário, procurará ajustar-se ao indivíduo. Além disso, a penalidade que se desenvolve no século XIX se propõe a definir de modo abstrato e geral o que é nocivo à sociedade, afastar os indivíduos que são nocivos à sociedade ou impedi-los de recomeçar. A penalidade no século XIX, de maneira cada vez mais insistente, tem em vista menos a defesa moral geral da sociedade que o controle e a reforma psicológica e moral das atitudes e comportamentos dos indivíduos (...)*¹⁸⁹

Assim, a lei e a justiça passaram a atuar como instrumentos do Estado, sendo o Código Criminal de 1830 o responsável pela organização jurídica das questões do Império. Classificando a gravidade dos crimes e das penas correspondentes, sejam eles públicos, particulares e policiais, o Código Criminal, juntamente com a Guarda Nacional, os juizes

¹⁸⁷ CARVALHIDO, Hamilton. “Prefácio” In: TINOCO, Antônio Luiz Ferreira. Op. cit., p. XIII-XX.

¹⁸⁸ Idem, ibidem.

¹⁸⁹ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p 84-85.

de paz e os “permanentes” procurou atuar como fator de controle e punição daqueles que atentavam contra a paz, a ordem e a tranqüilidade imperiais.

Diferentemente da Constituição de 1824, que não faz nenhuma menção explícita à escravidão, o Código Criminal foi a primeira lei a fazer referência aos cativos, bem como aos libertos e aos setores livres pobres da sociedade, prescrevendo, inclusive, crimes específicos passíveis de serem cometidos pelos escravos.

Contrariando, portanto, a Constituição de 1824 que em seu artigo 179 prescreve a abolição de açoites, tortura, marca de ferro quente e as demais penas cruéis que usualmente eram aplicadas contra os escravos, o Código Criminal estabelece a pena de morte e regulamenta o número máximo de cinquenta açoites por dia aos cativos¹⁹⁰. As penas corporais aplicadas aos escravos não estavam, portanto, somente nos relatos, nos anúncios de jornais, na iconografia do período e no cotidiano das fazendas, mas se faziam também presentes nas leis, nos atos administrativos e nos debates parlamentares, evidenciando que “definitivamente as promessas liberais não poderiam cumprir-se numa sociedade escravista”.¹⁹¹

O que caracteriza o Código é, portanto, o seu hibridismo, visto que busca fundir elementos tradicionais da sociedade com a modernidade das idéias liberais e iluministas. Assim, ao passo que a concepção do Código é o “reflexo de um conhecimento universal, é particular: não deixa de absorver as peculiaridades de uma sociedade escravista, sem perder o viés liberal da época”.¹⁹²

Ademais, torna-se importante ressaltar que o Código substituiu o acúmulo arbitrário e incoerente de leis e normas vigentes na década de 1820, período no qual, para se declarar uma atividade ilegal ou punir alguém por determinada prática, bastava baixar uma norma e aplicá-la indiscriminadamente. O Código serviu, sobretudo, para padronizar os crimes e as penas que, juntamente com a modernização da polícia, teve o “objetivo geral de tornar as instituições mais sensíveis às necessidades dos membros da elite brasileira que assumiu o regime colonial e começou a criar, a partir daí, um Estado que deveria funcionar em seu

¹⁹⁰ *Código Criminal do Império do Brasil*. Art. 60. In: TINOCO, Antônio Luiz Ferreira. Op. cit., p. 95.

¹⁹¹ ZAFFARONI, Raúl e BATISTA, Nilo. “História da programação criminalizante no Brasil”. In: *Direito Penal Brasileiro I*. Rio de Janeiro: Revan: 2003, p. 420.

¹⁹² SILVA, Mozart Linhares da. Op. cit., p. 97.

próprio interesse”.¹⁹³ Assim, tal Código regulamenta as práticas adotadas pelas autoridades policiais nas ruas e auxilia o controle do espaço público, local privilegiado de ação e de manifestação de grupos sociais. Desse modo, E. P. Thompson coloca que a imposição da lei atinge de maneira diferenciada os diversos segmentos de uma sociedade, que estabelecem com elas relações de submissão, controle ou transgressão. Segundo este autor:

*(...) as regras e as categorias jurídicas penetram em todos os níveis da sociedade, efetuam definições verticais e horizontais dos direitos e status dos homens e contribuem para a autodefinição ou senso de identidade. Como tal, a lei não foi apenas imposta de cima sobre os homens: tem sido um meio onde outros conflitos sociais têm se travado.*¹⁹⁴

A partir desta afirmação de Thompson, podemos identificar que as inúmeras maneiras dos diferentes grupos sociais lidarem com todo esse aparato de leis coercitivas variam de acordo com a sua situação e posição na sociedade. A “boa sociedade” permanece, na maioria das vezes, acima das leis e das regras, exercendo, quando possível, controle e pressão de modo a se beneficiarem de tais instrumentos, como se pode perceber na comédia *O Noviço*, de Martins Pena. Escrita em 1845, a trama da peça é centrada na figura de Ambrósio, velho malandro e aproveitador. Ávido por dinheiro e visando uma maneira fácil de consegui-lo, Ambrósio casa-se com a rica viúva Florência. Como a gorda herança de Florência é destinada aos seus dois filhos, Ambrósio empenha-se em se livrar dos dois jovens para poder colocar a mão na fortuna da viúva e fugir. Fingindo eterno amor e grande preocupação com Florência e seus filhos, Ambrósio tenta convencer a senhora de internar Emília num convento e Juca, de apenas nove anos, na Ordem de São Bento para tornar-se frade. Logo na primeira cena da peça, este personagem mostra sua malandragem, sua ganância por dinheiro e sua total descrença nas leis criminais da época que, como acredita, só são aplicadas sobre os pobres. Diz ele:

¹⁹³ HOLLOWAY, Thomas. Op. cit., p. 70.

¹⁹⁴ THOMPSON, Edward P. *Senhores e Caçadores*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 358.

Ambrósio, só, de calça preta e chambre – No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar. Todo o homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que, resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, eu era pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. O como não importa, no bom resultado está o mérito... Mas um dia tudo pode mudar. Oh, que temo eu? Se algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres...¹⁹⁵

Nesta fala de Ambrósio podemos identificar que o personagem quer enriquecer de maneira fácil e sem trabalhar. Além do mais, nos mostra clara descrença por parte do personagem nas leis criminais. Tendo-se dinheiro, é possível passar impunemente às leis, o que atesta a completa desorganização na estrutura da ordem na sociedade que estamos estudando.

Assim, do lado oposto à elite enriquecida estão os escravos, que eram subjugados de forma mais direta e sofriam mais efetivamente a ação repressiva do Estado, principalmente quando recorriam a atos de resistência e rebelião. “Outros pobres livres resistiram ao controle de inúmeras maneiras, silenciosas e passivas, procurando passar despercebidos no anonimato relativo da vida urbana ou simplesmente deixando-se ficar nas ruas como parte de uma população crescente que jamais conhecera outra existência.”¹⁹⁶ Alguns, que aqui iremos chamar de bandidos, procuravam enfrentar e transgredir as leis impostas, desafiando a polícia e as autoridades ao cometerem assaltos, homicídios, furtos, badernas e outros crimes previstos no Código. Por último, temos os malandros que, ao invés de escolherem aceitar ou transgredir leis e normas, estabelecem com estas uma relação ambígua, ora de afronta ora de aceitação. Caminhando na corda bamba entre o lícito e o

¹⁹⁵ PENA, Martins. *O Noviço*. Ato primeiro. Cena I.

¹⁹⁶ HOLLOWAY, Thomas. Op. cit., p. 31.

ilícito, os malandros relativizam as leis de maneira a não sofrerem as ações punitivas conseqüentes de sua transgressão. Porém, o espaço que delimita a bandidagem da malandragem pode ser bastante tênue e Roberto DaMatta acrescenta que:

O malandro recobre um espaço social complexo, onde encontramos desde os simples gestos de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo da malandragem vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido.¹⁹⁷

Essa nuance que difere as práticas malandras das criminosas pode ser percebida muito bem na comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, já bastante comentada neste trabalho. Enquanto Antônio Cândido apontou as *Memórias de um Sargento de Milícias* como o grande “romance malandro” de nossa literatura, devemos reconhecer que dentre as comédias de Martins Pena, todas recheadas de *qüiproquós* e “jeitinhos”, *O Judas em Sábado de Aleluia* merece também destaque por figurar como a peça mais malandra de toda a sua época.

Vimos que as peças do comediógrafo carioca são permeadas por personagens malandros, que evidenciam os paradoxos da sociedade do Rio de Janeiro no século XIX ao transitarem entre a ordem e a desordem, o certo e o errado, o lícito e o ilícito. No entanto, em *O Judas em Sábado de Aleluia*, Martins Pena parece ter escolhido representar a malandragem como a grande expressão de sua sociedade pois, à exceção de Chiquinha, todos os personagens colocados no palco são malandros à sua maneira, e usam de sua astúcia para se darem bem na vida.

Já apresentamos anteriormente a espevitada Maricota, que desafia os padrões patriarcalistas de sua época para namorar muitos rapazes. Também já falamos do Capitão

¹⁹⁷ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Op. cit., p. 269.

Ambrósio, que abusa de sua autoridade na Guarda Nacional em benefício próprio. Além do mais, Capitão Ambrósio ultrapassa os limites de uma malandragem socialmente aprovada para incorrer em um grave crime de corrupção em sua corporação. Do alto de seu posto, Capitão Ambrósio distribui dispensas do serviço da guarda mediante pagamento, que este diz ser revertido para gastos com a música. O cabo Pimenta o adverte do risco que corre:

Pimenta – (...) Já andam dizendo que a nossa companhia não tem gente, é porque mais de metade paga para a música.

Capitão, assustado – Dizem isso? Pois já sabem?

Pimenta – Que saibam, não creio; mas desconfiam.

Capitão – É o diabo! É preciso cautela. Vamos à casa do sargento, que lá temos que conversar. Uma demissão me faria desarranjo.

Vamos.¹⁹⁸

Segundo a Lei de Criação da Guarda Nacional, o membro da corporação que for culpado de “insultos, ou injúrias feitas a seus subordinados, ou de abuso de autoridade”¹⁹⁹ está sujeito à pena de até cinco dias de prisão. Além do mais, pela corrupção e desvio de dinheiro de sua corporação, Ambrósio também ficaria seriamente comprometido com o direito penal de sua época. O Código Criminal do Império julga, em seu artigo 135 os crimes de concussão, qual seja:

Art. 135. Julgar-se-há cometido este crime:

§1º Pelo empregado público encarregado da cobrança ou administração de quaesquer rendas ou dinheiros públicos, ou da distribuição de algum imposto, que directa ou indirectamente exigir ou fizer pagar aos contribuintes o que souber não devem.

(...)

¹⁹⁸ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Cena VIII.

¹⁹⁹ Lei de Criação da Guarda Nacional. Art. 85. In: *Op.cit.*, p. 65.

*§5º Pelo que, para cumprir o seu dever, exigir directa ou indirectamente gratificação, emolumento ou prêmio não determinado por lei.*²⁰⁰

O próprio Pimenta, pai de Chiquinha e Maricota, juntamente com Antônio Domingos está seriamente envolvido com falsificação de dinheiro, uma atividade altamente criminosa. Mesmo receoso de ser descoberto pela polícia, pimenta visa o dinheiro fácil e a fortuna que pode adquirir ao distribuir notas falsas para comprar mercadorias. A cena XI apresenta um diálogo do negociante Antônio Domingos com Pimenta sobre a nova remessa de notas falsificadas:

Antônio - Mandei aos sócios fabricantes o relatório do exame que fizeram na Caixa da Amortização, sobre as da penúltima remessa, e eles emendaram a mão. Aposto que ninguém as diferenciará das verdadeiras.

Pimenta – Quando chegaram?

Antônio – Ontem, no navio que chegou do Porto.

Pimenta – E como vieram:

Antônio – Dentro de um barril de paios.

Pimenta – O lucro que deixa não é mau; mas arrisca-se a pele...

Antônio – O que receia?

Pimenta – O que receio? Se nos dão na malhada, adeus minhas encomendas! Tenho filhos...

Antônio – Deixe-se de sustos. Já tivemos duas remessas, e o senhor só por sua parte passou dous contos e quinhentos mil-réis, e nada lhe aconteceu.

Pimenta – Bem perto estivemos de ser descobertos – houve denúncia, e o Tesouro substituiu os azuis pelos brancos.

Antônio – Dos bilhetes aos falsificadores vai longe; aqueles andam pelas mãos de todos, e estes fecham-se quando falam, e acautelam-

²⁰⁰ Código Criminal do Império do Brasil. Art. 135. In: TINOCO, Antônio Luiz Ferreira. Op. cit., p. 231-241.

*se. Demais, quem nada arrisca, nada tem. Deus há-de ser conosco.*²⁰¹

José Pimenta fica sujeito por seu crime de falsificador e introdutor de moeda falsa em circulação ao degredo para a ilha de Fernando de Noronha, com penas de um ano de prisão até a prisão perpétua de acordo com as conseqüências de seu crime. O artigo 173 do Código Criminal do Império registra como crime a fabricação de moeda falsa:

*Art. 173 – Fabricar moeda falsa sem autoridade legítima, ainda que seja feita daquella matéria e com aquella fôrma que se faz e que tem a verdadeira, e ainda que tenha o seu verdadeiro e legítimo peso e valor intrínseco.*²⁰²

Tal artigo, combinado com o Art. 8º da Lei nº 52, de 3 de Outubro de 1833, levaria não só os falsificadores, mas também aqueles responsáveis por colocar moedas e notas falsas em circulação à sujeição de pena de galés para ilha de Fernando de Noronha pelo duplo tempo de prisão que no Código Criminal está designada para cada um desses crimes.²⁰³ E se caíssem em reincidência, a punição seria de galés perpétuas para a mesma ilha, além do dobro da multa.

Faustino, o malandro mais esperto e astuto desta peça é o único que não recorreu ao crime para se dar bem, passa quase que a comédia inteira disfarçado de boneco Judas no canto da sala da casa de Pimenta, onde ocorre o desenrolar de toda a trama. Todas essas revelações dos crimes do Capitão Ambrósio e de José Pimenta são feitas nesta mesma sala e, portanto, Faustino fica sabendo de todas as artimanhas empreendidas por estes personagens, além de desmascarar Maricota, que jurava-lhe amor mas a todos namorava.

No fim da peça Faustino revela-se aos demais personagens e prova saber da gravidade dos crimes por eles cometidos. Invertendo a sua situação inicial de perseguido para a de perseguidor, Faustino procura acertar suas contas com cada um individualmente, tirando vantagens da situação. O rapaz parece conhecer muito bem o Código Criminal de

²⁰¹ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Cena XI.

²⁰² Código Criminal do Império do Brasil. Art. 173. In: TINOCO, Antônio Luiz Ferreira. Op. cit., p. 292-297.

²⁰³ Idem. Comentário de Antônio Luiz Ferreira Tinoco. p. 292.

sua época e, com astúcia e jogo de cintura, relativiza e traz para o plano pessoal, leis impessoais que poderiam punir os transgressores que estavam à sua frente. Deixa claro, inclusive, uma certa crítica irônica ao Código, que não contém muitos crimes que, na sua opinião, lá deveriam constar. Determinados padrões sociais certamente não estão expostos no Código, mas regulam o comportamento das pessoas em uma sociedade, como é o caso do patriarcalismo. A partir dessa idéia, E. P. Thompson afirma que:

A lei, considerada como instituição (os tribunais, com seu teatro e procedimentos classistas) ou pessoas (os juízes, os advogados, os Juízes de Paz), pode ser muito facilmente assimilada à lei da classe dominante. Mas nem tudo o que está vinculado a “a lei” subsume-se a essas instituições. A lei também pode ser vista como ideologia ou regras e sanções específicas que mantêm uma relação ativa e definida (muitas vezes um campo de conflito) com as normas sociais; e, por fim, pode ser vista simplesmente em termos de sua lógica, regras e procedimentos próprios – isto é, simplesmente enquanto lei.²⁰⁴

Assim, de acordo com essa colocação de Thompson, podemos inferir que as leis não são somente aquelas que encontramos nos códigos e nos regulamentos escritos. Normas e padrões sociais, como o patriarcalismo no século XIX, podem ser considerados como leis na sociedade carioca do período. Sua transgressão pode não acarretar em pena de multa ou prisão, mas em punições e castigos morais. Maricota, personagem de *O Judas em Sábado de Aleluia*, que se punha todos os dias à janela para a todos namorar, desafiava as leis do patriarcalismo a ela imposto e, ao fim da peça, a moça sofre uma séria sanção devido ao seu comportamento. Seu pai, ameaçado em sua autoridade, pune a filha obrigando-a a se casar com um homem velho e sem graça. Faustino, um de seus antigos pretendentes vingasse e zomba da moça ao apresentar-lhe Antônio, um velho falsificador de dinheiro que será seu futuro marido:

²⁰⁴ THOMPSON, Edward P. Op. cit., p. 350-351.

*Faustino – (...) (Para Antônio:) Os falsários já não morrem enforcados; lá se foi esse bom tempo! Se eu o denunciasse, ia o senhor para a cadeia e de lá fugiria, como acontece a muitos de sua laia. Este castigo seria muito suave... Eis aqui o que lhe destino. (Apresentando-lhe Maricota:) É moça, bonita, ardilosa, e namoradeira; nada lhe falta para o seu tormento. Esta pena não vem no Código; mas não admira, porque lá faltam muitas outras cousas. Abracem-se, em sinal de guerra!*²⁰⁵

Desse modo, Faustino é sutil e inovador. Ele pretende somente a destruição moral de seus malfeitores e usa da sua criatividade para conseguir deles tudo o que quer, ao invés de delatá-los à polícia. Não é de maneira alguma a intenção de Faustino colocar José Pimenta e Ambrósio em maus lençóis perante a justiça. Ele se utiliza da condição dos dois em proveito próprio. José Pimenta é obrigado a lhe consentir a mão de sua filha Chiquinha, que confessou-lhe seu amor. Maricota, que foi-lhe infiel no amor, é dada a casar com o velho Antônio Domingos. E o Capitão Ambrósio fica encarregado de arrumar-lhe uma dispensa do serviço na Guarda Nacional. Dessa maneira, como um bom malandro, Faustino faz justiça a seu modo, pune com criatividade àqueles que mereciam e ainda termina a peça como um grande herói.

Quem poderia imaginar que por conta de um desfecho como este que foi dado a comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, o próprio Martins Pena foi alvo de repreensões e censura por parte de seus pares? O comediógrafo sofreu o poder de controle e vigilância que se tentava implementar em nome da ordem em sua sociedade. Ao colocar no palco um falsificador de dinheiro que não recebe a merecida punição no fim da peça, sobrou para o autor prestar contas sobre o fato. O já citado Conservatório Dramático Brasileiro, achou por bem censurar a peça por entender que esta não estava coerente com os valores morais e ordenadores que vinham sendo implantados pelo governo imperial.

Martins Pena já havia sido censurado ao submeter a peça *O Ciúmes de um Pedestre* à avaliação do Conservatório e agora recebia novamente a reprovação de uma outra peça pela instituição. Mostrando que tinha “jeitinho” e jogo de cintura para driblar as

²⁰⁵ PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Cena XII.

adversidades, algo que seus personagens também tinham de sobra, Martins Pena não desanimou e conseguiu ter suas peças encenadas nos palcos da Corte. Em um dos casos, bastou apenas mudar o nome da peça de *O Ciúmes de um Pedestre* para *O Capitão do Mato* e submetê-la novamente ao crivo da censura, sem alterar uma só linha de seu conteúdo, fato que já havíamos comentado no primeiro ato. No outro, após algumas discussões com os outros censores, que faziam julgamentos arbitrários e não conseguiam estabelecer um consenso entre si, recebeu aprovação para encená-la.²⁰⁶ Além de conseguir colocar todas as suas peças nos palcos da cidade driblando, assim, o controle, a vigilância e a censura, Martins Pena fez duras críticas ao Conservatório Dramático nos folhetins que escrevia para o *Jornal do Commercio*. Vale a pena apresentar mais um trecho do folhetim escrito no dia 17 de janeiro de 1847, no qual Martins Pena escancara sua ironia ao falar da instituição:

A qualidade mais distinta dos nobres censores é um zelo contra o amor e os pecadinhos que êle faz cometer, é um fervor santo pela honestidade do casamento, é uma guerra sagrada contra certos chistes menos discretos; qualidade nimiamente respeitáveis, que poderão em breve dar cabo de tôdas essas composições que despertam o riso, ainda dos mais preocupados; mas que, em compensação, tomando ao pé da letra o extravagante axioma “o teatro é a escola dos costumes”, dar-nos-ão em breve representações teatrais tão divertidas como aí uma aula de lógica em dia em que se defendem conclusões... Se com isso ganhasse a moralidade pública!²⁰⁷

O Conservatório Dramático Brasileiro recebeu críticas durante toda a sua existência, tanto de artistas e diretores de teatro quanto de empresários e literatos, que viam ali uma instituição contraditória e que vetava o desenvolvimento das artes cênicas no Brasil, num período em que existia um claro projeto de criação de uma identidade nacional, tendo as artes e a literatura como seus principais veículos.²⁰⁸

²⁰⁶ SOUZA. Sílvia Cristina Martins de. Op. cit., p. 161.

²⁰⁷ PENA, Martins. Folhetim do dia 17 de janeiro de 1847. In: *Folhetins: A Semana Lírica*. Op. cit., p. 110.

²⁰⁸ SOUZA. Sílvia Cristina Martins. Op. cit., p. 142-144.

No entanto, como viemos tentando mostrar ao longo do terceiro e último ato desta peça, o Conservatório Dramático Brasileiro era somente mais um aparato instituído no Período Regencial para o estabelecimento da ordem, através da vigilância e do “controle das virtualidades dos indivíduos”²⁰⁹, assim como a polícia, o Código Criminal e os vários regulamentos, decretos e posturas municipais. Vale inclusive destacar que a polícia atuava conjuntamente com o Conservatório Dramático, indo aos teatros e fazendo prisões e ameaças contra aqueles que transgredissem as decisões da instituição quanto à permissão para as peças serem representadas.

Desse modo, a efetivação de uma política de controle dos divertimentos públicos considerados convenientes aos habitantes da capital também fazia parte da tentativa de implementação da ordem e da “civilização” na cidade do Rio de Janeiro, que entendia mendicância como crime, coibia a reunião de algumas pessoas nas ruas, as gritarias, prendia capoeiras, instituía o toque de recolher, dentre outras medidas.

Martins Pena, em seu folhetim de 10 de agosto de 1847, aponta o evidente paradoxo que constituía a presença da polícia nos teatros, fato que trazia confusões e brigas para um ambiente que deveria ter a imagem da elegância e da civilidade.²¹⁰ Porém, como o próprio autor expressou muito bem em suas comédias, a sociedade em que vivia estava mergulhada nas suas tradições mas também nas suas contradições, sem saber ao certo o que pertencia ao “atraso” e ao “progresso”, ao urbano e ao rural, ao certo e ao errado, ao lícito e ao ilícito, à ordem e à desordem, o que contribuiu para que o autor colocasse nos palcos um personagem que vive nas fronteiras de todas essas dicotomias, como um ser livre e criativo.

²⁰⁹ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 85-86.

²¹⁰ PENA, Martins. “Folhetim do dia 10 de agosto de 1847”. In: *Folhetins: A Semana Lírica*. Op. cit., p. 317.

Fecham-se as cortinas

Chegamos ao fim deste espetáculo. As cortinas se fecham, as luzes se apagam, todos se levantam ao mesmo tempo provocando estardalhaço. Vozerios, falatórios e brincadeiras invadem a sala de espetáculos, antes tomada pela ilusão do teatro. O que hoje foi apresentado nesta “escola de costumes”, como definia-se o teatro nos idos do século XIX, foram as diversas faces do malandro e da prática da malandragem, em cenas muitas vezes engraçadas e outras vezes nem tanto.

Percebemos que o malandro que vivia no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX tinha muitos rostos, muitas caras, podia ter muito ou nenhum dinheiro, podia ser homem ou mulher, jovem ou com a idade mais avançada. Diferentes tipos de malandro pisaram no palco do espetáculo aqui encenado. E muitos deles nos mostraram que para ser malandro não precisava ser pobre, ter pouco dinheiro e precisar sempre dar um “jeitinho” para conseguir sobreviver, como muitas pessoas da platéia poderiam ter pensado.

A malandragem no século XIX, pelo contrário, estava relacionada à astúcia, à percepção e conhecimento da realidade em que se vivia para, com um pouco de malícia e sagacidade, conseguir transformar uma situação difícil ou limitativa em algo vantajoso para si mesmo de uma forma criativa. É verdade que muitas vezes era preciso driblar as autoridades, a ordem estabelecida ou os padrões sociais. Mas para driblá-los era necessário conhecê-los, vivenciá-los, entender seus mecanismos de atuação para, enfim, relativizá-los, vê-los de uma outra forma, que permitia jogar com eles de uma outra maneira.

O malandro brincava o tempo todo com a transgressão de leis, normas e padrões sociais, mas não era considerado um criminoso, pois não permanecia na esfera do ilegal, do errado, do transgressivo. Como um ser dos interstícios, transitava livremente e sem culpa entre os universos aparentemente opostos do lícito e do ilícito, da ordem e da desordem. A malandragem socialmente aprovada não relacionava-se, portanto, a um ato criminoso. Podia, sim, trazer uma certa dose de vingança e justiça para aqueles que representavam obstáculos reais para o malandro, que podia encontrar algumas maneiras criativas de puni-los, como vimos o personagem Faustino fazer na comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*. No entanto, havia também aquela malandragem utilizada para inverter situações adversas, mas que imprimia a um inocente a culpa causada por alguma prática ilegal ou não aceita

pela sociedade, como o que fez Felisberto de *Os Irmãos das Almas*, que se livra da prisão pelo roubo de um relógio enquanto um senhor inocente é levado em seu lugar pela polícia.

Talvez o gênero da comédia tenha sido realmente a melhor escolha de Martins Pena para representar a sua sociedade. Por meio do riso fica mais fácil denunciar arbitrariedades, criticar autoridades e ironizar uma situação, pois ao mesmo tempo em que o riso revela, desnuda e acusa, ele o faz de maneira leve, solta e sem pretensões aparentes. Afinal, como nos ensina Henri Bergson:

*Se os homens fossem sempre atentos à vida, se entrássemos constantemente em contato com os outros e também com nós mesmos, nada jamais pareceria produzir-se em nós mediante molas e cordões. A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma perfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos.*²¹¹

Martins Pena não reprimia a malandragem, muito pelo contrário, até lançava mão de seus artifícios em benefício próprio, como o vimos fazer em relação aos censores do Conservatório Dramático Brasileiro. Porém, a utilizava como meio para apontar as contradições de sua sociedade, o jogo de influências, as falhas da instituição policial, as brechas do patriarcalismo, etc. Aliás, os paradoxos e contradições da sociedade carioca imperial são os elementos que mais nos saltam aos olhos na leitura das comédias de Martins Pena e são eles que permitem que seus personagens recorram a práticas malandras como modo de transitar de um hemisfério a outro. As comédias de Pena estão recheadas de pares antitéticos, mas que, de uma forma ou de outra, estabelecem uma relação dialética entre si, mostrando que em uma sociedade, nada é rígido, tudo é relativo e maleável. Como muito bem comentou Antônio Cândido, em sua *Dialética da Malandragem*,

²¹¹ BERGSON, Henri. Op. cit., p. 50.

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias, que a justifica, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.²¹²

Martins Pena usou e abusou dos personagens malandros para mostrar a maleabilidade existente entre as diversas dicotomias presentes em sua sociedade. Como um ser notadamente maleável, que oscila entre dois opostos sem fixar-se em nenhum, permanecendo, portanto, nos seus interstícios, o malandro faz as conexões e os cruzamentos entre duas esferas aparentemente contrárias. Assim, um ato considerado ilícito para a sociedade da época, poderia deixar de ser tão ilícito assim se trazido do plano impessoal para o plano pessoal. Um “não” poderia ser facilmente transformado em um “sim”, e a ordem, analisada mais de perto, poderia configurar-se numa verdadeira desordem. Os malandros de Martins Pena nos mostram que nada na vida é estanque e rígido, que a sociedade está em constante movimento e que para tudo é possível dar um “jeito”.

Foi bastante interessante fazer esta leitura da malandragem e das contradições da sociedade imperial tendo o teatro como referência. Não só porque o teatro parecia refletir as questões e os anseios da sociedade carioca em desenvolvimento, mas também porque o sistema imperial, assim como o teatro, pode ser “caracterizado como um jogo de

²¹² CANDIDO, Antônio. Op. cit., p. 47-48.

aparências, de falsas realidades, de ficção”²¹³ sendo possível estabelecer uma metáfora teatral para se falar do Império. José Murilo de Carvalho, que dá a um de seus livros o título de *Teatro de Sombras*, acredita que esta metáfora teatral se aplica com mais extensão à política imperial. Afinal, tanto a política como o teatro se dão por meio de representações, ambos possuem seus atores e suas regras de atuação. Vimos ao longo desta dissertação, e José Murilo de Carvalho discute em seu citado livro, que o sistema imperial brasileiro foi marcado pela dubiedade das idéias e das instituições. Falava-se em liberalismo ao mesmo tempo em que o Estado apoiava-se na escravidão como o motor para a sua economia, os políticos não sabiam se representavam a Nação ou se respondiam ao imperador, a influência cultural européia chocava-se com a tentativa de criação de uma cultura nacional, a implantação de instituições criadas para manter a ordem, como a Guarda Nacional, muitas vezes gerava a desordem. É a partir da constatação destas ambigüidades inerentes ao sistema imperial que Carvalho faz a seguinte conclusão, que sinto ser bastante conveniente citá-la neste momento, pois relaciona o gênero cômico com o Império brasileiro de modo muito bem humorado. Diz ele:

*Dos quatro modos, o romance, a tragédia, a comédia e a sátira, o que parece melhor se adequar ao sistema imperial é mesmo a comédia. A comédia admite o conflito, gira em torno dele, mas permite a reconciliação final, embora parcial, dos homens entre si e com as circunstâncias, reconciliação feita em geral em clima festivo.*²¹⁴

Murilo de Carvalho acrescenta que o Império terminou com festa. Um baile monumental realizado na Ilha Fiscal, que uniu os anfitriões liberais e os convidados conservadores a menos de um mês da Proclamação da República. Teatro também tem seu lado de festa, de diversão, de entretenimento. As comédias, mais especificamente, terminam quase sempre num tom otimista, após a resolução de um problema, a descoberta de um disfarce e a punição criativa dos personagens antagonistas. Em Martins Pena, os malandros, que representam uma espécie de ponte ou de elo de ligação entre os diversos paradoxos da

²¹³ CARVALHO, José Murilo de. Op. cit., p. 420.

²¹⁴ Idem, p.422.

sociedade carioca da primeira metade do século XIX, são na maioria das vezes elevados à categoria de heróis. Compete a eles, por meio de seus apartes e *quiproquós*, solucionar situações de conflito e trazer dinamismo ao enredo, dando um fechamento feliz às comédias. Assim, Pena demonstra que tem realmente a capacidade de apontar aspectos que considerava críticos em sua sociedade e seu tempo, de denunciar os seus problemas, de criticar suas autoridades, fazendo sempre com que seus espectadores rissem de si mesmos. E é esse o grande segredo da comédia: fazer com que os espectadores riam de si mesmos.

Olhando para os dias de hoje e fazendo uma breve comparação com o universo de Martins Pena, vejo que realmente muita coisa mudou em nosso país e na cidade do Rio de Janeiro, sobre a qual centramos o nosso enfoque. Mas tanta coisa permanece igual! O uso do “jeitinho” e da malandragem parece já ter sido elevado à categoria de melhor característica para representar o Brasil. Dizemos por aí que somos o país do futebol, do samba e do “jeitinho”. Como bem aponta Livia Barbosa, hoje,

(...) quando nos referimos ao jeitinho brasileiro como um elemento de identidade social, não significa dizer que acreditamos ele simbolize a totalidade da sociedade brasileira em todas as suas expressões, nem que expresse o comportamento “típico” do brasileiro e, muito menos, que essa forma da ação social possua uma “essência” exclusivamente nossa. Significa, apenas, que em determinados contextos ele sintetiza um conjunto de relações e procedimentos que os brasileiros “percebem” como sendo deles. E que essa totalidade expressa na categoria brasileiro só se mantém intacta a uma certa distância de um determinado ponto específico.²¹⁵

Criamos, assim, uma percepção positiva e outra negativa do que entendemos por “jeitinho” e por malandragem. Podemos considerar que o “jeitinho” é uma demonstração de nosso espírito alegre, simpático, cordial e cheio de possibilidades. Porém, também há um lado negativo do “jeitinho” quando o entendemos como algo vergonhoso, próximo do favor e da corrupção.

²¹⁵ BARBOSA, Livia. Op. cit., p. 130.

No entanto, o certo é que continuamos lançando mão de nossa malandragem para reparar as desigualdades materiais e as ineficiências do sistema. Diversas vezes, ao andar pelas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro, deparei-me com a correria de dezenas de camelôs vendedores de vídeos e CDs piratas, fugindo da polícia, que aparece para prendê-los e deter sua mercadoria, seu único modo de sobrevivência. Para esses homens e mulheres é preciso recorrer a uma atividade ilícita para ter uma vida digna e dar condições para seus filhos irem à escola. Em outra ocasião, ri bastante ao pegar um táxi e conversar com um motorista falante e alegre que me contava há pouco ter sido parado por um policial que queria multá-lo por estar estacionado em local proibido a espera de um passageiro. Disse ele ter conseguido, com um pouco de papo, convencer o policial a não multá-lo, mas como este já havia preenchido o papel da multa, disse ao motorista que não poderia voltar atrás. E o taxista, às gargalhadas, me diz que pegou o papel da mão do policial e o ensinou: “Olha aqui, meu senhor, essa letra I pode virar um T, esse 6 pode virar um 8 e esse 1 vira um 7”, alterando os números referentes à placa de seu carro. E assim ele usou da malandragem para driblar o policial, livrar-se da multa e ainda enviá-la a um motorista inocente. Esses são apenas dois pequenos exemplos de cenas bastante comuns que vemos atualmente nas ruas do Rio de Janeiro e nas cidades de todo o Brasil.

Além do mais, como é comum, nos dias de hoje, recorrer ao mesmo tipo de “jeitinho” que a personagem Clemência, da comédia *O Inglês Maquinista*, usou para driblar a burocracia para conseguir um escravo! Falamos com o filho da vizinha, que é amigo do cunhado do senador fulano de tal e este nos concede uma vaga no emprego público num piscar de olhos.

Sendo uma prática típica ou não dos brasileiros, a malandragem no Brasil assume caras, perfis e posições sociais diferentes. Ela traduz a nossa visão de mundo numa perspectiva relacional, sob a qual facilmente é possível transformar o público em privado, a ordem em desordem, o lícito em ilícito. Ela exprime nossa dificuldade em lidar com leis universalizantes e autoritárias e nos permite olhar para essas leis com um olhar mais leve e criativo, sem entendê-las como padrões rígidos e determinantes. Desse modo, as comédias de Martins Pena analisadas nesta dissertação, ao mesmo tempo em que retratam a malandragem na sociedade carioca oitocentista de maneira ímpar para a época, ainda nos dias de hoje nos parecem incrivelmente atuais.

Fontes

Fontes impressas

1. Arquivo do Senado Federal

Subsecretaria de Informações do Senado Federal – DF

Lei de Criação da Guarda Nacional. In: Coleção de Leis do Império do Brasil. Ano: 1831. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1875.

2. Bibliotecas

Biblioteca Central da Universidade de Brasília – DF

Código Criminal do Império do Brazil Annotado, comentado por Antônio Luiz Ferreira Tinôco. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

Constituição Brasileira de 1824. In: NOGUEIRA, Octaciano. *Constituições Brasileiras: 1824*. Brasília: Senado Federal. Ministério da Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos Estratégicos, 2001.

PENA, Martins. *Folhetins: A Semana Lírica*. Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1965.

Comédias de Martins Pena. In: DAMASCENO, Darcy (edição crítica). *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

Dramas de Martins Pena. In: DAMASCENO, Darcy (edição crítica). *Teatro de Martins Pena - Dramas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

Bibliografia

- AGUIAR, Flávio (org). *A Aventura Realista e o Teatro Musicado*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Cered, 1997.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Editora globo, 2004.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARBOSA, Livia. *O Jeitinho Brasileiro. A arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- BATISTA, Vera Malaguti. “O Império do medo” In: *O medo na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- BEIGUELMAN, Paula. *Viagem Sentimental à Dona Guildinha do Poço*. São Paulo: Editora Centro Universitário, 1966.
- BERGSON, Henry. *O Riso - Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BORNHEIM, Gerd. “O conceito de tradição” In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura Brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRAGA, Cláudia. *Em busca de brasilidade. Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- BURKE, Peter (org). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio. “A dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: O longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. “As Seis Aventuras de Pedro Malazartes”. In: *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- CASTRO, Jeanne Berrance de. *A milícia cidadã: a Guarda Nacional de 1831 a 1850*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso (orgs). “Introdução”. In: *A História Contada – Capítulos de História Social na Literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1998.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. *Do palco à página. Publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.
- _____. “A construção estética da realidade – vagabundos e pícaros na idade moderna”. In: *Tempo – Revista do Departamento de História da UFF*. Vol. 9, nº 17, jul. 2004. Rio de Janeiro: Eduff, 2004.

- COSTA, Clarice da Silva. *Elemento Cômico em Martins Pena*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2000.
- DAMASCENO, Darcy (edição crítica). *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.
- DAMASCENO, Darcy (edição crítica). *Teatro de Martins Pena - Dramas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *A casa e a rua – Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, Maria Odila da Silva. “Aspectos da ilustração no Brasil”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Vol. 278, Janeiro/Março de 1968. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1968.
- D’INCAO, Maria Ângela. “A mulher e a família burguesa” In: DEL PRIORE, Mary (org). *A História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Vol. 1: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- ESCOREL, Sarah. *Vidas ao Léu – Trajetórias de exclusão social*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.
- EWBANK, Thomas. *Vida no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976.
- FALCON, Francisco José Calazans. *Iluminismo*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Editora

Perspectiva, 1993.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp, 1997.

GEREMEK, Bronislaw. “Vagabundo, Malandro e Mendigo”. In: *Os filhos de Caim – Vagabundos e miseráveis na literatura européia (1400-1700)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira – Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada*. Campinas: Pontes, 1988.

GUIMARÃES, Lúcia Maria P. “A percepção dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro” In: GRICOLI, Zilda Maria e IOKOI, Rodrigo Pato de Sá (orgs). *História e Cidadania*. São Paulo: Humanitas, ANPUH, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1975.

_____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). “A Guarda Nacional”. In: *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Monárquico*. 4º volume – Declínio e Queda do Império. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971

IAMASHITA, Lea Maria Carrer. “Ordem” no mundo da “desordem”: o projeto modernizador e o cotidiano popular (Rio de Janeiro 1822-1840). Dissertação de mestrado em História Social. Universidade de Brasília. 2005.

KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. “O público e o privado no Brasil Imperial”. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda Gricoli (orgs). *Histórias: Fronteiras*. Vol I. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP: Anpuh, 1999.

MACEDO, José Rivair. “O real e o imaginário nos fabliaux medievais”. In: *Tempo – Revista do Departamento de História da UFF*. Vol. 9, nº 17, jul. 2004. Rio de Janeiro: Eduff, 2004.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.

MARTINEZ, Nicole. *Os Ciganos*. Campinas: Papirus, 1989.

- MARTINS, Mônica de Souza Nunes. *“Vadios” e mendigos no tempo da Regência (1831-1834). Construção e controle do espaço público da Corte*. Dissertação de mestrado em História Social. Universidade Federal Fluminense. 2002.
- MATOS, Maria Izilda Santos. *Cotidiano e Cultura. História, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- MATTOS, Ilmar Rohlof. *O tempo saquarema e a formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.
- MAURO, Frédéric. *O Brasil no Tempo de Dom Pedro II: 1831-1889*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MOLIÈRE. *O Tartufo*. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Editor Victor Civita, 1976.
- _____. *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris: Folio France, 1999.
- MOREIRA, Roberto Sábato. *Malandragem e identidade*. Série sociológica nº 147. Brasília, 1997.
- MOREL, Marco. *O período das Regências (1831-1840)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- MOURA, Ana Maria da Silva. *Cocheiros e carroceiros. Homens livres no Rio de senhores e escravos*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- NEDER, Gizlene. *Discurso jurídico e ordem burguesa no Brasil*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1995.

- NEVES, Lúcia Maria Bastos P.e MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- NEVES, Lúcia. “Liberalismo político no Brasil: idéias, representações e práticas (1820-1823)”. In: PEIXOTO, A. C. (et al) *O Liberalismo no Brasil Imperial: Origens, conceitos e prática*. Rio de Janeiro: Revan: UERJ, 2001.
- NOGUEIRA, Octaciano. *Constituições Brasileiras: 1824*. Brasília: Senado Federal. Ministério da Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos Estratégicos, 2001.
- NOVAES, Fernando (dir). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, Vol. 2, 1997.
- NUNES, Mário. *40 anos de Teatro*. Serviço Nacional de Teatro, 1920.
- OLIVEN, Ruben George. *Violência e Cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PENA, Martins. *Folhetins: A Semana Lírica*. Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1965.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Fronteiras da Ficção: Diálogos da História com a Literatura.” In: NODARI, Eunice, PEDRO, Joana Maria e IOKOI, Zilda M. Gricoli (orgs). *História: Fronteiras. Vol. 2*. Florianópolis: ANPUH, 1999.
- _____. “Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário”. In: *Representações - Revista Brasileira de História*. Vol.15 nº 29. São Paulo: Editora Contexto, 1995.

_____. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

PRADO JR. Caio. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1957.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.

REIS, José Carlos. “Da ‘história global’ à ‘história em migalhas’: o que se ganha, o que se perde?” In: Guazzelli, Cesar Augusto e outros (orgs). *Questões de Teoria e Metodologia da História*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

RELA, Walter (Introdução e versão espanhola). *Teatro Costumbrista Brasileño*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1961.

RENAULT, Delso. *O Rio Antigo nos anúncios de jornais*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SAMARA, Eni de Mesquita. *A Família Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1962.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951.

SILVA, Mozart Linhares da. “O Código Criminal de 1830 e as idéias que não estão fora do lugar”. In: CANCELLI, Elizabeth (org). *Histórias de violência, crime e lei no Brasil*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1968.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

THOMPSON, Edward P. *Senhores e Caçadores*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

TINÔCO, Antônio Luiz Ferreira. *Código Criminal do Império do Brazil Annotado*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

VENTURA, Dayse. “Ordem e unidade no império de Martins Pena”. In: ROLLEMBERG, Denise (org.). *Que História é essa?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ZAFFARONI, Raúl e BATISTA, Nilo. “História da programação criminalizante no Brasil”. In: *Direito Penal Brasileiro I*. Rio de Janeiro: Revan: 2003.

Endereços eletrônicos consultados:

<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp> em 20/10/2005.

<http://www.academia.org.br/> em 01/11/2005.

http://www.unicamp.br/unicamp/canal_aberto/clipping/outubro2004/ em 01/11/2005.