

**Sociedad,
cultura y literatura**

Carlos Arcos Cabrera, compilador

Sociedad, cultura y literatura



FLACSO
ECUADOR



Ministerio
de Cultura

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 3237960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura del Ecuador

Avenida Colón y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2903 763

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-207-5

Cuidado de la edición: Bolívar Lucio y Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: Rispergraf

Quito, Ecuador, 2009

1ª. edición: junio 2009

Índice

Presentación	9
Introducción	11
PARTE I	
Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista	43
Antonio Herculano Lopes	
Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas	55
Fernando Balseca	
El problema de la subjetividad en <i>Autorretrato de memoria</i> de Gonzalo Millán	73
Biviana Hernández	
Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales	89
Consuelo Meza Márquez	
Diferenças culturais e dilemas da representação	105
Diana I. Klinger	

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia	121
Gabriela Pólit Dueñas	
Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. <i>Las Hojas Muertas</i> de Bárbara Jacobs	135
Hélène Ratner Zaragoza	
“Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: <i>La Última Cena</i> de Stefanía Mosca (1957) y <i>Trance</i> de Isabel González (1963)”	151
Laura Febres de Ayala	
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?	169
María Miele de Guerra	
Dimensões sensíveis da brasilidade modernista; eboços de uma genealogia literária	179
Mônica Pimenta Velloso	
Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel	193
Pamela Baeza Acevedo	
Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación	211
Ramiro Noriega Fernández	
Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans	229
Rodrigo Cánovas	
Reordenando el margen discursivo de la violencia. <i>Los Santos Malandros</i> : una nueva representación simbólica/medial en Venezuela	243
Dariuska González	

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche 255
Sonia Betancour

El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tawantín Suyu 271
Ileana Almeida

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural 283
Mabel García Barrera

Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? 303
Judith Hernández

PARTE 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador 321
Christian León

Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada 337
Sonia Cristina Lino

¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de J. Carlos Rulfo 351
Sua Dabeida Baquero

Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en El exorcista y Satanás 365
Emilio José Gallardo Saborido

PARTE 3

<i>Entre la ira y la esperanza:</i> una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad	385
Michael Handelsman	
La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX	399
Germán Alexander Porras Vanegas	
Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz	409
Aline Marinho Lopes	
El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría	421
Gustavo Morello	
Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaio Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui	437
Sonia Ranincheski	
Sociología, literatura e fome: um retrato da intolerância	453
Tânia Elias Magno da Silva	

Parte 1

Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista

Antonio Herculano Lopes*

Ao longo do século XIX, o teatro –tanto a performance artística, quanto o local em que se realizava– exerceu função central na vida da cidade do Rio de Janeiro, a exemplo do que ocorria em outras grandes cidades do mundo ocidental. Principal e, com frequência, única diversão pública disponível, tendo ganho o prestígio do aval real com o príncipe-regente d. João, o teatro enquanto espaço era um lugar de forte apelo não apenas para se assistir ao espetáculo que eventualmente estivesse sendo apresentado, mas também para ver e ser visto. Nesse sentido, o prédio absorveu algumas das funções que antes eram reservadas à igreja e à praça, tornando-se verdadeira ágora moderna.

Quando se pensa que o teatro que o príncipe mandou erguer com seu nome, mais tarde chamado de São Pedro de Alcântara, podia abrigar (dependendo do momento histórico) cerca de 1% da população da cidade, percebe-se porque o prédio era próprio para tornar-se palco também do espetáculo da política e das relações sociais, rebatidas em cena pela imaginação dos autores e pelas sensibilidades dos atores. Com tudo isso, não é de se surpreender que a ficção encenada adquirisse enorme poder de fixar as imagens e representações que povoariam as imaginações e sensibilidades dos cidadãos e –pela irradiação inerente à condição do Rio de Janeiro de capital e corte imperial– da população brasileira em geral.

* Pesquisador e Chefe da Pesquisa em História da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Doutor em Estudos de Performance pela New York University.

Além de sua função de entretenimento, o teatro era fortemente percebido por sua atuação sobre as consciências e, no dizer de então, era considerado “escola de costumes”. Cientes do poder de sedução ideológica do teatro, autoridades e intelectuais se empenharam por diferentes modos em estimular sua ação formadora e controlar seus eventuais efeitos deletérios. A censura policial e o Conservatório Dramático eram duas faces de um mesmo desejo de controle, uma pelo lado negativo, determinando o que não deveria ser visto e ouvido, e o outro pelo positivo, estimulando as obras com qualidade artística e moralmente edificantes –ao menos era esse o propósito inicial do Conservatório. A busca de uma dramaturgia nacional, como parte de um projeto mais amplo de constituição da nacionalidade no plano das consciências, era tida como tão estratégica que mereceu um manifesto de Gonçalves de Magalhães. Aliado ao grande ator nacional, João Caetano, o poeta romântico declaradamente fundou o teatro nacional, com a estréia, em 1838, de sua tragédia sobre Antônio José da Silva, o Judeu. O gesto teve tal poder que até hoje a historiografia lhe reconhece o caráter inaugural, apesar do baixo valor artístico.

A historiografia, aliás, também aponta como, curiosamente, sem tal estardalhaço e grandiosa intenção, o mesmo ano viu surgir a comédia nacional, quando a própria companhia de João Caetano, sem a participação do mesmo, que preferia guardar-se para dramas e tragédias, encenou a primeira farsa de Martins Pena, *O juiz de paz na roça*. Com ou sem intenção, essa pequena peça cômica, quase um entremez, exerceu influência muito mais poderosa e duradoura sobre o imaginário da cidade e do país, sobre sua auto-imagem, do que os arroubos românticos de Magalhães e seguidores.

A comédia, ao longo do século, demonstrou ser veículo particularmente apto para captar e representar as imagens em que aquela população se reconhecia. A auto-ironia, mais do que a celebração épica, parecia ser o meio mais adequado de expressar sonhos, frustrações e limites éticos de uma sociedade incapaz de resolver seus dilemas, no centro dos quais estava a instituição do trabalho escravo. Incapaz de ser abertamente representada, a escravidão e, com ela, as complexas relações interétnicas aparecem nos interstícios, nos subentendidos e nas margens da produção para os palcos, dando elementos para a construção dos sonhos e, simultaneamente,

ameaçando transformar-se em pesadelos daquela sociedade. O outro nó górdio que aparece em cena é o da posição da mulher, ou, melhor dito, das relações entre homens e mulheres, tema que, se não era indizível, como a escravidão, também comportava uma enorme distância entre o dito e o que extravasa da produção dramaturgica.

Minha pesquisa se concentra em três comediógrafos da cena fluminense oitocentista: Luiz Carlos Martins Pena (1815-1848), José Martiniano de Alencar (1829-1877) e Francisco Correia Vasques (1839-1893). Interessa-me como esses autores lidaram com as questões da produção e representação dos sentidos de nacional, popular e moderno; como resolveram as dificuldades advindas da escravidão e da posição dos negros; como enfrentaram a acelerada mudança nos valores relacionados com os universos masculino e feminino; e como projetaram os sonhos e se assombraram com os fantasmas que de certa maneira até hoje povoam o imaginário da nação que ajudaram a inventar. Este *vol d'oiseau* sobre a obra dos três comediógrafos funciona como um panorama da história cultural da cidade do Rio de Janeiro, pólo avançado da possível modernidade brasileira ao longo do século XIX. A produção dramaturgica acompanha os passos da evolução histórica, permitindo-nos perceber caminhos e descaminhos que a documentação mais fria não revela. Como numa estrutura musical, trato de acompanhar três momentos/movimentos de uma certa história brasileira: o *allegro vivace* de Martins Pena, quando o Império se estabiliza; o *andante con brio* de José de Alencar, quando atinge seu apogeu; e o *allegro buffo* de Vasques, quando se anuncia a crise. O presente texto dá conta da primeira parte da pesquisa: Martins Pena.

A obra de Martins Pena foi produzida entre o final dos anos 30 e a década de 40, momento em que, saído do trauma da abdicação de Pedro I e tratando de superar a instabilidade do período regencial, o Império começava a ganhar solidez sob Pedro II. As comédias de Pena se centram na representação da cidade do Rio de Janeiro, seus tipos e costumes, e na discussão de valores num momento de rápida transição. Apesar de décadas já de uma presença mais forte do Estado e de imposição da ordem do soberano (seja el-rei ou o imperador), sobrevivia ainda, sobretudo em relação à “raia miúda”, o mito de uma sociedade sem lei nem pecado, que Martins Pena procurou retratar. Por um lado, a década de 40 abriu um

longo período de estabilidade política, que favoreceu a expansão dos negócios e a consolidação de uma burguesia comercial e financeira urbana; por outro, o grosso da população continuava vivendo às margens dos frutos do progresso.

A ordem escravocrata era sem dúvida um das fontes de maior instabilidade social. Em 1835, deu-se a Revolta dos Malês, em Salvador, aguçando os temores de uma grande insurreição negra que pairavam desde o sucesso da revolução no Haiti. A pressão inglesa para o fim do tráfico era forte. Em 1831, havia sido aprovada uma lei “para inglês ver”, que declarava livres todos os novos escravos que chegassem às nossas costas. No entanto, o tráfico não só continuava, mas se intensificava, tornando-se uma das atividades mais rentáveis do Império. No início da década de 40, entravam de 30 a 40 mil africanos por ano no país. Depois da *Bill Aberdeen*, de 1845, pela qual a Inglaterra se adjudicava o direito de abordar e apreender a carga de qualquer negreiro com pavilhão brasileiro, inclusive dentro de nossas águas territoriais, a cifra passou para 50 mil por ano (Costa, 1976: p. 144).

Sabemos o fim dessa história, mas naquele momento, à medida que aumentava a intervenção inglesa, os grupos ligados ao tráfico melhor conseguiam arrebatar o apoio popular e provocar a xenofobia anti-inglesa. Criou-se uma nova figura no panorama social brasileiro, a dos meias-caras: africanos ilegalmente importados que, mesmo apreendidos pelas autoridades, acabavam voltando ao circuito do mercado escravista. As dificuldades maiores, como sempre, eram enfrentadas por aqueles com menos recursos. Em *O juiz de paz na roça*, Pena põe em cena um lavrador pobre, Manuel João, condenado ao trabalho árduo por possuir apenas um escravo.

Maria Rosa – Pobre homem! Mata-se de tanto trabalho! É quase meio-dia e ainda não voltou. Desde as quatro horas da manhã que saiu; está só com uma xícara de café.

Aninha – Meu pai quando principia um trabalho não gosta de o largar, e minha mãe bem sabe que ele tem só a Agostinho.

Maria Rosa – É verdade. Os meias-caras agora estão tão caros! Quando havia valongo eram mais baratos.

Aninha – Meu pai disse que quando desmanchar o mandiocal grande há-de comprar uma negrinha para mim. (Pena, s.d.: 39)

A centralidade da mão-de-obra escrava na economia torna-se patente nessa cena. Mesmo uma família de agricultores pobres não dispensava a sua ajuda, e ainda se dava o direito de sonhar com o escravo doméstico. Mas, não fugindo à sina de seus contemporâneos, o que chama a atenção no conjunto da obra de Martins Pena é o pouco espaço ocupado pelo negro em geral e pelo escravo em particular e a sua quase total carência de voz própria. O foco principal do autor estava na sociedade livre, branca e mestiça, que até legalmente eram os que constituíam a nação.

O tratamento dado por Martins Pena a esses pobres livres antecipa a dialética da ordem e da desordem que Antonio Candido(1970) diagnosticou como estruturante das *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Os pequenos agentes da ordem, personagens recorrentes das comédias de Pena, são promotores, eles próprios, da desordem que deveriam combater. Em *Os meirinhos*, escrita em 1845 e representada no ano seguinte, esses agentes da justiça se concentram em botequins, onde jogam bilhar e cartas, bebem cachaça até se embebedarem e arrumam trabalhos sob a égide da “regra geral: toda vez a que uma maroteira render mais do que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos do que de homens de bem” (Pena, s.d.: 458).

Um dos meirinhos dessa comédia se chama João Pataquinha, que logo remete ao decano dos meirinhos das *Memórias*, Leonardo-Pataca, pai do herói do livro. Mas mais importante do que as semelhanças de fato ou até de estilo está esse constante trânsito entre a ordem e a desordem, baseada numa enorme frouxidão dos princípios morais, que devem estar sempre a serviço de se ganhar o dinheiro ou o amor, ou ambos. Ou se esses já foram obtidos, a mantê-los sob vigilância estrita, diante de uma sociedade sempre pronta para se aproveitar de um cochilo. Em *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato*, o pedestre André João mantém sua mulher Anacleta e sua filha Balbina trancafiadas a sete chaves, enquanto faz a ronda. Aterrorizado pela idéia de que algum homem as venha a tocar, torna-se fera acuada, com instintos assassinos. Mas todos os cuidados são de balde, pois espertos amantes encontram estratégias de entrar

na casa e as mulheres oprimidas se empenham em consumir a “traição”. O estado de demência provocado por ciúmes é apenas o outro lado da constante ameaça de se viver numa sociedade movediça, onde toda ordem é volátil e pode desandar no dia seguinte.

Não só de guardiães da ordem se constitui a galeria de malandros de Martins Pena. Ele foi colher tipos em outras searas, como a religiosa, em que atacou os irmãos das almas. Na peça desse título, Jorge pede esmolas para as almas e retém a “colheita”, como ele diz, para si. Afinal, pergunta para a irmã, Luísa, “nós também não temos alma”? A ética que preside o comportamento de Jorge é

Jorge – (...) antes que me logrem, logro eu. E demais, tirar esmolas para almas e para os santos é um dos melhores e mais cômodos ofícios que eu conheço. Os santos sempre são credores que não falam... (Pena, s.d.: 181)

Apesar do comportamento velhaco, Jorge não aparece na peça como um personagem mau, ao contrário, é um tipo com quem a platéia simpatiza, apiedando-se da sua tibieza e da tirania que sobre ele exercem sua mulher, Eufrásia, e sua sogra, Mariana: “Encontrei com uma mulher linguaruda, preguiçosa, desavergonhada e atrevida... E para maior infelicidade, vim viver com a minha sogra, que é um demônio” (Pena, s.d.: 182).

Outra área profissional que passa pela metralhadora giratória de Martins Pena é o comércio. Em *O caixeiro da taverna*, Manuel, imigrante português, é primeiro caixeiro da taverna da viúva Angélica e sua grande aspiração é tornar-se seu sócio. Para ganhar os favores da viúva, e sabendo que esta nutre interesses matrimoniais por ele, Manuel esconde-lhe que secretamente se havia casado com Deolinda, costureira que serve a casa. O português é trabalhador dedicado e sensível aos infortúnios dos devedores de sua ama, porém mais fiel à defesa dos interesses dos negócios: “Quem come, pague! E quem não pode pagar, não coma...” (Pena, s.d.: 378). É tal fidelidade que o leva à desonestidade, ao adulterar alimentos, dentro da mesma lógica geral de que tira proveito quem pode. De novo, aqui, a impostura é cometida por um personagem simpático ao público, o herói, por assim dizer, das peripécias, e que ao final será premiado com a ambicionada condição: tornar-se-á sócio da viúva a quem tanto protege.

Os três exemplos acima nos dão algumas chaves sobre a “questão feminina” em Martins Pena. A mulher aparece sempre como um problema para o homem, num ambiente hostil, sem a estabilidade das relações familiares patriarcais, os outros homens constituindo constante ameaça. No caso do pedestre, o problema é manter sua esposa e filha, e a solução por ele empregada é a violência e o autoritarismo. Isso apenas espicaça o desejo das mulheres de traírem-no e a simpatia do espectador vai para as pobres subjugadas. O irmão das almas sofre pelo oposto: a opressão da mulher e da sogra, que, para o agrado da platéia, ele logra inverter com esperteza. Quanto ao caixeiro Manuel, o “problema” mulher surge da sua superposição com o problema econômico. Ao final, a desonestidade do português é redimida pela honestidade de seu coração, através do que obtém sucesso em ambos os terrenos – a mulher amada e a sociedade com a rica viúva.

O que se pode extrair desses exemplos é uma ética liberal e individualista. O ponto de partida e o foco é o homem, sendo a mulher vista como uma presa a ser conquistada e mantida. Mas é uma presa (e uma propriedade) especial, com desejos próprios e capaz de resistir e combater os planos do homem. A solução não pode passar pela imposição autoritária, mas terá que ser negociada. E diante do conflito entre Estado/sociedade e indivíduo, este deve prevalecer, desde que negocie seus interesses com seus próximos e, em particular, com suas próximas.

No plano da representação do nacional, também podemos fazer algumas inferências. A molecagem, o descompromisso e a desonestidade é o ambiente que é respirado por toda essa sociedade. E o princípio fundamental, o móvel último de todo brasileiro é o prazer. Em mais de uma ocasião, Martins Pena contrasta o princípio do prazer do brasileiro com outras nacionalidades. No caso de Manuel, nosso caixeiro português aspirante a taverneiro, o que transpira é uma ética do trabalho. Inquirido por sua ama e futura sócia, mostra seu desinteresse pela farra.

Angélica – Espero que não frequente certas ruas desta cidade e que, sobretudo, não arranches para essas patuscadas dos domingos, que fazem os caixeiros no Jardim Botânico, nos canos da Carioca e nas Paineiras. Tens visto o resultado.

Manuel – Nunca gostei desses pagodes.

Angélica – Nem deves do mesmo modo freqüentar os bailes mascarados.

Manuel – Bailes? Não sei dançar.

Angélica – Manuel, nos bailes mascarados não se dança, joga-se! (Pena, s.d.: 382)

Manuel nem ao menos sabe como são os bailes mascarados, o que tranqüiliza a viúva. O contraste é com Carlos, o herói malandro de uma comédia sem título (perdeu-se a folha de rosto do manuscrito), uma das últimas produções de Martins Pena. Dele, somos informados que depois de três meses de casamento, disse à mulher que estavam sem dinheiro e saiu em busca do dito para não mais voltar. As notícias que chegam em casa são de que “anda por bailes mascarados, pagodes, teatros com as tais filhas de Jericó” (Pena, s.d.: p. 621). Quando por primeira vez reaparece, tem um taco de bilhar na mão, colete e casaca desabotoada. A polícia procura por ele e a descrição das roupas com que por última vez fora visto revelam o malandro: “Levava calça de casimira cor de flor de alecrim, paletó verde claro com botões de chifre e chapéu de pelo de lebre” (Pena, s.d.: p. 625). Carlos gosta sinceramente de sua mulher, mas preza sobretudo sua liberdade. Quer fazer dinheiro para sustentar sua família, mas prefere fazê-lo no jogo do que através do trabalho árduo. Ao final, ameaçado de prisão e de ter que duelar com um desafeto que ambiciona a sua mulher, safa-se de tudo com esperteza, regenera-se, volta “ao grêmio da sociedade”, perdoado pela mulher e pelo tio meirinho, de quem detém uma carta revelando uma infidelidade conjugal (Pena, s.d.: 639). É portanto diante da iminência de perder sua mulher que Carlos é levado a optar entre seus dois prazeres, amor e boêmia, fazendo sua livre escolha pelo primeiro.

Encerremos com a questão dos negros e da escravidão. Esses assuntos surgem na obra de Pena, a exemplo do que ocorre com seus contemporâneos, como pano de fundo sobre o qual se desenrola o drama ou, mais propriamente, a farsa social. Mas aqui e ali aparece a escravidão em toda a sua violência. O caso mais patente é o da comédia *Os dous ou o inglês maquinista*. Já ao colocar em cena um personagem do comerciante negreiro, que se beneficia da importação ilegal de meias-caras, e um inglês tra-

paceiro, ambos rivalizando pela mão da filha de uma rica viúva, Pena se permite apresentar um painel desse comércio iníquo.

Felício – Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue *Veloz Espadarte*, aprisionado ontem junto quase à 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 neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!... (Pena, s.d.: 108)

O comércio ilegal, a cumplicidade de juízes, autoridades e população, o interesse dos fazendeiros, tudo é explicitado ao longo da comédia. E a violência doméstica contra os escravos também aparece, ainda que em bastidores, numa cena talvez muito mais chocante para as sensibilidades atuais do que as de então.

Clemência – Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (*esta cena deve ser toda muito viva. Ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra:*) O que é isto lá dentro? (*Voz, dentro:* Não é nada, não senhora.) Nada? O que é que se quebrou lá dentro? Negras! (*A voz, dentro:* Foi o cachorro.) Estas minhas negras!... Com licença. (*Clemência sai.*)

Eufrasia – É tão descuidada esta nossa gente!

JOÃO DO AMARAL – É preciso ter paciência. (*Ouve-se dentro bulha como de bofetadas e chicotadas.*) Aquela pagou caro...

Eufrasia, *gritando* – Comadre, não se aflija.

João – Se assim não fizer, nada tem.

Eufrasia – Basta, comadre, perdoe por esta. (*Cessam as chicotadas.*) Estes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (*Entra Clemência arranjando o lenço do pescoço e muito esfogueada.*)

Clemência – Os senhores desculpem, mas não se pode... (*Assenta-se e toma respiração.*) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me! (Pena, s.d.: 114)

O que talvez mais choque na cena é a continuada conversação dos convivas, enquanto nos bastidores Clemência demonstra toda a sua inclemência com as criadas. Não há uma palavra de preocupação com estas. A questão é a comadre não se afligir ou os cabelos brancos que os escravos impingem aos pobres amos. Ou então a justificativa da necessidade da correção: “Se assim não fizer, nada tem”. Por outro lado, até nessa cena simpática ao sofrimento dos negros, estes não têm voz ou a que têm é desencarnada, uma voz de bastidor. Tal era o limite claro daquela sociedade. Limite que aponta para as dificuldades que ainda hoje temos ao lidar com a espinhosa questão das relações interétnicas na sociedade brasileira.

Martins Pena traçou com suas comédias um amplo quadro da sociedade livre, branca e mestiça, das suas hipocrisias, de sua moral frouxa e dos seus sonhos. Enfrentou as dificuldades que se anunciavam para a manutenção da família patriarcal com uma postura liberal e individualista. Representou a nacionalidade como movida pelo princípio do prazer. O elemento popular surge bastante expurgado de seus componentes africanos, pela dificuldade de se relacionar com a escravidão. Mas nas frestas Martins Pena passou um pouco também do conflito básico que opunha brancos e negros. Nesse quadro aparecem em gestação valores e práticas de uma cultura urbana carioca que marcarão o ideário da nação nos anos por vir: as festas, os ritmos, os tipos, as sensibilidades. Às vezes, Pena opõe cultura rural e citadina, mas sempre tendo a última como a referência maior que acabaria por se impor. Ao final de *A família e a festa da roça*, quando numa festa do Divino alguns rapazes da cidade fazem troça dos caipiras, um lavrador dá o grito de guerra: “Ensinemos a estes capadóci-os!” O capadócio, o malandro urbano, capoeira, evidentemente calcado em valores herdados da cultura africana no Brasil, estava fazendo sua entrada nos palcos. Seria preciso esperar as cenas cômicas do ator Vasques para que ele ganhasse mais destaque.

Referências

- Candido, Antonio (1970). “Dialética da malandragem”. Em *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8.
- Costa, Emília Viotti da (1976). “O escravo na grande lavoura”. Em Sérgio Buarque de Hollanda (Ed.) *História geral da civilização brasileira*. Tomo II, vol. 1. 3ªed. São Paulo: Difel.
- Pena, Martins (s.d.). *Comédias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.