

Fazer rir e fazer corar:
o ato e a cena entre trova e tribuna

Marcelo Magalhães Leitão¹

“Caliban protagoniza, para o espectador mais atento, uma outra razão, outras verdades, outras possibilidades de apreensão e domínio do real.”

(Leda Maria Martins)

“Sentemo-nos de novo na arquibancada, distintos leitores; vai continuar a interrompida representação.”

(Luiz Gama)

Uma história da cena

Voltemos a uma cena anterior ao tablado da tribuna e do foro, àquela em que Luiz Gama sussurrou sua *candimba*, entre as notas de rodapé das **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**, em sua primeira edição, publicada na provinciana São Paulo no ano de 1859. A cena se passa em um *cantinho* da produção poética do Brasil romântico, que adentrava a década de 1860. Estamos no tablado das sátiras rimadas de Luiz Gama, e “banindo o medo” o *trovador* se apresenta desde os versos de *abertura*. É já no segundo poema do livro, depois de um programático “Prólogo”, que o eu lírico se distingue diante do público, com iluminação devidamente teatral: “Quero que o mundo me encarando veja, / Um retumbante *Orfeu de carapinha*”! O personagem aparece de corpo inteiro, e essa *ouverture* tem a movimentação própria das figurações *burlescas*.

Pouco antes, invocando sua “Musa de Guiné, cor de azeviche”, nosso *Orfeu de carapinha* indicava os recursos para sua atuação: “Empresta-me o cabaço *d’urucungo*” e

¹ Professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

“Inspira-me a ciência da *candimba*”. Getulino se mostra em cena a *brandir* a marimba, e a “ciência misteriosa” que solicita se evidencia em sua coreografia corporal: “Nas danças entrarei d’altas *caiumbas*”. Sua *candimba*, portanto, não é conhecimento que se acomode em páginas estáticas e bem estabelecidas, mas é antes ciência que carrega e movimenta no próprio corpo. “Mandingueira a linhagem de Gama com suas imagens ancestrais”, acerta na cisma Allan da Rosa (ROSA, 2021, p. 182).²

À maneira dos menestréis afro-americanos de meados do século XIX, Getulino realça sua pele negra — o que, como se sabe, fez dele o primeiro poeta afro-brasileiro de nossa literatura (FERREIRA, 2011, p. 37). Mas o que pretendo colocar em evidência nesse momento são os signos da teatralidade e da teatralização que se apresentam no tablado das **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**. Em primeiro plano, a sugestão inicial de uma “Prótase”: “primeira parte de uma tragédia clássica, na qual se faz a exposição do assunto”. Nessa primeira *ouverture*, o *trovador* se apresenta ao público: “No meu cantinho, / Encolhidinho, / Mansinho e quedo, / Banindo o medo, / [...] O que vou vendo / Vou descrevendo” (GAMA, 2000, p. 7-8). E é na sequência seguinte do livro, no poema “Lá vai verso!”, ainda em clima de *abertura*, que surgirá retumbante nosso “Orfeu de carapinha”.³

Na sequência das *trovas burlescas* que se seguem a essa *abertura*, há outros signos de teatralização em cena. Entanto estes poucos signos indicados até esse passo serão suficientes para a fabulação que pretendo apresentar. Pois o que importa aqui será a constatação de que esses e outros signos de teatralização se evidenciam ao longo de todo percurso combativo de Luiz Gama — na cena inicial em que se apresenta como “trovador proscrito” ou no tablado dos tribunais, onde se exigia do bom advogado que atuasse feito um cômico. E a verificação de que esses signos põem em cena “outras possibilidades de apreensão e domínio do real” (MARTINS, 1995, p. 199). Gama movimenta um “teatro do presente”, uma das figurações de sua misteriosa ciência combativa — sua *candimba*.⁴

² Será válido lançar luz sobre a cena editorial que Luiz Gama articula entre a primeira e a segunda edição das *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* (de 1859 e de 1861, respectivamente). Na edição de 1859, notas finais revelam para o leitor o significado de *urucungo* (“instrumento de música africano...”), *candimba* (“é, segundo algumas nações africanas, ciência misteriosa, que só pode ser perscrutada pelos sacerdotes”) e *caiumbas* (“danças animadas, às quais presidem os seres transcendentais”); na segunda edição, impressa no Rio de Janeiro com o acompanhamento do autor (que fora até a Corte também para procurar Luíza Mahin, sua mãe), essas notas são suprimidas. E é apenas na edição de 1861 que a assinatura de Luiz Gama aparece, em nota dedicatória.

³ De acordo com o **Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa**, “prótase” é a “primeira parte de uma tragédia clássica, na qual se faz a exposição do assunto” (Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/prótase>).

⁴ Em artigo publicado no Correio Paulistano de 4 de setembro de 1870 (seção “A pedido”), Luiz Gama evidencia uma parte de seu segredo: “Um bom advogado, como o cômico, disse-o [Vittorio] Alfieri, deve aparecer em público com o rosto envolvido em tintas” (in FERREIRA, p. 184).

Esse combativo *comediógrafo*, com a devida *vontade* e munido de *candimba*, que será chamado “Aristófares de pixaim” por um de seus biógrafos (MENNUCCI, 1938, p. 72), irá figurar mais que uma crítica de costumes do “vastíssimo teatro” do mundo.⁵ A teatralidade *calibanesca* que elaborou revela tanto a farsa de uma sociedade que contava com a prevaricação sistêmica para se manter quanto seus atores fundamentais, que ostentavam a falsidade de uma severa obediência à lei. “Com um olhar ridente, à maneira de Exu e Caliban, [os textos cômicos próprios de uma teatralidade negra] jogam com o senso comum, dessacralizam as verdades ordinárias e a linguagem encrática e, pelo pastiche ou pela paródia, carnavalizam, ironicamente, os emblemas e as hierarquias sociais” (MARTINS, 1995, p. 202).

Essa *teatralidade negra* colocada em cena por Luiz Gama, ator que atualiza em sua ginga a *candimba* anunciada em verso satírico, é possibilidade de combate efetivo e consequente em uma sociedade escravocrata que se mantém através do negacionismo e da prevaricação. As **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino** são, elas mesmas, uma espécie de “prólogo no teatro” social brasileiro. No estudo fundamental que faz de expressões do Teatro Negro, Leda Maria Martins considera o “texto cômico”, e sua consideração parece servir para caracterizar também a atuação do *comediógrafo* Luiz Gama.

[O texto cômico] recupera, em sua estrutura, algumas das estratégias que fundam a teatralidade da cultura negra, burlando a censura do interdito, deslocando as imagens e as máscaras, jogando com os simulacros. De forma lúdica, mas corrosiva, esses textos, no espaço do riso e no cenário ilusório das aparências, extraem da comicidade possibilidades de reflexão sobre os motes, às vezes dramáticos, que, ainda assim, divertem o espectador. (MARTINS, 1995, pp. 202)

Uma coreografia da diferença

É na segunda cena do primeiro ato de *Uma tempestade* (originalmente publicada em 1969), versão da conhecida peça shakespeariana elaborada pelo martinicano Aimé Césaire,

⁵ A expressão entre aspas é referida pelo próprio Luiz Gama, que cita uma “parêmia” (provérbio) supostamente conhecida em carta a Ferreira de Menezes: “Este mundo é um vastíssimo teatro onde todos fazem de cômicos” (in FERREIRA, p. 334). E valerá ainda transcrever trecho da biografia escrita por Sud Mennucci: Luiz Gama “tinha todos os ingredientes espirituais para vir a ser um autêntico ‘Aristófares de pixaim’, se o meio estivesse tão amadurecido e evoluído que comportasse a criação de um teatro de costumes e, mais que isso, de crítica de costumes” (MENNUCCI, 1938, p. 72).

que Caliban surge e joga seu enigma: “*Uhuru!*” (palavra suaíle para “liberdade”). O opressor de Caliban, frente ao vocábulo desconhecido de quem pretendia dócil e subalterno, interpela irritado: “Que dizes?”. Ao que Caliban responde, certamente com sarcástico sorriso em riste: “Disse *Uhuru!*”. Próspero então comenta, com foros de escravocrata: “Lá vem você com balbucios bárbaros. / Já cansei de dizer que detesto o barulho / dos teus beijos babando a tortura da língua” (CAPILÉ&FLORES, 2022, p. 50).⁶

A *candimba* posta em cena (editorial) por Luiz Gama é também um enigma, é também “uma exibição do segredo” (SODRÉ, 2005, p. 106). Ao suprimir, na segunda edição, a nota explicativa que trazia uma definição para o vocábulo desconhecido ao leitor mais provável (certamente senhorial), Getulino (a máscara de Luiz Gama neste ato) atua de maneira muito semelhante a Caliban. É como se replicasse diante de um suposto Próspero da Pauliceia, de quem ouvira a indagação irritada (“Quê que cê disse?”), com o devido sorriso em riste: “Disse *candimba!*”.⁷

“O enigma é uma provocação ou um desafio à luta para conhecer a regra do jogo”, como ensina Muniz Sodré (idem, p. 106). Getulino, atuando como “diretor do jogo”, figura que profere as primeiras palavras na releitura da peça shakespeariana de Césaire (**Uma Tempestade**), lança o desafio ao público que o lê, e estabelece a atmosfera da encenação. Sugere a caracterização de personagens e indica com malícia algumas máscaras, revelando as regras do jogo. “Conhecer a regra, entretanto, não implica acabar com o segredo” (idem, p. 106).

E é com essa atmosfera da cena que Luiz Gama irá iniciar sua atuação na tribuna da imprensa. Essa atuação é marcada mais uma vez por uma sugestiva teatralidade, e o nome do periódico em que inicia seu percurso de redator-editor é bastante sugestivo: **Diabo Coxo** (1864-5), semanário “informativo, crítico e humorístico”. Ilustrado por Angelo Agostini e redigido por Luiz Gama e Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, o **Diabo Coxo** é o primeiro periódico ilustrado da acadêmica Pauliceia de meados dos anos 1860. E o nome escolhido por Agostini e Gama carrega na sua figura uma forte sugestão de teatralidade.⁸

Sou o Diabo coxo: quem há que desconheça
Na vida social, meu vasto poderio?
Percorro o mundo inteiro, ora pedestre humilde,
Ora atirado aos ombros de um palafrém sombrio.

⁶ Utilizo livre e alternadamente os textos do próprio Aimé Césaire, em tradução minha, e a tradução-exu de André Capilé e Guilherme Gontijo Flores (CAPILÉ&FLORES, 2022).

⁷ Sud Mennucci, um dos primeiros biógrafos do “precursor do abolicionismo no Brasil”, faz referência ao “riso inextinguível de Luiz Gama” (MENNUCCI, 1938, p. 98).

⁸ “Essa característica metamórfica, essa ginga (o mancar de Exu), é um elemento essencial na arte de teatralizar do negro” (MARTINS, 1995, p. 57).

Não há palácio altivo, nem mísera choupana,
Cujos *mistérios* fundos não possa penetrar;
Cheguei hoje a São Paulo, — sentido, meu povinho!
A música está pronta, nós vamos começar.

E não é apenas no tablado de **Diabo Coxo**, em que Luiz Gama pode ser percebido mais nitidamente como “diretor do jogo”, que os signos de teatralidade e de teatralização se evidenciam em ambientação retumbante. O precursor do nosso abolicionismo atuou como jornalista em diversos órgãos da imprensa, tanto de São Paulo como da Corte, e neles foi frequente a elaboração de cenas de forte feição crítica. É paradigmática, por exemplo, a abertura de um dos artigos em que comenta a sua demissão da Secretaria de Polícia, onde foi empregado público por mais de uma década (artigos publicados no **Correio Paulistano**, em novembro de 1869).

Tinha-se representado a *tragédia* [...]. / Eu estava demitido, e a propriedade servil acautelada. / Os salteadores da liberdade dormiam o sono dos justos, e a lei de 1831 estava esmagada pela rocha presidencial [presidente da província]. / O *espetáculo*, porém, não se havia completado. Houve surpresa. O público não estava prevenido. Deu-se a *representação* sem programa [...] / Sentemo-nos de novo na arquibancada, distintos leitores: vai continuar a interrompida *representação*. (in FERREIRA, 2020, p. 162)⁹

“Quero que o mundo me encarando veja”, poderia repetir o advogado e tribuno de imprensa Luiz Gama neste novo tablado — tal qual havia pronunciado Getulino dez anos antes, a partir do *cantinho* de suas *trovas* de *trovador proscrito*. Que o mundo, e particularmente a Pauliceia de então, não pudesse deixar de testemunhar a “festival comédia” com que a criminalidade dos operadores da lei e da ordem estatal se apresentava. “Época difícil é a que atravessamos para as causas judiciárias” (GAMA *apud* FERREIRA, 2020, p. 147), sentenciaria neste período nosso mais radical tribuno da liberdade. E São Paulo estava na vanguarda, como ironizou Raul Pompeia (*apud* MENNUCCI, 1938, p. 113): “A Província mais escravocrata deste feliz Império é, sem discussão, [...] a muito adiantada província do apóstolo das gentes”, ou seja, a Pauliceia acadêmica e poética das últimas décadas antes da abolição.

A atuação de Luiz Gama no foro dos tribunais se intensificaria progressivamente a partir desse ponto crucial de seu trajeto. E seu “temperamento dionisiaco” (FERREIRA, 2000, p. LIII), que já soara ao som da marimba nas **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**, ganharia novas formas de expressão. A *misteriosa ciência* de que era sacerdote e praticante

⁹ Caso crucial no percurso de Luiz Gama. Sua demissão se dá por intermédio de Francisco Maria Furtado de Mendonça, que tem seu nome registrado nas páginas iniciais das **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino** (“A seu protetor e amigo”). Será válido relacionar Furtado de Mendonça à figura de Próspero, pois foi ele que possibilitou o acesso de Luiz Gama à biblioteca da Faculdade de Direito.

ficaria evidenciada nos diversos casos judiciais que enfrentaria nas frentes simultâneas dos tribunais e da imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. E essa atuação iria dar substância a todo um anedotário em que reitera com insistência a crítica ridente posta em cena pela candimba de Luiz Gama. Esse percurso nos faz lembrar de uma consideração aguda:

Luiz Gama não simplesmente ofereceu o que surgisse de preto como pedaço de respiro ao teatro dos bonecos, nem se meteu a frisar algo a ser encaixado como exótico nos cardápios dos condes, algo colocado na mesa como diferença salivosa para o apetite voraz da economia da moeda e da libido escravista que não era apenas uma relação de patrão-e-empregado, mas de proprietário-e-propriedade, em que sadismo e gozo seriam fundamentais. Não. Ele conseguiu bailar e soprar plenamente sua fortaleza no miolo da orquestra dos espaços da Branquitude e por isso muitas vezes pisou na beiradinha do abismo e resvalou no próprio caixão, jurado e como funeral pedido por figurões paulistas. (ROSA, 2021, p. 225)

Epílogo

O primeiro artigo assinado por Luiz Gama no **Radical Paulistano** é peça sugestiva desde o título: “Apontamentos biográficos” (24 de maio de 1869). Nele, o articulista indica aspecto fundamental para a fabulação que venho propondo. “Recontar às gerações por vir os feitos notáveis dos grandes homens é o primeiro dever dos historiógrafos do presente” (*apud* FERREIRA, 2020, p. 127). Indicação esta que, ao contrário do que possa parecer, vem temperada com finíssima ironia. E o artigo evidencia ainda, ao longo de sua exposição, que Luiz Gama considerava o “dever dos historiógrafos do presente” como um de seus papéis.

Michel Foucault, em reveladora entrevista concedida em 1978 (“A cena da filosofia”), indicava sua particular relação com a filosofia, com a história e com o teatro. Critica a tradição filosófica, que não se interessou pelo teatro (“desde Platão, e mais ainda de Descartes”), e indica uma virtualidade crucial do teatro: “Aceitar a não diferença entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o ilusório é a condição de seu funcionamento” (FOUCAULT, 2011, p. 222). E é a partir dessa condição que Foucault aponta para o que particularmente lhe interessa como “outras possibilidade de apreensão e domínio do real” (MARTINS, 1995, p. 199): “gostaria de tentar descrever como os homens do Ocidente viram as coisas sem nunca perguntarem se eram verdadeiras ou não, tentar descrever como eles mesmo mostraram, por meio do jogo do seu olhar, o espetáculo do mundo” (idem, p.222-3).

A proposta de Michel Foucault nos remete a uma reflexão de Muniz Sodré, que considera um “sentimento de mundo” próprio de uma cultura negra brasileira, e que parece

descrever a linhagem mandingueira de Luiz Gama. E é com essa trama reveladora que desfechamos as cortinas desse ato *admirável*.

“Sem ser nem querer ser filosofia, o elemento negro reconhece o real na forma da alegria [...]. Alegria não se define pela explosão do riso, mas pela aprovação irrestrita do real, do Cosmos — é um sentimento intenso de prazer diante do imediato, da vida singularizada [...]. Ele prescinde de legitimações externas, seja de uma Ideia transcendente, seja de um Ser originário [...]. É com um tal sentimento do mundo que se dribla a universalização (metafísica) das coisas.” (SODRÉ, 2005, p. 139)

REFERÊNCIAS

CÉSAIRE, Aimé. **Una Tempestad**. Buenos Aires: El 8vo.loco, 2011.

FERREIRA, Ligia Fonseca. “Introdução”. In: GAMA, Luiz. **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**. Edição preparada por Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. “A cena da filosofia”. In: _____. **Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina**. Organização Manoel Barros da Motta; tradução Vera Lúcia Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

GAMA, Luiz. **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**. Edição preparada por Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAMA, Luiz. **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**. Rio de Janeiro: Tipografia de Pinheiro & Cia., 1861.

GAMA, Luiz. **Primeiras Trovas Burlescas de Getulino**. São Paulo: Tipografia Dois de Dezembro, 1859.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENNUCCI, Sud. **O precursor do abolicionismo no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

ROSA, Allan da. **Águas de Homens Pretos**: Imaginário, Cisma e Cotidiano Ancestral (São Paulo, séculos XIX ao XXI). Tese de Doutorado, 2021.

SANTOS, Délio F. dos. “Primórdios da imprensa caricata paulistana: O Cabrião”. In: **O Cabrião**. Edição fac-similar. São Paulo: UNESP, 2000.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim**: teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.