

EMERSON CALIL ROSSETTI

**RISO E TEATRALIDADE:
UMA POÉTICA DO TEATRO DE MARTINS PENA**

2007

EMERSON CALIL ROSSETTI

**RISO E TEATRALIDADE:
UMA POÉTICA DO TEATRO DE MARTINS PENA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para obtenção do título de Doutor, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Lídia Fachin.

**Araraquara-SP
2007**

DEDICATÓRIA

A Dante e Irene, meus pais, que me ensinaram, com amor, a ter coragem e a ser perseverante.

A Érica, irmã incentivadora e cúmplice dos meus projetos.

E ao meu avô José Rossetti que, aos 103 anos, dá um exemplo de persistência a cada dia.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Lídia Fachin, pelo profissionalismo, pela competência e pela paciência que sempre teve em me apontar novos caminhos, possibilidades e soluções; também uma amiga muito especial, que me anima e me comove com a sua generosidade.

A Sylvia Telarolli e a Márcia Gobbi, por me prestigiarem e contribuírem de modo tão importante para este trabalho. Obrigado pelo exemplo, pela inspiração e pela honra de terem feito parte da banca examinadora.

A Elisabete Sanches Rocha e a Marisa Gianechini Gonçalves de Souza, pela presença iluminada na banca examinadora, pela valiosa contribuição intelectual e por todo o incentivo.

Aos professores Doutores Renata Soares Junqueira, Luiz Gonzaga Marchezan, Daisi Malhadas, Karin Volobuef e Maria Celeste Consolin Dezotti, exemplos de conhecimento e generosidade.

A Clara e a todos os funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, sempre muito solícitos e pacientes.

A Deividi Pires Batista, pela alegria, pela parceria e pelo incentivo especial e indispensável, o meu melhor amigo.

O José Antônio Ferreira, José Eduardo, Laura, Lica, José Barbosa, Cesarina, Ana Maria, D. Cida, Sr. Jair e Vânia, incentivadores persistentes, vibrantes e compreensivos, por quem tenho um grande carinho.

Aos alunos e companheiros de trabalho (especialmente a Andréia Schmidt e a Sílvia Celeste) que, por palavras, por gestos ou por respostas me animaram a chegar até o final.

E aos amigos para a vida toda: Juliana Rutigliano, Marli Gomes, Alzira Fuzetti, Laura Beccaro, Araci, Malu, Berenice Moraes, Gabriela Reis, Carminha, José Antônio Prado, Arlete Prado, Ione, Evelise, Cleusa Simonassi, Wilson Simonassi, Maurício Thomazini, Conceição Thomazini e Con Bruno – nós estaremos juntos em todos os grandes projetos de vida.

“... o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante (...). Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação.” (Georges Minois, 2003, pp. 15 – 16).

“A síntese de elementos artísticos faz o espetáculo, e é em função dele que se deve pensar o teatro. Espetáculo teatral e teatro podem ser considerados sinônimos, e se confundem como expressão artística específica.” (Sábato Magaldi, 1998, p. 13).

RESUMO

Esta tese analisa basicamente os recursos de criação de comicidade e os elementos utilizados para a construção do espetáculo nas seguintes comédias de Martins Pena: *O Juiz de Paz da Roça*, *O Judas em Sábado de Aleluia* e *As Desgraças de uma Criança*. Partindo de importantes estudos realizados sobre o criador da nossa comédia de costumes e das características do Romantismo no Brasil, o trabalho se debruça ainda sobre o caráter documental dessas peças e o valor propriamente artístico dessas produções dramáticas, chegando à constituição de uma poética do teatro de Martins Pena.

PALAVRAS-CHAVE: Martins Pena; Romantismo; História e ficção; comédia; riso; espetáculo.

SUMMARY

This work analysis basically the means of comic creation and the elements used for the construction of the show in the following Martins Pena's comedies: *O Juiz de Paz da Roça*, *O Judas em Sábado de Aleluia* and *As Desgraças de uma Criança*. Starting from important studies realized about the creator of our habits comedy and the Romanticism characteristics in Brazil, the work also analysis the documentary aspect and the artistic value of these dramatic productions, getting to the constitution of a poetic in Martins Pena's theater.

KEY WORDS: Martins Pena; Romanticism; History and fiction; comedy; laugh; show.

RESUMÉ

Cette thèse analyse basiquement les ressources de création du comique et les éléments utilisés pour la construction du spectacle dans les suivantes comédies de Martins Pena: *O Juiz de Paz da Roça*, *O Judas em Sábado de Aleluia* et *As Desgraças de uma Criança*. D'après importantes études réalisées sur le créateur de notre comédie de moeurs et des caractéristiques du Romantisme au Brésil, le travail analyse aussi les traits documentaires de ces pièces et la valeur proprement artistique de ces productions dramatiques, en arrivant à la constitution d'une poétique du théâtre de Martins Pena.

MOTS-CLÉS: Martins Pena; Romantisme; Histoire et fiction; comédie; rire; spectacle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	010
1. FORTUNA CRÍTICA	015
1.1. Martins Pena e a crítica	015
1.1.1. A avaliação sociológica de Sílvio Romero	017
1.1.2. A postura crítica de José Veríssimo	023
1.1.3. Wilson Martins: Justiça seja feita...	027
1.1.4. O projeto plantado de Martins Pena	031
1.1.5. Importância das comédias de Martins Pena para o teatro brasileiro	035
1.1.6. Vilma Arêas e a leitura do teatro de Martins Pena	041
1.1.7. O dramaturgo que não foi superado em sua época	049
1.1.8. O teatro de Martins Pena como imagem da sociedade brasileira	050
1.1.9. Iná Camargo Costa: uma revisão do lugar de Martins Pena na literatura brasileira	054
1.1.10. Do entremez à farsa	058
1.1.11. A melhor produção do teatro romântico brasileiro	059
1.1.12. A comicidade e a construção do espetáculo em Martins Pena	062
2. O ROMANTISMO NO BRASIL	067
2.1. Considerações sobre as origens do Romantismo	067
2.2. O movimento romântico no Brasil	073
2.2.1. Implicações políticas	078
2.2.2. Panorama sócio-cultural	081
2.2.3. Breve panorama da produção literária no Romantismo brasileiro	086
3. A CRIAÇÃO DO TEATRO NACIONAL	099
3.1. O Teatro no Brasil	099
3.2. A hora e a vez de Martins Pena	106
4. CENAS, ATOS E TRAMAS	115
4.1. <i>O Juiz de Paz da Roça</i>	115
4.2. <i>O Judas em Sábado de Aleluia</i>	123
4.3. <i>As Desgraças de uma Criança</i>	128
4.4. Comédias breves e ações intensas	134
4.5. Entre a História e a Ficção	143

5. SOBRE O RISO	161
5.1. Considerações iniciais	161
5.2. Teorias sobre o riso	165
5.3. Vladímir Propp	168
5.4. Análise das peças a partir das teorias de Propp	169
6. MARCAS DE TEATRALIDADE NOS TEXTOS DE MARTINS PENA	213
6.1. Especificidades da linguagem teatral	213
6.2. <i>O Juiz de Paz da Roça</i>	217
6.3. <i>O Judas em Sábado de Aleluia</i>	231
6.4. <i>As Desgraças de uma Criança</i>	239
7. UMA POÉTICA DO TEATRO DE MARTINS PENA	251
7.1 Rir: como e de quê?	255
7.1.1 Baixa comédia	256
7.1.2 Veia satírica	258
7.1.3 Predominância do riso cordial ou de acolhida	261
7.2 Um modo de ver	264
7.2.1 Presença de realismo	265
7.2.2 Observação crítica da realidade	267
7.2.3 Cor local brasileira	269
7.2.4 Universo doméstico como metonímia da sociedade	273
7.2.5 Tensões e contrastes	276
7.3 Nós no palco?!	278
7.3.1 Personagens tipos ou caricaturas	278
7.3.2 Anti-heróis	281
7.4 Arte popular, sem preconceitos	286
7.4.1 Popularização da arte	287
7.4.2 Linguagem simples e direta	290
7.5 Carpintaria dramática	291
7.5.1 Marcas de teatralidade	292
7.5.2 Dialética entre riso e espetáculo	297
CONCLUSÃO	301
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	304
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	309

INTRODUÇÃO

Não são poucos os casos de escritores que, ao longo do tempo, tiveram suas obras mergulhadas no esquecimento, o que impediu uma apreciação crítica mais rigorosa sobre produções artísticas que tinham mais a contribuir para a história e a compreensão da literatura. Mesmo aqueles mais estudados foram muitas vezes reduzidos à apreciação de suas obras mais conhecidas, o que promoveu certamente uma conclusão pouco segura a respeito do conjunto dessas produções. Se em alguns casos o tempo reparou esses equívocos, noutros ainda se espera que a iniciativa acadêmica enfrente com vigor o desafio de apresentar ou ampliar o conhecimento sobre alguns escritores e algumas obras que constam da nossa arqueologia cultural. É nesse sentido que se dirige o esforço desta pesquisa, cuja pretensão é dar novo fôlego ao teatro de Martins Pena, estimulando novas reflexões não somente acerca de nossa dramaturgia, mas também no que se refere à história da literatura brasileira.

Assim, é imperativa a seguinte questão: O que pode haver na obra de Martins Pena para provocar tais reflexões? A resposta estabelece de imediato os objetivos deste trabalho.

O primeiro esforço deste projeto está voltado para a compreensão do escritor como um autor de teatro, isto é, alguém que, no instante de criação do texto, tinha em mente a realização do espetáculo. De tal modo que a escolha dos signos que compõem as peças exerce função significativa e absolutamente determinante para o desenvolvimento e a compreensão das comédias. A confirmação desse talento para a cena arquitetada com vistas à representação é fundamental para se reconhecer em Martins Pena uma consciência teatral propriamente dita até então nunca verificada em

nossa história dramática que, embora sem tradição, não teve no comediógrafo carioca o primeiro esforço de realização. Sobre a carpintaria dramática pode-se ainda ir mais longe: se nesse sentido não há antecessores, mesmo importantes nomes da nossa ficção como José de Alencar e Machado de Assis, cuja atuação teatral excedeu os limites da crítica e chegou à produção de peças, não alcançaram o mesmo grau de elaboração do espetáculo presente nas comédias de Pena, limitando-se a escrever peças mais agradáveis do ponto de vista da leitura do que da realização cênica. Isso somado ao nacionalismo proposto pelos temas e pela linguagem – o que segundo a crítica não se verifica na peça de Gonçalves de Magalhães, apontado como o inaugurador do teatro nacional – exige uma revisão consciente da nossa história teatral, conferindo a Martins Pena o mérito de ser o verdadeiro criador da dramaturgia brasileira.

Outra proposta desta pesquisa é investigar os recursos de criação de comicidade dos quais se vale o comediógrafo para elaborar o espetáculo que resulta de suas criações burlescas. Adepto dos recursos de humor inscritos na cultura popular e marcados pelo signo da carnavalização, Martins Pena retoma os procedimentos cômicos de farta utilização no teatro ocidental projetando situações, temas, personagens, tipos e linguagem para a nossa realidade, criando uma comédia popular com marcas evidentemente brasileiras e que se perpetuará, espalhando-se por outros gêneros e criando uma tradição no Brasil. Dessa tradição a que dá início o dramaturgo é legítima herdeira a obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance publicado em folhetins entre 1852 e 1853.

Cumprido ressaltar ainda que o projeto dramático de Martins Pena, sustentado pela intenção explícita de fazer frente à invasão de peças estrangeiras que eram moda

no Brasil da 1ª metade do século XIX, tingem-se também de acentuado valor documental, cujo realismo leva ao palco peças que, apesar do valor sociológico indiscutível, mantêm suas qualidades estéticas superiores a qualquer intenção histórica, combinando, para isso, escolhas sîgnicas e efeitos cômicos de grande eficiência artística.

Assim, para a realização desses propósitos, o *corpus* escolhido para a pesquisa constitui-se de três comédias: *O Juiz de Paz da Roça* (1833), *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844) e *As Desgraças de uma Criança* (1845), todas escritas em um ato, o que indica a predileção do dramaturgo pelas peças curtas. A escolha de tais peças justifica-se também pelo fato de acreditarmos que essas produções reúnem ou concentram, de modo mais explícito, os recursos utilizados pelo dramaturgo no conjunto de suas produções cômicas.

Os referenciais teóricos que basicamente sustentam esta análise são dois: “Os Signos no Teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo”, texto de Tadeusz Kowzan inserido em *Semiologia do Teatro*, obra publicada pela Editora Perspectiva em 2003; e *Comicidade e Riso* (1976), de Vladímir Propp.

Feitas tais considerações, cumpre apresentar a estrutura do trabalho, convencionalmente organizado para tornar mais prática a análise empreendida até se atingirem os objetivos propostos.

O **Capítulo I** constitui-se de uma “**Fortuna Crítica**” que procurou rastrear autores e obras mais representativos de uma apreciação analítica até então estabelecida sobre a produção dramática de Martins Pena. Atentou-se, neste momento, para a avaliação a que foi submetido o comediógrafo como teatrólogo propriamente dito, ou como escritor

de literatura, neste último caso sem levar em conta o fim a que se destinavam suas criações.

O **Capítulo II**, intitulado “**O Romantismo no Brasil**”, procura dar conta do quadro social, político e cultural do nosso país à época de Martins Pena, não esquecendo as influências estrangeiras que ainda se podiam observar na nossa cultura.

“**A Fundação do Teatro Nacional**” é o objeto de estudo do **Capítulo III**. Após um breve panorama da história do teatro no Brasil, ressalta-se a importância que o teatrólogo dispensa às referências locais presentes em suas peças, confirmando sua intenção nacionalista de fundar uma dramaturgia de caráter substancialmente brasileiro.

No **Capítulo IV**, “**Cenas, Atos e Tramas**”, apresentam-se explicações sobre as peças do *corpus*. Tais referências constituem-se de informações elementares à compreensão dessas comédias, pré-requisitos necessários ao entendimento das análises críticas que se seguem. Esses comentários, retomando elementos dos capítulos anteriores, preparam as condições básicas para a análise das peças e a objetivação das metas propostas pela pesquisa, o que se verifica nos capítulos seguintes.

“**Sobre o Riso**” é o título do **Capítulo V**. O texto procede, neste momento, a breves considerações sobre as teorias do riso. E feitas as considerações preliminares, são elencados os recursos de comicidade segundo os estudos de Vladímir Propp, confrontados exhaustivamente com os textos de Martins Pena analisados neste trabalho. Naturalmente, outros teóricos são trazidos à tona para, em momentos oportunos, oferecer maior consistência às análises empreendidas.

O **Capítulo VI**, “**Marcas de Teatralidade nos Textos de Martins Pena**”, de posse dos elementos apresentados anteriormente, reúne as informações necessárias

para proceder a uma avaliação crítica do comediógrafo como teatrólogo, no sentido mais amplo e correto que o termo pode sugerir.

“**Uma Poética do Teatro de Martins Pena**” é o título do **Capítulo VII**. Retomando as idéias presentes desde os estudos sugeridos pela Fortuna Crítica, apresentam-se as características da dramaturgia de Martins Pena e as conclusões a que chega a pesquisa após uma minuciosa observação dos elementos de comicidade e de teatralidade nas peças do autor.

Desse modo, cabe à “**Conclusão**”, retomando as idéias desenvolvidas nas análises, confrontá-las com os objetivos propostos pela pesquisa, confirmando as intenções deste trabalho.

É importante ressaltar, finalmente, que as escolhas feitas neste projeto constituem-se mais como um princípio provocador para tantas outras possíveis apreciações críticas do que como uma resposta definitiva às questões debatidas. A mudança na escolha do *corpus* ou dos referenciais teóricos poderia, por si só, apresentar novos caminhos e diferentes conclusões, mas com certeza estimulando novas perspectivas de análise. A opção por apenas uma alternativa é um recorte que responde apenas a algumas indagações, ao mesmo tempo em que cria inúmeras possibilidades de leitura e outras tantas questões que precisarão, cada uma a seu tempo, ser observadas e respondidas.

CAPÍTULO I – FORTUNA CRÍTICA

1.1 Martins Pena e a crítica

O desenvolvimento deste trabalho requer necessariamente uma cuidadosa atenção sobre estudos que se fizeram sobre o criador da nossa comédia de costumes. Embora não seja tarefa fácil dar conta desses trabalhos sob pena de se incorrer em alguma superficialidade, procuramos escolher análises representativas que, pela abordagem literária ou pela investigação dos aspectos dramáticos propriamente ditos, autorizam as discussões encaminhadas nesta pesquisa. Por outro lado, faz-se necessário reconhecer que não há tantos nem tão esclarecedores estudos sobre Martins Pena. Isso se deve talvez ao fato de a comédia ter sempre experimentado da crítica uma certa rejeição advinda de um julgamento que ofusca ou minimiza o cômico e o submete a uma constante e nem sempre eficaz comparação com a tragédia. No caso específico do Brasil à época de Pena, não se pode esquecer quanto a tradição européia influenciava o nosso teatro – apenas palco para as representações estrangeiras – e como o nosso gosto estava voltado para a importação de tragédias e dramas; daí se admitir a importância do projeto do dramaturgo carioca não somente pelo esforço de inaugurar e criar uma tradição dramática brasileira, mas também por tê-lo feito através da comédia. Finalmente, a concepção de comédia fortemente veiculada por aqui nos anos 50, principalmente as idéias de José de Alencar e Machado de Assis, adeptos do que a tradição catalogou como “alta comédia”, certamente não favoreceu ou estimulou

análises mais esclarecedoras sobre as peças do teatrólogo, produções de caráter efetivamente popular.

Assim, a explanação do julgamento crítico de Martins Pena privilegiará os seguintes trabalhos: *História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvio Romero; *História da Literatura Brasileira* (1916), de José Veríssimo; *História da Inteligência Brasileira* (1976), de Wilson Martins; *Martins Pena: Construção e Prospecção* (1978), de Tânia Jatobá; *História da Literatura Brasileira: Romantismo* (1985), de Massaud Moisés; *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena* (1987), de Vilma Sant'Anna Arêas; *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), de Alfredo Bosi; *Panorama do Teatro Brasileiro* (1996), de Sábato Magaldi; *Sinta o Drama* (1998), de Iná Camargo Costa; *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999), de Décio de Almeida Prado; *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), de João Roberto Faria e *Riso e Espetáculo em O Noviço de Martins Pena* (2003), de Emerson Calil Rossetti.

A obediência à ordem cronológica para a apreciação desses trabalhos, mais que um procedimento formal, pode também esclarecer em que sentido, ao longo do tempo, esses julgamentos foram apresentando inovações na maneira de compreender a obra dramática do comediógrafo carioca.

1.1.1 A avaliação sociológica de Sílvio Romero

Em sua *História da Literatura Brasileira* (1888), Sílvio Romero, um dos mais expressivos críticos das nossas letras no século XIX, dedica todo um capítulo ao estudo do escritor carioca.

Uma das primeiras afirmações feitas por Romero em seu ensaio é a exaltação do teatro brasileiro, cujo valor artístico, segundo ele, em nenhum momento é devedor ao romance; assim, autores e obras do mesmo quilate poderiam ser encontrados nos folhetins ou nas peças de dramaturgos como Alencar, Macedo, França Júnior e Martins Pena, por exemplo. Juízo à primeira vista surpreendente nos dias de hoje, tendo o romance experimentado tanto prestígio e alcançando o posto de gênero que dominou a produção literária a partir do Romantismo, é preciso lembrar que a análise de Romero é motivada, naquele momento, pela euforia dos acontecimentos no campo da dramaturgia: a construção de edifícios para a representação, a sofisticação do modo de vida na cidade, o estímulo às atividades culturais e o surgimento de vários autores, além de peças e também companhias dramáticas. Diante do incentivo recebido e das novidades que o teatro apresentou desde a chegada da Família Real ao Brasil até o final do século XIX, é possível compreender por que a atividade dramática entre nós gozou, naquela época, de grande prestígio, semelhante talvez àquele que posteriormente consagrou o romance.

Em seguida, após apresentar as peças do comediógrafo, Sílvio Romero aproxima as “composições cênicas” de Martins Pena à comédia de costumes, herança recebida de Menandro, Plauto, Terêncio, Gil Vicente e Antônio José, ressaltando que o nosso comediógrafo não praticou a alta comédia, a exemplo de Molière e

Beaumarchais (pp. 1356-1357). Ainda quanto ao gênero, o ensaísta faz uma observação esclarecedora, apresentando de maneira bem definida o seu entendimento sobre as peças de Pena:

O grande Gil Vicente e o notável nacional Antônio José, que viveu na metrópole, e cujo mérito não deve ser exagerado, não passaram da comédia de costumes, descambando muitas vezes para a farsa, pelo emprego da conhecida e pesada chalaça portuguesa. Tal o espírito com que chegou ela a Martins Pena, o maior representante do gênero no Brasil, e o verdadeiro criador dele entre nós. (ROMERO, 1980, p. 1357).

Tal afirmação de imediato autoriza o crítico a identificar no dramaturgo a *vis satírica*, o espírito galhofeiro e o olhar atento para os costumes de seu tempo, tudo vazado com os exageros dos recursos cômicos que caracterizam a farsa; opinião, aliás, confirmada por outros estudiosos que também se debruçaram sobre essa produção dramática.

Ainda no início do ensaio, Sílvio Romero dá a tônica do que será o seu estudo, isto é, mostra como sua análise, segundo o comportamento da crítica em voga naquele momento, dirige-se para uma compreensão efetivamente sociológica do dramaturgo: “É preciso destacar o caráter do escritor através de sua obra e do espírito da sociedade através da obra e do homem” (1980, p. 1357). Para ele, o escritor, como produto de um tempo, transfere para a sua criação as marcas da sociedade em que vive, seus hábitos, valores e costumes. Naturalmente, tal juízo nos ajuda a compreender por que o inevitável valor histórico de determinadas produções tem sido muitas vezes motivo de maior atenção da crítica do que o projeto estético propriamente dito dessas obras de arte.

Sílvio Romero considera que o valor das peças de Martins Pena reside fundamentalmente nas situações que cria (em termos mais modernos, poder-se-ia falar

em “situações dramáticas”) e no modo como insere as personagens nesses acontecimentos; segundo ele, não há sofisticação na invenção das ações. Dessa maneira, o crítico ressalta outra marca do comediógrafo: a simplicidade que, tendo em vista a platéia da época, seu perfil intelectual e sua predileção pelo teatro importado, parecia mesmo ser uma necessidade que gradativamente poderia dar solidez a um projeto de dramaturgia essencialmente brasileira.

Muito embora reconheça nas peças de Pena o registro de um tempo, Romero não admite qualquer pretensão do autor além de fazer rir a platéia e contribuir para a nacionalização do nosso teatro:

Martins Pena não era um temperamento filosófico. Sua visão dos homens e da sociedade não manifesta preocupações teóricas do pensamento. Nenhuma sombra sobre o eterno problema das cousas vem pousar em sua obra. (1980, p. 1362).

Como arguto observador do modo de vida daquela sociedade e pronto a apreender o ridículo dos comportamentos – observa Romero –, o teatrólogo não tinha intenção doutrinária ou moralizadora, não pretendia castigar ostensivamente e nem era capaz de dar a tudo que criticava um tom pessimista. É curioso, aliás, como o ensaísta vê o comportamento do dramaturgo com a benevolência de quem identifica vícios naturais e, portanto, inevitáveis, numa sociedade que, após a independência, começa a se organizar política, econômica e moralmente, mas apresentando todas as falhas que fatalmente participam desse projeto. E dessa reflexão, podemos concluir que esse riso é, portanto, benfazejo, ou o riso de acolhida, que aparenta indignação, mas compreende os motivos das práticas ilícitas cordialmente:

É o espírito cômico em uma sociedade ainda nova; cheia de vícios, é certo, porém não ainda de todo corrompida. A superfície está afetada; mas as molas centrais do organismo estão intactas. (...) Era um observador, já o dissemos, porém a penetração de sua análise nunca foi além da epiderme social. (1980, p.1362).

Vale notar, apenas para referir como exemplo às reflexões propostas por Sílvio Romero, o tom de cordialidade fortemente presente em *O Juiz de Paz da Roça*, sobretudo no desfecho da peça, quando a autoridade, depois de praticar vários pequenos delitos, se reconcilia com os caipiras e oferece uma festa para comemorar o casamento de José e Aninha. Para cada corrupto presente no enredo das farsas – acrescenta o crítico – há uma personagem que, à base da esperteza e da trapaça (se a justiça não é capaz de fazê-lo), consegue pôr termo aos problemas pacificamente, mas não sem grande confusão.

Ao elencar os tipos que povoam as peças do comediógrafo (juízes, meirinhos, moças namoradeiras, moedeiros falsos, lavradores, etc.), o ensaísta demonstra que Martins Pena cria um estereótipo do seu tempo, seja por meio do exagero que confere às situações, seja pela forma como estiliza suas personagens, verdadeiras caricaturas em cena.

A formação positivista de Sílvio Romero e sua postura analítica absolutamente assertiva, e por isso mesmo muitas vezes polêmica, certamente foram responsáveis por uma das afirmações mais conhecidas na avaliação empreendida sobre o comediógrafo carioca:

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento.

Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinqüenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente a comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época. (1980, p. 1364).

Evidentemente tal julgamento crítico, pelo modo como enfatiza o valor documental do teatro de Martins Pena, minimiza a importância de um projeto estético e causa a impressão de que o valor histórico-documental é suficiente para conferir a uma obra *status* artístico. Não esqueçamos que essa visão analítica é típica da crítica do século XIX.

Atribuindo ao teatro de Pena esse caráter documental, o crítico justifica a feição das peças e os comportamentos que elas apresentam:

A verdadeira sabedoria política ensina que os males humanos são em grande escala irremediáveis; são a consequência da existência mesma da sociedade. São de todos os tempos e de todos os lugares; o que muda neles é apenas a forma. Todas as doutrinas, todos os sistemas que, denegrindo por um lado, prometem por outro o Éden sobre a Terra, são falaciosos e mentirosos como as panacéias universais. (1980, p. 1371).

Aceitando a explicação de Romero, pode-se dizer que as personagens de Martins Pena não são apenas caricaturas de um comportamento local, embora seu teatro esteja muito comprometido com o abraqueiramento de temas e de linguagem; nessa perspectiva, isto é, a da representação das mazelas universais, essas personagens ganham representação mais expressiva e fazem do dramaturgo um escritor capaz de fixar, pelos recursos da arte dramática, o que há de semelhante em todos os homens, de todos os tempos e de todos os lugares, uma espécie de lugar comum da essência humana. O que é um bom argumento para que se (re) avalie o conjunto de suas peças, sua contribuição para a nossa literatura dramática e o seu lugar junto a outros grandes autores. Prova incontestante dessa universalidade é a atualidade dos temas de suas farsas, cujos motivos e formas se fazem ainda hoje presentes nos acontecimentos do nosso cotidiano.

A recepção do público ao teatro de Martins Pena não passa despercebida a Sívio Romero, que atribui certo esquecimento do autor e o desaparecimento temporário de suas peças do tablado ao intenso realismo presente nas suas comédias. Naturalmente, o desvelamento de tantos defeitos e falhas não causava simpatia a certa classe de poderosos que preferiam ocultar “tantas indiscrições e não dar ocasião do público rir de tantas melgueiras de gente de gravata lavada” (p. 1381).

Romero identifica no comediógrafo um talento natural para a observação dos fatos, além de grande simplicidade no modo de compreender os acontecimentos e de arranjar o estilo em que se expressava. De acordo com o crítico, sem pretensões que excedessem a realização artística, Martins Pena praticou a escrita dramática de forma espontânea, o que certamente favoreceu o resultado de suas peças e as condições de encenação.

Apesar de se pautar fundamentalmente pelo viés sociológico da análise que faz, Sívio Romero reconhece que as comédias de Pena extrapolam o caráter meramente documental, atingindo estatuto artístico:

É certo que em suas comédias nem tudo se pode dizer que seja a cópia da realidade nua. Em todo o trabalho artístico há sempre certa dose de subjetivismo incoercível, inevitável. Acreditamos, com um dos maiores críticos modernos, que o realismo e o idealismo não são, como erroneamente se tem andado a repetir, duas escolas ou dous sistemas literários e artísticos; são antes os dous pólos entre os quais se há de mover fatalmente a literatura e a arte. Na mais realista das obras, portanto, há sempre alguma cousa que a realidade só era incapaz de fornecer. E é por isso que um mal-entendido amor-próprio não nos deve levar a censurar o comediógrafo como exagerado nas pinturas que nos deixou de nossos vícios e defeitos. (1980, p. 1393).

Na conclusão do ensaio, o crítico dispensa a Martins Pena o juízo de “fenômeno intelectual” (p. 1396) com talento para reproduzir com espírito e graça o que via no seu meio.

Finalmente, o ensaísta toca num aspecto que resume, de certo modo, o tratamento que os críticos e mesmo os intelectuais daquele tempo dispensaram ao cômico quando refere o desdém de João Caetano, o grande ator dos palcos brasileiros à época do Romantismo, pelas peças de Martins Pena. Preferindo as tragédias caricatas, João Caetano chamava de “*pachouchadas*” as farsas do dramaturgo. Conforme atesta Sílvio Romero: “A posteridade não confirmou o juízo do grande rei da cena: prefere as patacoadas do comediógrafo às pretensiosas estopadas do trágico” (p. 1397).

Assim, Romero, ao menos de modo indireto, confirma o êxito do projeto dramático do teatrólogo e a maneira como a recepção de suas peças pelas platéias brasileiras criou uma tradição cômica entre nós, a qual se desenvolverá de modo cada vez mais efetivo, espalhando-se por outros gêneros, mas guardando uma feição que sempre fornecerá elementos que apontam para a sua origem – e aí nos deparamos com o teatro de Martins Pena.

1.1.2 A postura crítica de José Veríssimo

No capítulo XVII da sua *História da Literatura Brasileira* (1916), intitulado “O Teatro e a Literatura Dramática”, José Veríssimo procede a um julgamento bastante rigoroso de Martins Pena. Após situar o que chama de teatro brasileiro propriamente dito como uma realização muito recente – criação do nosso Romantismo, a partir de 1838 –, Veríssimo reconhece a precedência de Gonçalves de Magalhães com o *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* como o criador da nossa dramaturgia. Mesmo

assim, desfere contra Magalhães um golpe contra o caráter conservador de sua obra na medida em que seu teatro se apoiava em bases já ultrapassadas:

Quando o romantismo francês proclamava a falência ou esgotamento da tragédia, substituindo-a pelo drama em que os elementos da comédia se misturavam ao patético do teatro trágico, Magalhães escrevia tragédias feitas ainda segundo as clássicas regras aristotélicas. (1969, p. 252).

Contudo, Veríssimo vê com bons olhos a iniciativa de construir uma dramaturgia de feição nacional, enaltecendo o surgimento de autores, textos e atores brasileiros. De acordo com o ensaísta, entusiasmada, a platéia acolhe essa iniciativa na medida em que as peças falavam do Brasil, possuindo, portanto, uma espécie de alma nacional. Veríssimo compara esse momento ao da independência política ocorrida em 1822, tratando a questão com o mesmo “ardor cívico” que dizia ainda perceber no público local. É nesse quadro de acontecimentos que surge Martins Pena. Para o crítico:

A individualidade que certamente tinha, a sua originalidade nativa, em uma palavra a sua vocação, livraram-no, porém, de ceder ao duplo ascendente de Magalhães e de João Caetano, e fizeram dele o verdadeiro criador do nosso teatro. Mais porventura que a Magalhães, assegura-lhe este título a cópia de peças que escreveu e fez representar, a popularidade de sua obra teatral, a sua maior divulgação, quer pela cena, quer pela imprensa, e, sobretudo, o seu muito mais acentuado caráter nacional. Por tudo isto a obra teatral de Martins Pena certamente inferiu mais no advento do teatro nacional que a de Magalhães. (p. 253).

Em outras palavras, a plena convicção de Martins Pena em tratar de assuntos nacionais e criar tramas vividas por personagens estilizadas conforme as características locais, dotadas de um modo de procedimento e de uma linguagem típicos dos nossos

padrões asseguram ao dramaturgo, senão a primazia, certamente aquela identidade nacional que o Romantismo aqui, como em outras nações, procurava constituir.

Em seguida, Veríssimo destaca a espontaneidade das criações dramáticas de Pena, mais próximas da chalaça portuguesa que do refinamento presente nas construções cômicas dos franceses e dos ingleses. Desse modo, o crítico nos permite filiar as comédias do escritor carioca à tradição popular, que encontrou larga aceitação em nossa cultura.

Para o ensaísta, com exatidão e sem profundidade, de modo leve e predominantemente despretensioso, o teatro de Martins Pena levava à cena a vida cotidiana de seu tempo. E é exatamente quando se trata da ausência de maior intenção crítica nessas comédias que Veríssimo, ainda que em tom de menor importância, ressalta a grande virtude do dramaturgo:

E Martins Pena não é senão isto, um escritor de teatro. Do autor dramático possui, em grau de que se não antolha outro exemplo na nossa literatura, as qualidades essenciais ao ofício e ainda certos dons, que as realçam: sabe 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. (1969, p. 254).

Devemos observar que, apesar de não aprofundar a análise dessa vocação de Pena especificamente para o teatro, pois não desvincula sua avaliação da mera observação do texto escrito, Veríssimo ressalta qualidades importantes e válidas até hoje para se entender o fenômeno dramático – a capacidade de criar e arranjar as cenas de modo vivo, dando o tom de dinamismo que requer o espetáculo teatral, sobretudo a comédia. Em outras palavras, nesse momento do ensaio o que se destaca é a habilidade do artista para a construção da cena.

Depois de realçar a tendência para a presença da caricatura e do tipo em detrimento do traço psicológico nas personagens dessas comédias, José Veríssimo classifica as peças de Pena como farsas, dado naturalmente o exagero no emprego dos recursos os mais variados utilizados para promover o riso. E novamente, agora por essas razões, o crítico refere dois dos grandes nomes da nossa literatura do século XIX, para ele artistas de certo modo marginais durante muito tempo nos julgamentos acadêmicos por serem partidários da comédia popular e espontânea:

Martins Pena e Manuel de Almeida, o singular e malgrado autor das Memórias de um Sargento de Milícias, são porventura os melhores, se não os únicos, exemplos de espontaneidade literária que apresenta a literatura brasileira. (p. 254).

Outra vez o julgamento do crítico, segundo a tendência da época, aparece subordinado à literatura e não aos recursos de teatralidade propriamente ditos. E como textos cômicos, essas peças não teriam outra pretensão a não ser provocar o “riso abundante e descomedido” (p. 255).

Para Veríssimo, numa visão de cunho predominantemente literário e sociológico, falta ao teatro de Martins Pena e mesmo ao de Joaquim Manuel de Macedo uma representação mais profunda e esclarecedora da vida nacional. Se para Alencar o teatro é escola e deve, pelas peças, discutir problemas e educar para certos comportamentos, corrigindo os desvios da sociedade burguesa, para Veríssimo as comédias de Pena não teriam mais sentido moralizante do que aquele presente em qualquer texto cômico. No entanto, o ensaísta deixa claro que o teatro de idéias de Alencar não possui em nenhum momento a graça advinda da veia cômica presente em

Martins Pena, fato que torna suas peças reconhecidamente passíveis de boas representações para muito além de seu tempo.

Avaliando com base nos parâmetros de textos e expoentes do período romântico, José Veríssimo proclama a inferioridade de nossa dramaturgia, que ensaia, com a fundação, também a sua autonomia, projeto de difícil realização:

Produto do romantismo, o teatro brasileiro fixou-se com ele. Parece-me verdade que não deixou de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o romantismo no romance ou na poesia. A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o Guarani ou a Iracema, a Moreninha ou as Memórias de um Sargento de Milícias... (p. 258).

Não há dúvidas de que o juízo de Veríssimo sofre da necessidade de um distanciamento necessário à avaliação de uma obra de arte vista sob uma perspectiva mais panorâmica para melhor se compreender seu mérito real. Pois se tal procedimento confirmou ao longo do tempo o valor dos romances e das poesias do século XIX, também tem sabido reparar o projeto dramático brasileiro nascido com o Romantismo, encontrando também no teatro raízes do nosso comportamento sócio-cultural projetado para muitas realizações artísticas posteriores e facilmente reconhecível em produções contemporâneas.

1.1.3 Wilson Martins: justiça seja feita ...

Na *História da Inteligência Brasileira – Volume II* (1976), um dos documentos intelectuais mais importantes como fonte de conhecimento da nossa cultura, Wilson

Martins avalia como a difusão das idéias de Sílvio Romero sobre o teatro de Martins Pena exerceu, durante longo período, uma ação perniciosa sobre a tentativa de se estudar a sua obra efetivamente como teatro. Segundo o ensaísta, tal dificuldade se deveu a uma leitura de estrita significação histórica, que ofuscou o valor estético de suas produções como espetáculo, condenando o criador da nossa comédia de costumes a um esquecimento que, após sua morte, teria durado ao menos até o final do século XIX.

Um dos primeiros elogios feitos por Wilson Martins às comédias do dramaturgo é o fato de cada peça do escritor “caracterizar-se justamente pela multiplicidade de episódios diferentes de que se vale o autor para propor um retrato humorístico da sociedade brasileira” (1992, p. 245).

A afirmação de Wilson Martins autoriza uma outra reflexão sobre o projeto do comediógrafo carioca: a assimilação entre forma e conteúdo. Ou seja, partindo do princípio de que as farsas do dramaturgo são extremamente movimentadas, rápidas e dinâmicas, deve-se compreender que não é apenas a necessidade de promover o riso e criar muitas situações cômicas que anima as cenas, mas também um conjunto de conflitos, comportamentos, valores e problemas presentes na trama, resultando tudo numa ação dramática intensa e frenética exibida na representação teatral. Assim, o elemento motivador de toda a construção formal está assentado num motivo (ou tema) sugerido pela criação do texto, isto é, pelo conteúdo. Dessa maneira, nada é gratuito nessas representações. De acordo com Martins, acusado de exagero, é o riso das comédias de Pena que serve de contraponto à exibição excessiva de melodramas importados que, então, dominavam os nossos palcos.

Fundindo o nacionalismo literário, a valorização das nossas variações lingüísticas e a inspiração popular – avalia o ensaísta –, Martins Pena encontra, estética e ideologicamente, a forma de expressão de suas comédias que, assentadas em escolhas de claro vezo artístico, encenavam o *modus vivendi* da sociedade brasileira de seu tempo, elevando as virtudes cênicas do seu teatro acima de qualquer prioridade de orientação documental.

Segundo Martins, a justa avaliação do criador da nossa comédia de costumes coube a José Veríssimo, que o considerou “somente um escritor de teatro”. Para o ensaísta, está aí um elemento decisivo que, na medida em que serve de ponto de partida para a avaliação crítica do comediógrafo, pode evitar equívocos que concentrem na qualidade literária de suas peças importância maior que o seu talento para a carpintaria dramática:

... A admitir, para manter as distinções de José Veríssimo, que o autor de Antônio José ocupe maior lugar na “história da literatura brasileira”, será incomparavelmente mais importante, no que se refere à “história do teatro”, a posição de Martins Pena; e, admitindo ainda que o teatro seja o gênero de que a comédia e a tragédia são espécies características, mas não exclusivas entre si, menos ainda hierarquicamente dispostas uma em relação à outra, então a conclusão imperativa é a de que coube efetivamente a Martins Pena instaurar o teatro nacional. (MARTINS, 1992, p. 292).

O posicionamento de Wilson Martins é bastante assertivo e convicto. A mudança de paradigma é absolutamente fundamental e necessária para se proceder a uma avaliação mais justa. Isto é: aceitando a afirmação de José Veríssimo de considerar Martins Pena um escritor de teatro e recuperando o projeto nacionalista do Romantismo, não caberia de fato a Gonçalves de Magalhães a atribuição de ter sido o

criador da nossa dramaturgia dada a ausência de elementos característicos, de psicologia, de tradição e de temas brasileiros em suas peças.

De acordo com Martins, tantos componentes de brasilidade aliados a uma platéia ávida de reconhecer no palco elementos da nossa sociedade foram responsáveis pelo sucesso que Pena alcançou junto ao público. Somente no ano de 1845 foram representadas nove de suas comédias, consideradas pelo ensaísta “todas pequenas comédias, fundadas na observação satírica dos costumes cariocas” (p. 312).

Tomando como parâmetro o romance romântico de grande impacto e sucesso incontestado junto ao público daquele período, Wilson Martins explica os procedimentos de criação do comediógrafo, muitas vezes acusado de repetir fórmulas e truques de cena em seus espetáculos:

As peripécias da farsa teatral, com as suas surpresas, reencontros, fugas, aparições inesperadas, falsos criminosos e hipócritas empedernidos, disfarces, armários cheios de gente, portas falsas e buracos no assoalho, mais o castigo final dos maus e recompensa dos bons, mostram que o gênero obedece à mesma estrutura da literatura de folhetim, explorando no cômico o que esta última explora no dramático e no melodramático. (1992, p. 315).

Pode-se depreender dessa passagem quanto é plausível a tese que justifica os excessos de recursos cômicos do teatrólogo, expressos formalmente na movimentação cênica e aliados a necessidades e sugestões de ordem temática. As repetições que levam a um certo esquematismo são, portanto, nessas farsas, uma espécie de lugar-comum da forma assim como a linearidade da narrativa e a linguagem típica do público leitor burguês se tornaram clichês nos folhetins românticos. Longe de ser novidade, é preciso lembrar que o emprego insistente de estratégias ou recursos que dão consistência à forma não faz mais que reincidir no comportamento de repetição que já

atingira também o conteúdo, cristalizando verdadeiros *topoi* da literatura romântica em nossas letras.

1.1.4 O projeto plantado de Martins Pena

Em 1978, Tânia Jatobá publicou *Martins Pena: Construção e Prospecção*, trabalho em que, além de buscar as origens e as características da dramaturgia do comediógrafo, também procura explicar seu legado para o futuro.

Por esse prisma, a autora vê o nascimento dessa dramaturgia concomitante ao nascimento de uma nova sociedade, sustentando-se num modelo de vida burguês e moderno, mas lançando mão dos mais variados procedimentos de conduta “necessários” à aquisição do *status*, motivos de críticas desestruturantes por meio dos recursos e da força da comédia.

Antes de mais nada, Tânia Jatobá vê em Martins Pena não somente o inaugurador da nossa dramaturgia, mas do nosso movimento romântico. Isso porque a ensaísta não identifica em *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* elementos característicos da estética romântica nos moldes em que, no nosso caso, a busca da brasilidade exigia. De tal modo que, não só a nossa literatura ou a nossa dramaturgia, mas o paradigma do Homem Brasileiro estaria delimitado no teatro de Martins Pena:

Gonçalves de Magalhães tenta a abertura para o futuro, procura rasgar caminhos, busca a realização tropical do *Zeitgeist*. Nunca lhe foi possível completar o salto. Com uma perna em Paris e outra no Rio de Janeiro, seus passos foram sempre um desenho sinuoso. Daí a impossibilidade de trânsito do anúncio para a instauração. Instaurar significa fundar, produzir originariamente, modificar o curso natural da palavra. O primeiro empenho de instauração não

será encontrado nos áulicos de D. Pedro II. Poderá ser surpreendido nos bastidores de um palco anônimo, no dramaturgo d'O Juiz da Paz na Roça. O novo Ser nacional desponta em e com Martins Pena: mais do que o anúncio, a instauração. (JATOBÁ, 1978, p. 23).

Está claro que, para Tânia Jatobá, Magalhães ainda não teria se libertado das amarras do estilo clássico: faltava-lhe a espontaneidade e a naturalidade para tratar dos assuntos locais sem as normas e a rigidez tão caras à tradição e tão combatidas pelo Romantismo. Se é unânime a aceitação do dramaturgo como o criador da nossa comédia de costumes, a ensaísta provoca uma reflexão mais profunda sobre o papel de Martins Pena em nossa cultura segundo o grande projeto de matizes nacionais ambicionado pelo movimento romântico. Desse modo, completa a autora:

Será romântico o discurso que atingir um razoável índice de originalidade; será brasileiro o texto que vivenciar a História, a vida nacional. Filho dileto da França e da civilização européia, não poderia Gonçalves de Magalhães cumprir essa tarefa. O seu executor, o agente de transformação será Martins Pena. Com ele, de fato, implanta-se o Romantismo brasileiro. (p. 40).

A afirmação da ensaísta se assenta no seguinte raciocínio: o artista é produto do tempo e do espaço em que vive. E a originalidade do que ele produz resulta de “uma dialética de interioridade e exterioridade” (JATOBÁ, 1978, p. 40). Para ela, só Pena, que fixou raízes no Brasil, diferentemente do que ocorrera com Magalhães, poderia, portanto, ter realizado essa empresa.

A representação do nosso tempo e do nosso espaço no teatro de Martins Pena decorre, para a ensaísta, dos princípios de Liberdade, Igualdade e Fraternidade que, extrapolando os objetivos políticos da revolução, promoveriam o repúdio à aristocratização da arte e, em contrapartida, favoreceriam o aburguesamento ou a

popularização da literatura. Daí, inclusive, a boa recepção que a comédia encontra nas platéias locais daquele momento.

Ainda nesse sentido, Tânia Jatobá considera relevante a criação de uma determinada atmosfera nas peças do comediógrafo, um ambiente, mais do que físico, indicador dos nossos valores éticos, morais e culturais. Trata-se da apreensão do que há de mais singular na alma brasileira a ser projetado para a atmosfera das farsas:

Ou seja, é necessário que haja uma correspondência, uma conexão com o mundo real vivenciado pelo espectador, para que seja possível o seu transporte para a cena. Esta relação que se estabelece entre a cena e a realidade é uma relação metafórica. E a metáfora, no discurso de Martins Pena terá sempre como referente as paixões e caracteres humanos e, conseqüentemente, os tipos decorrentes; os costumes, quer da cidade, quer do campo; a paisagem nacional; a sociedade com seus valores; a história do Brasil. A sua linguagem é viva, dinâmica e funciona para a criação deste cenário, não mais puramente físico, porém cósmico ... (1978, pp. 44 - 45).

Note-se que, mais uma vez, a relação entre forma e conteúdo pode ser afirmada.

Com relação às personagens, para a ensaísta os tipos do teatro de Pena representam um meio para o conhecimento da natureza humana. Daí extrapolarem o caráter meramente local e atingirem importância universal.

Arte “popular” e “popularesca” (p. 49), pela aparente referência apenas ao meramente nacional, as peças do dramaturgo levam ao conhecimento do público os valores da humanidade postos em jogo; nesse caso, trata-se de um jogo lúdico apenas com aparência de brincadeira, mas portador de uma forte dose de condenação de costumes. Tânia Jatobá entende que a comédia corresponderia, então, a uma caricatura da civilização e a ela não escapam sequer as nossas mazelas culturais – é a arte que fala da própria arte.

Transitando da instauração para a prospecção, para Tânia Jatobá assim deve ser compreendida a obra dramática do comediógrafo:

A qualidade poética do seu texto, a radicalização dramática levada a efeito pela sua comédia, a recorrência a outros sistemas semióticos (tais como o musical e o figurativo), a sátira social de conteúdo ora político, ora ético, a historicidade originária: todos estes fatores que compõem o mundo de Martins Pena revelam a sua decisão plantada. (...).

Precursor de uma tradição dramática que chegou até nossos dias, Luís Carlos Martins Pena desponta, no quadro geral da literatura brasileira, como profeta da modernidade. (p. 54).

Vale destacar, embora falte maior atenção, a observação da ensaísta em relação ao modo como o dramaturgo recorre a variados sistemas semióticos para dar forma aos seus espetáculos. Sob esse ponto de vista, ratifica-se o juízo de José Veríssimo, que também vê em Pena “um homem de teatro”.

Segundo Tânia Jatobá, num momento de subversão da ordem clássica e arcaizante, na medida em que se reelaboram os gêneros, reelaboram-se também os valores. Sendo assim, o ideal e o sublime cedem lugar ao grotesco, ao feio, ao comum. E aí a comédia encontra terreno fértil para a sua expansão, até gozar de inesperado prestígio nos tempos modernos, seja por meio da sátira, da paródia, da chalaça, da ironia ou de outras formas de manifestação do cômico. E com a comédia edifica-se um outro modelo de herói, não mais o convencional: “Em Martins Pena, a destruição do herói implica ou prepara a construção do homem brasileiro possível – é o seu projeto” (p. 60).

Para a ensaísta, nessa tentativa de reconstrução de um homem representante do ser brasileiro está a contradição, ponto de partida e de chegada em que se situa o nosso perfil moral multifacetado, em constante e nervosa busca da

assimilação de elementos díspares: essência X aparência, cultura X natureza, percepção X imaginação, etc.. É dessa consciência ao mesmo tempo crítica e criativa que nasce a obra dramática de Martins Pena.

Persistindo na idéia da prospecção, Tânia Jatobá cataloga as *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicadas posteriormente às criações dramáticas de Pena, como obra legitimamente herdeira da tradição cômica popular aqui criada por ele. Finalmente, acrescenta que, do mesmo modo que nas comédias representadas nos palcos, o romance soube também assimilar, encarnar e representar a alma brasileira. Na mesma linhagem, cita também *O Auto da Compadecida* (1957), de Ariano Suassuna, em que a personagem João Grilo, herói desmistificado pelo ridículo do cômico, também se assemelha a tantas outras criações do autor de *O Juiz de Paz*.

1.1.5 Importância das comédias de Martins Pena para o teatro brasileiro

O estudo de Massaud Moisés aqui apresentado faz parte do volume II de sua *História da Literatura Brasileira* (1985), onde o autor procede a uma análise do Romantismo.

Após algumas informações sobre a biografia de Martins Pena, o crítico elenca suas peças segundo os gêneros que produziu: comédias (a principal produção), tragédias (caminho pelo qual o dramaturgo também enveredou, porém sem o mesmo sucesso) e os *Folhetins* (que resultam da atuação do nosso teatrólogo como crítico de espetáculos aqui apresentados; tal função foi exercida entre os anos de 1846 e 1847).

A avaliação crítica propriamente dita enfatiza a importância de Martins Pena na literatura brasileira equivalente à representatividade de Gil Vicente para a literatura portuguesa; aproximação, aliás, sintomática e provocadora.

Um dos motivos que permitiu a Massaud Moisés essa comparação é que ambos sustentam suas criações dramáticas na espontaneidade, além de, cada um em seu tempo, não contar com uma tradição autóctone a partir da qual pudessem ter construído seus espetáculos. Daí o entusiasmado julgamento do ensaísta em relação ao nosso dramaturgo, considerado como “uma espécie de gênio por geração espontânea” (MOISÉS, 1985, p. 106).

Na seqüência de sua análise, Massaud Moisés chama a atenção para a naturalidade das produções de Pena, percebendo nele verdadeira “vocação para o espetáculo cênico” (p. 107), sobretudo se atentarmos para o fato de que essa ausência de tradição dramática no Brasil era sintoma de uma “anemia cultural” contra a qual Martins Pena vai se insurgir. Nesse sentido, isto é, dotado de um talento natural e superando toda a falta de estímulo do ambiente sócio-cultural, o crítico não vê seguidores à altura do gênio criativo do comediógrafo.

No que se refere à dedicação ao teatro, para Massaud a carreira do dramaturgo não conhece a evolução. De tal modo que suas peças lançam mão dos mesmos recursos, dos mesmos ingredientes, variando suas produções apenas quando tenta o malfadado caminho para o drama. A essa altura, o ensaísta atesta mesmo uma certa “involução” no conjunto das produções do dramaturgo, considerando que sua obra-prima é *O Juiz da Paz da Roça*, primeira comédia, escrita no viço dos seus 18 anos. Só com *O Judas em Sábado de Aleluia* e com *O Noviço* Martins Pena teria

conseguido outra vez alcançar o alto grau da elaboração cênica encontrado na sua peça de estréia. Então, define:

De onde a análise de uma delas oferecer o panorama de toda a sua dramaturgia: com insignificantes variações de pormenor, estruturam-se sobre os mesmos alicerces e orientam-se pelas mesmas forças-motrizes: (1985, p. 108).

Entretanto, na seqüência do ensaio há uma interessante observação de Massaud Moisés para explicar a recorrência tão constante aos mesmos expedientes dramáticos. Tal procedimento, que *a priori* parece ser um defeito, no entender do crítico revela-se simples resultado do campo de observação que o autor tem à sua volta, de onde extrai a matéria para os seus espetáculos. A explicação reside no fato de o ambiente social padecer ainda de provincianismo e de uma invariante a que vida carioca era submetida, sintoma de quanto a sociedade brasileira ainda se ressentia da condição de ex-colônia, situação que o advento da burguesia ainda não tinha sido capaz de modificar. Para o ensaísta, considerando que do cotidiano se extraem os motivos para a produção cômica do autor, via de realismo para a transformação da matéria factual em obra de arte, não é de surpreender a repetição das mesmas técnicas, estruturas e procedimentos, já que a própria sociedade incidia invariavelmente nas mesmas condutas.

De certa maneira, essa afirmação permite reiterar o procedimento de assimilação do conteúdo pela forma dramática de Martins Pena, ou ainda o modo como a ficção pode incorporar na sua estrutura o assunto sobre o qual pretende se debruçar. Trata-se da adequação perfeita que se espera da tensa relação entre ficção e história,

tão difícil de ser alcançada e não menos complexa em se tratando de ser compreendida.

Outro aspecto relevante apresentado pelo ensaísta é o modo de, nesse teatro, construir-se a crítica pelo viés dos recursos de comicidade. Quanto a isso, atesta Massaud Moisés:

Por fim, trata-se de produzir teatro para o consumo de uma classe que jamais se via ridicularizada no palco, mas, sim, os maus cidadãos e os maus costumes, ou seja, tudo quanto não se adequava aos valores burgueses. Ao invés de reconhecer-se no espelho das peças, a classe média contemplava, embevecida e confortada, a punição dos que ousavam desrespeitar-lhe os padrões. (MOISÉS, 1985, p. 109).

É dessa maneira que o crítico identifica um maniqueísmo implícito presente no final feliz (característico não somente das comédias de Pena, mas das produções cômicas de modo geral). Maniqueísmo, aliás, que, segundo o ensaísta, faz ressaltar certa ambigüidade, posto que o desenlace feliz do palco era mais uma solução artística do que uma possibilidade de resolução para os conflitos reais em que a trama se espelhava. Decorre disso a presença do *ridendo castigat mores* que, se não ocupava o primeiro plano dessas farsas, inscreve certamente a sua sentença de condenação aos maus hábitos que alimentam as comédias de costumes do nosso dramaturgo.

Posteriormente, Moisés confirma a avaliação de outros críticos sobre o cômico presente no teatro de Martins Pena, tratado pelo ensaísta como “fácil”, “primário”, “imediató” e “desintelectualizado”. É a baixa comédia que a tradição crítica, de modo por vezes pouco hábil, usou para definir por oposição a alta comédia, criando mesmo um certo tom de desprestígio relativamente às produções cômicas de natureza tida como menos nobre.

Exigindo mais a participação sensorial do que intelectual da platéia, motivado pelo carnavalesco e pelos “acessos de tropicalidade” (p. 109), daí se produz o riso malicioso, porém sem maiores conseqüências. Inofensivo, riso cordial, sem evidentes projetos de rebelião, tangenciando o burlesco, trata-se de um “cômico evasionista, compensador de frustrações, eliminador de angústias cotidianamente superficiais” (p. 109).

Na seqüência do ensaio, novamente Massaud Moisés chama a atenção para o prisma sobre o qual se deve avaliar a obra do nosso dramaturgo:

... o cômico de Martins Pena, autenticamente teatral, implica a representação e a globalidade do texto. Humor de situação, portanto, que resulta do crescendo dramático e se justifica na atmosfera social abrangida pela peça. Suprema arte do cômico, inventa o local em que se manifesta e as razões de sua existência; fora das circunstâncias criadas e da plena representação (ou leitura), deixa de se manifestar como tal. (1985, p. 109).

Dito de outro modo, Massaud Moisés explica o processo de carpintaria dramática do escritor e amplia o nosso conhecimento sobre o que é ser um homem ou escritor de teatro: os recursos de comicidade, a matéria social que serve como base de criação dramática e os sistemas de linguagem os mais diversos, tudo, assimilado pela expressão artística, está a serviço da representação, da construção do espetáculo de duração absolutamente efêmera, elevando o teatro à sua plenitude, ao seu significado essencial.

De acordo com o crítico, na trilha desse cômico de caráter popular, recursos como a caricatura, o absurdo das situações, o elemento grotesco e o farto uso de quiproquós, por exemplo, resultam num estilo de “histrionismo arrasador” (p. 111) e aproximam suas peças do gênero pastelão, da pantomima circense e da chanchada

brasileira, o que sugere e traz à tona a idéia de prospecção aludida por Tânia Jatobá. Mas para Massaud Moisés, a carnavalização das situações motivada por uma espécie de observação “jornalística” do dia-a-dia não deixa de surpreender os “aspectos perenes do ridículo humano” (p. 112), de onde se poder falar na superação do autor em relação à maneira como foi sempre compreendido, isto é, como produtor daquilo que é meramente circunscrito ao local.

Finalmente, faz-se destacar no ensaio a referência de Moisés à habilidade do dramaturgo que, resolvendo as tramas de modo maniqueísta (a vitória do Bem sobre o Mal e o final feliz), consegue atender ao gosto do público de classe média sem ocultar as críticas presentes nas situações humorísticas. Isto é, entende-se que há uma homologia entre as concessões feitas às expectativas do público e a *vis satírica* presente no texto, de forma que, na representação artística, o impacto de uma não anula a existência da outra. Daí a identificação de uma dupla função que emerge dessas comédias: a lúdica propriamente dita, e a moralizante, secundária nas intenções, mas não excluída do texto.

Para Moisés, no duelo entre o cômico e o trágico, a obra de Martins Pena revela todo o pendor para o primeiro, cujas produções pedem o espetáculo:

Paradoxalmente, lêem-se melhor os dramas que as comédias, decerto porque estas, como textos, parecem solicitar com urgência a corporificação sobre o tablado: percorremos-lhes as cenas como se as contemplássemos e escutássemos os diálogos, com ouvidos e olhos de espectador. Em contrapartida, os dramas, dotado de baixo teor de representatividade, se destinam antes à leitura que ao espetáculo. (MOISÉS, 1985, p. 115).

Assim, conclui o crítico, se os dramas se prestam melhor à leitura porque dotados, no máximo, de qualidade literária, é nas comédias que o dramaturgo se exercita em

direção ao espetáculo e à realização teatral naquilo que ela apresenta de mais substancial. É através do cômico que ele capta “algumas das nossas matrizes psíquicas e sociais”, fazendo-se merecedor de lugar pioneiro no nosso teatro.

1.1.6 Vilma Arêas e a leitura do teatro de Martins Pena

Em 1987, Vilma Sant’Anna Arêas traz a público *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. Trata-se de importante estudo na medida em que a autora se propõe a fazer uma análise do dramaturgo como teatrólogo e não como escritor; do que resulta necessariamente uma atenção voltada especialmente para as soluções cênicas lidas nas marcas dos textos dramáticos e utilizadas nas representações.

Na Introdução, Vilma Arêas já anuncia os rumos do seu trabalho, afirmando a importância de se estudarem os *Folhetins* para se compreender melhor (e adequadamente) o escritor “como alguém profundamente conhecedor do palco” (p. 1). Da sua atuação como crítico no *Jornal do Comércio*, segundo a autora, pode-se perceber um artista consciente e atuante, empenhado em promover o valor da arte cênica. Para a ensaísta:

Encarregado de fazer a crítica dos espetáculos líricos, de setembro de 1846 a outubro do ano seguinte no *Jornal do Comércio*, Martins Pena revela-nos seus surpreendentes conhecimentos musicais e dramáticos a respeito da ópera e suas escolas de canto, caracteres e rôles teatrais, maquinarias, cenário e representação. Ao mesmo tempo, conduz-nos aos bastidores das complicadas manobras políticas ligadas à arte: como se constrói uma reputação com o auxílio da imprensa, clagues e greves, relações do teatro com outras instâncias sociais. (ARÊAS, 1987, p. 6).

De acordo com a ensaísta, o trabalho do crítico de espetáculos nos *Folhetins* objetivava também historiar o teatro, criticando os defeitos presentes nas representações e estimulando o melhor desempenho das pessoas envolvidas na produção dos espetáculos, de tal maneira que as nossas peças não fossem devedoras à encenação das criações estrangeiras por aqui representadas. Aliás, sua crítica é, segundo Arêas, exercida muitas vezes com ironia e sarcasmo, o mesmo tom que se observa na produção ficcional das comédias.

Chegando a aconselhar aos atores procedimentos como piruetas, cabriolas e caretas para aumentar a satisfação do público, não se pode perder de vista quanto o teatro da época sofre a influência das representações circenses, por aqui muito presentes, inclusive em improvisos de rua; o que leva à constatação de um modo eficiente de fazer rir, o qual lança mão dos mais variados recursos de expressão corporal: é a adesão ao cômico de caráter popular e espontâneo, que gozava de larga aceitação junto ao público, constituindo o que Arêas chama de “verdadeiro húmus de nossa sensibilidade” (p. 42).

Também nos *Folhetins* Pena deixa claro o seu entendimento de que os espetáculos não devem ter a função moralizante como fim, mas precisam oferecer momentos de prazer ao público, minimizando as frustrações provocadas pelo dia-a-dia da vida real que se impõe.

Considerando a necessidade do conhecimento de diversas formas de expressão artística que contribuem para a construção da linguagem polissêmica do teatro, é imprescindível lembrar os anos que Martins Pena passou na escola de Belas-Artes, e para isso nos chama a atenção a ensaísta. Se Pena não completou os estudos, teve ao menos oportunidade de se dedicar a diversos campos de conhecimento que lhe

foram indispensáveis para criticar e criar espetáculos. É dessa experiência que, com certeza, recebe a herança avaliada por Vilma Arêas: "... podemos então considerar Martins Pena possuidor de um conhecimento musical acima da média brasileira da época, o que não deixa de ser significativo" (p. 64).

E se no trabalho da ensaísta as virtudes do crítico são a chave para a compreensão da carpintaria de sua obra, vale atentar para outra importante constatação do juízo crítico da autora:

A sua paixão pelo teatro e a seriedade com que encarava problemas artísticos são incomparáveis. Ora, conhecedor da mediocridade do nosso meio intelectual (salvo, naturalmente, realizações individuais), o que significava não somente conhecimentos insuficientes e confusão de valores, mas também a complacente atitude de agradar e de fazer sucesso (da parte dos artistas) e de demonstrar sapiência (da parte do público), assume o folhetinista uma nítida atitude desconfiada e freqüentemente do contra. Ele sabe que nem todos que vão ao teatro gostam dele, e que nem todos os artistas, por mais europeus que fossem, eram de primeira água. (pp. 71-72).

Ao lado das conseqüências turbulentas geradas por críticas, ao discutir métodos e princípios utilizados pelo avaliador no julgamento dos espetáculos, Vilma Arêas aponta para a identificação de elementos da retórica clássica, tomados por Martins Pena como arcabouço teórico para o exercício da crítica, o que equivale a dizer que há na sua formação importante conhecimento e domínio da tradição. Como exemplo, cita-se o aconselhamento de Pena para a representação dos papéis com naturalidade, juízo que evoca a regra da verossimilhança para sustentar a ilusão, procedimento, aliás, fortemente valorizado pelos clássicos na concepção da construção espetacular, lembra Vilma Arêas.

A exigência de verossimilhança passa, entre outros elementos, pela escolha e criação do cenário, cuja impropriedade quebraria toda a ilusão de ficção. Isto é,

conforme esclarece a ensaísta, na concepção da arte dramática de Martins Pena, cenário, personagens, figurinos e ambientação histórica precisam estar equilibrados, estabelecendo uma correspondência de sentido exato, de modo a criar o efeito de real solicitado pela encenação.

É preciso esclarecer que, no comentário introdutório do trabalho de Vilma Arêas, Décio de Almeida Prado apresenta importante observação sobre a concepção dramática de Martins Pena, explicando como os exageros cômicos de suas farsas não comprometem os princípios da verossimilhança:

... Martins Pena, se guardava na verdade um certo sabor primitivista, de quem está inventando formas e personagens num país que mal conhecia a si mesmo, muito menos o teatro, não é o ingênuo perante o palco que em geral se supõe. Ao contrário, sabia entrelaçar os vários níveis da ficção, indo da verossimilhança estrita, no desenho de certas personagens, ao reconhecimento de que a farsa é acima de tudo um jogo em que predomina a criatividade, exigindo do público, mais que os outros gêneros, o que Coleridge chamou de "suspensão voluntária da incredulidade". Nela tudo é possível, se for engraçado. Este espírito farsesco é que fugia por completo ao austero José Veríssimo. (PRADO, 1985).

Mais do que assumir uma postura nacionalista, programa do Romantismo, e colocar o Brasil na trilha das nações européias civilizadas, para Vilma Arêas o trabalho crítico de Pena revela um artista comprometido com a construção da identidade brasileira sustentada pela diferença e não pela simples cópia dos modelos importados, o que forjaria um caráter nacional sem consistência.

Convicto da preferência que o público dispensava aos gêneros sérios, Pena experimenta os caminhos do drama, mas é a comédia que o consagra. Assim, ele consegue superar o preconceito, alcançando o aplauso que as platéias lhe concedem mediante a escolha de um gênero que, *a priori*, poderia não apontar para um tipo de

recepção tão positiva. De acordo com Vilma Arêas: “Será a astuta realização das comédias que criará o lugar apropriado para as preocupações sociais de Martins Pena” (p. 107). A fórmula: a combinação de um quadro de costumes com uma narrativa de fundo amoroso, além do devido emprego de recursos técnicos da linguagem espetacular e dos meios de produção da comicidade. Iniciativa não tão inédita pela tentativa mas pelo resultado, visto que a escolha do teatro e da comédia exige grande habilidade artística para suplantar uma retórica normativa, a linguagem dramática do comediógrafo, elevando-se como marginal ao tom de uma época, enfrenta o desafio de “escrever contra ela” (ARÊAS, 1987, p. 111). Ou seja, Martins Pena reivindica e executa o direito de expressar-se de modo autêntico e original, o que, mais que um esforço individual, representa a realização de um projeto cultural pretendido pelo programa nacionalista do nosso Romantismo, radicalmente assentado na liberdade de criação.

Sobre a semelhança das peças de Martins Pena com a *Commedia dell'Arte*, Vilma Arêas não apresenta nenhuma certeza de que o dramaturgo brasileiro a conhecesse senão indiretamente, isto é, por meio dos entremezes portugueses que chegavam até nós com certa abundância. De qualquer maneira, de acordo com a ensaísta, elementos da comédia clássica se juntam à tradição popular de modo harmonioso para a construção do espetáculo e a promoção do riso nas farsas do nosso teatrólogo. Trata-se, naturalmente, do hibridismo que caracteriza os processos artísticos populares, aproximando elementos da literatura, do folclore e de todo o possível repertório cultural de uma determinada época, ainda acrescidos da improvisação.

Vale notar ainda, conforme atesta a ensaísta, o modo como, ainda preocupado com o efeito de ilusão, as personagens do teatro de Pena conversam e se dirigem aos espectadores, destruindo as barreiras da quarta parede, porém sem

comprometer o envolvimento da platéia (o pacto ficcional) com a encenação; ao contrário, o uso de tal recurso acaba por promover certa interação entre o público e a representação. Daí se poder concluir não somente a noção de teatralidade presente em Martins Pena, mas a consciência que tem do fazer teatral e o modo como essa carpintaria pode ser usada em benefício do espetáculo, contaminando e entusiasmando a platéia sem nenhum prejuízo de resultado.

Outro mérito de Pena, segundo a autora, está em “reinventar” a tradição, dando ao que o cômico já postulava na sua clássica constituição como gênero uma contribuição nova e original:

Se em suas primeiras peças existe um intuito documentário, a se manter, aliás, em obras posteriores, este não permanece apenas no nível do elenco de objetos reconhecíveis ou dos dados concretos retomados. Nosso comediógrafo, sem abandonar a série arquetípica (não poderia fazer comédia ignorando a tradição do cômico), completa-a com a série sociológica, com a construção de modelos penetrantes da realidade nacional. (1987, p. 133).

É nesse sentido, portanto, que Martins Pena reelabora a comédia, ambientando-a à nossa realidade.

Arêas observa ainda que, se a feição tipicamente brasileira exigiu o diálogo com os aspectos históricos e sociológicos do nosso meio, o preço dessa aclimatação, mais do que reconhecer a originalidade do dramaturgo, provocou muitas vezes o equívoco de dar relevância ao caráter documental indiscutivelmente impresso nesse teatro.

O ponto fulcral da obra de Vilma Arêas reside na seguinte afirmação:

Qualquer aproximação da obra cômica de Martins Pena tem de levar em consideração um pressuposto básico: ele era um homem de teatro e não o que vulgarmente se entende por “escritor”. Isto significa que seu texto tem de ser visto (ou imaginado) enquanto representação concreta, e não simplesmente texto escrito. (1987, p. 139).

Aliás, é para esse sentido que se dirige o esforço da ensaísta mesmo quando investiga a postura crítica de Martins Pena frente à avaliação de espetáculos nos *Folhetins*: compreender a matéria e o conhecimento técnico e teórico que contribui para a construção de uma concepção dramática do comediógrafo.

Vilma Arêas observa que o texto escrito do dramaturgo está repleto de lacunas ou suspensões que só poderiam ser preenchidas com a encenação. Isso confirma o que diz Anne Ubersfeld sobre as representações dramáticas:

...le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une représentation, d'être adressée à des destinataires-médiateurs, chargés de le répercuter à un destinataire-public. (UBERSFELD, 1978, p.258).

É exatamente assim que se produz o espetáculo de Pena, falando, por intermédio da linguagem da comédia, diretamente aos sentidos do público. Do que se depreende, se partirmos do conhecimento do autor sobre o assunto, que suas peças foram compostas para a imediata representação. É da encenação das criações cômicas, diferentemente do que possibilitaram os dramas, que surge a identificação entre o artista e a platéia:

Martins Pena não fugiu a esse arrebatamento do prazer, que do texto passa pelo corpo (a gargalhada). A busca, portanto, de uma eficiência capaz de provocá-la (...) deve ser colocada em primeiro lugar dentre seus objetivos, o que de maneira nenhuma invalida seu projeto de crítica à realidade social de seu país. (ARÊAS, 1987, pp. 142-143).

Autor de um texto repleto de virtudes dramáticas e na contramão de uma cultura de caráter classista de fortes marcas em seu tempo, são as potencialidades teatrais que asseguram ao comediógrafo a permanência e a atualidade de sua obra.

Ainda de acordo com o que afirma a ensaísta, nas comédias do autor carioca não faltam personagens marcadas pelo contraste cômico, “as mesmas” que circulam pelos ambientes da vida urbana do Rio de Janeiro; são também provincianas, portadoras dos valores do homem do campo. Mas também não faltam os estrangeiros em suas peças, um modo de contrapor valores brasileiros à mania das importações tão em voga já naquele período. Desprovidas da aura romântica do idealismo, portadoras de valores que tangenciam o homem comum, anti-heróis, tais personagens praticam pequenas transgressões que não são nada menos que o modelo da corrupção praticada pelos que contam com os favorecimentos da lei.

Concentrando suas tramas basicamente no universo doméstico e nas intrigas familiares, o dramaturgo promove, por meio de alusões a ambientes externos, uma espécie de ampliação do ambiente de cena, o que contribui para aumentar a noção de verossimilhança: gritos de fora, barulhos na rua, festas, etc., são constantemente referidos para criarem um efeito de existência para além da ficção. Outra característica do cenário é a funcionalidade que, segundo a autora, contribui sempre de modo decisivo para o desenrolar das movimentações em cena: portas, janelas, armários, cortinas, etc., nada é dispensável; ao contrário, cada elemento possui na representação uma função decisiva e inteiramente ajustada ao ritmo frenético da comédia em busca da criação total do espetáculo.

Nesse universo, os conflitos vividos nos ambientes são resolvidos com os mesmos expedientes que movimentam a engrenagem social: pequenas trapaças, clientelismo e favor, deixando de lado o critério da competência. Daí, inclusive, um irresistível apelo para, em chave cômica, construir-se a crítica às profissões, aquelas

exercidas a contragosto (por imposição dos pais) ou por conveniências de ordem econômica.

Outra virtude do texto dramático de Martins Pena está, segundo Arêas, nas didascálias, que desempenham verdadeira e precisa direção dos atores, orientando cada cena para o modo exato como teria sido pensada pelo seu criador.

1.1.7 O dramaturgo que não foi superado em sua época

Na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), Alfredo Bosi apresenta Martins Pena como um “dramaturgo popular nato”, que compunha “diversas comédias de costumes” (p. 147). A avaliação mais assertiva e rigorosa apresenta-se logo a seguir, quando o crítico considera que nenhum outro comediógrafo daquele século superou o talento dramático de Pena.

Acentuando a mão do dramaturgo para a farsa e o bufo, Bosi ressalta a importância de João Caetano para levar a público a primeira obra de Martins Pena, em 1838, *O Juiz de Paz da Roça*.

Para Bosi, lançando mão da tipificação, o teatrólogo substitui a romantização em voga por uma dose de realismo próprio do gênero cômico, e que traz à cena uma nova forma de conhecimento da realidade brasileira. Nas palavras do crítico, em Pena “o modo de sentir o social já era bem menos conservador que o do primeiro grupo romântico” (2000, p. 149).

Não negando o caráter crítico dos textos, Alfredo Bosi acusa um tom demasiado ameno de denúncia das mazelas sociais visto que o riso dilui pretensões

mais consistentes de um projeto que desmascarasse os verdadeiros e condenáveis comportamentos.

Se a breve análise do ensaísta não se detém às virtudes dramáticas propriamente ditas, chama a atenção por lembrar que as peças de Martins Pena são o retrato do processo de urbanização do Rio de Janeiro que, ao desintegrar os velhos modos de vida da Corte, admite outras formas de conduta para que se alcance a posição desejada no novo desenho social que se constrói já na primeira metade do século XIX. Daí a constante oposição entre o estilo de vida faustoso pretendido pela cidade e os modos simples da gente da roça, cada qual representando um tempo diferente, a saber: os hábitos coloniais herdados do passado e a necessidade de atualização diante das cortes européias.

1.1.8 O teatro de Martins Pena como imagem da sociedade brasileira

O *Panorama do Teatro Brasileiro* (1996), valioso estudo de Sábato Magaldi sobre a história da nossa dramaturgia, oferece uma contribuição analítica importante sobre Martins Pena no capítulo intitulado “Criação da Comédia Brasileira”.

Após tratar *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* como anunciador de uma “missão artística e cultural a cumprir” (MAGALDI, 2001, p. 42), o crítico refere *O Juiz da Paz da Roça* como uma peça que, embora desambiciosa, trazia à cena real do nosso teatro um escritor de carreira certa e fecunda, fundador do “verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico” (p. 42). Daí, segundo Sábato

Magaldi, nasceria “a maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira” (p. 42).

O crítico, reafirmando as características de Martins Pena como grande observador da nossa realidade, apresentando os traços menos abonadores do nosso comportamento, lembra que o escritor carioca fica longe de quem pretendia fazer uma análise objetiva da realidade, guardando com a devida proporção a distância necessária entre o realismo da comédia e o da história propriamente dita.

Além de tipos locais largamente presentes nos textos do dramaturgo, Sábado Magaldi reconhece que em algumas circunstâncias essas caricaturas atingem foro universal:

Excepcionalmente o comediógrafo investiga os vícios que seriam comuns à natureza humana, como um traço psicológico transcendendo aquela categoria profissional, e, nesses casos, não foge aos caracteres consagrados na história do teatro... (MAGALDI, 2001, p. 47).

Para o crítico, de certa maneira, há nas peças de Pena um retrato melancólico de uma época e de uma sociedade que procura se organizar do ponto de vista ético e político, na medida em que tais comédias apresentam a “safadeza menor, o mau caráter, o roubo poltrão, a pequenez de tudo” (p. 49). Assim, é na recorrência insistente às pequenas infrações que, pela naturalidade que assumem, abrem-se os caminhos para transgressões de outra ordem e outro grau, comportamento que faz eco à malandragem referida por Antonio Candido.

Sábado Magaldi salienta que o caráter de antecipação realista equivocadamente apontado nas produções do teatrólogo não é senão procedimento cômico previsto nas convenções do gênero, traço, aliás, identificado desde a

Antigüidade em escritores como Aristófanes ou posteriormente também na dramaturgia de Gil Vicente , para referir apenas alguns exemplos.

Satirista dos desvios de comportamento, o teatro de Pena, de acordo com o crítico, possui inclinação romântica e condena as conveniências, os arranjos e as imposições paternas fartamente praticadas naquela sociedade, o que explicaria o maniqueísmo já referido por outros críticos.

A despeito dos modos dominantes de comportamento, com os papéis sociais do homem e da mulher bem estabelecidos, o ensaísta nota que nas comédias de Pena a figura feminina assume importância absolutamente relevante, determinando os rumos da trama. Na visão de Sábato Magaldi: “As mulheres agem, lutam pela realização de seus objetivos, nunca se reduzindo a um papel conformista” (2001, p. 51). E os ardis tão bem imaginados por elas evitam ao menos a subordinação total de suas vontades à autoridade paterna ou às imposições do meio.

Como em outros ensaios, Sábato Magaldi também ressalta a vocação do escritor para a arte dramática, não comprometendo as possibilidades da realização cênica em favor da natureza literária do texto escrito:

Escrevendo para o riso imediato da platéia, sem a procura de efeitos literários mais elaborados, Martins Pena revelou inteira a sua fisionomia cômica. A preocupação com o flagrante vivo o isentou de um dos maiores defeitos da linguagem teatral, patente na dramaturgia brasileira: a oratória, o rebuscamento das frases, que roubam a espontaneidade ao diálogo. (...) Com uma pincelada rápida e incisiva, o autor define completamente uma cena, não se demorando em preâmbulos ou explicações dispensáveis. A intriga escorre, assim, fluida, vibrante, e as peripécias, para chegarem ao desfecho, são maquinadas à vista do espectador, reclamando desde logo sua cumplicidade e simpatia. (MAGALDI, 2001, p. 53).

Dito de outro modo, o ensaísta se refere à naturalidade que Martins Pena imprime à criação das cenas e ao modo dinâmico como o espetáculo assume a dialética entre forma e conteúdo, ou seja, os aspectos extrínsecos e intrínsecos da obra. Vale ressaltar que, extrapolando o espaço do palco, essa relação de assimilação aproxima também os agentes substancialmente ficcionais – as personagens da peça – e a platéia, destinatário ávido de interferir no rumo dos acontecimentos. Constatação evidente, portanto, da recepção dos textos dramáticos do autor junto ao público local.

Diga-se de passagem, e bem observa o crítico, o dinamismo que caracteriza as situações dramáticas dessas comédias encontra melhor expressão nas peças de um ato, que dispensam a necessidade de aprofundar o entrecho e os caracteres, valendo-se de expedientes primários, ingênuos e repetitivos. Somadas a isso personagens que vivem situações ridículas e absolutamente anormais, explica-se a filiação de suas produções dramáticas à farsa.

Sábato Magaldi alerta também para a funcionalidade do cenário e dos objetos cênicos, os quiproquós e os disfarces, procedimentos freqüentemente empregados pelo teatrólogo. Cita ainda a estilização dos tipos pela técnica do contraste e a excessiva concentração de acontecimentos para a movimentação das cenas até o desfecho, reforçando também por isso a presença de elementos tipicamente farsescos. E completa: “Servem-se as comédias de todo o arsenal da farsa, como as coincidências, os encontros fortuitos, as fugas providenciais, as discussões em altas vozes, as pancadarias” (p. 57).

Todos esses ingredientes são expressos por um vocabulário de sabor palpitante e natural, como toda a criação dramática de Pena, com a matéria lingüística

extraída do cotidiano, à maneira de Gil Vicente na literatura portuguesa – outro aspecto que contribui para a eficácia cênica e a boa recepção experimentada.

De acordo com o ensaísta, os traços das peças do criador da nossa comédia “reaparecem nos sucessores, conservando o seu eco e as qualidades mais autênticas” (p. 61). Confirma-se, então, o projeto plantado do comediógrafo (ao qual Tânia Jatobá já fizera alusão) a interferir consideravelmente nos rumos da cultura brasileira.

Magaldi ressalta ainda que, nesse teatro, o tratamento cotidiano alimenta grandes possibilidades dramáticas de caráter extremamente original. A partir de paradigmas dessa natureza, a sátira política, a crítica à sociedade e a consciência da necessidade de valorização da nossa cultura e da nossa identidade ganham cores ainda mais vivas nas produções teatrais (não somente) subseqüentes .

Para o ensaísta, de algum modo o projeto instaurado por Martins Pena está absolutamente identificado com as nossas expectativas culturais e com o caráter nacional, do qual se comporta como espelho: “Martins Pena leva para o palco a língua do povo, e por isso o brasileiro enxerga nele, com razão, a sua própria imagem” (MAGALDI, 2001, p. 62).

1.1.9 Iná Camargo Costa: uma revisão do lugar de Martins Pena na Literatura Brasileira

Em *Sinta o Drama*, obra publicada em 1998, Iná Camargo Costa dedica um capítulo ao estudo do comediógrafo carioca: “A comédia desclassificada de Martins Pena”, retomando, aliás, artigo publicado em 1989 na revista *Trans/Form/ação*.

Logo no início de sua apreciação crítica, Iná Camargo Costa avalia a opção de Martins Pena pela comédia de costumes ligada à tradição popular, o que justifica o mal-estar que marcou sua obra diante da intelectualidade. Estigmatizada sua comédia pela observação e pela linguagem chistosa, teria preferido o aplauso à crítica de caráter mais contumaz – o que teria resultado no sacrifício de suas idéias em favor do gosto da época, diga-se de passagem, pouco apurado.

Naturalmente – prossegue a ensaísta – que o desabono decorrente dessa opção resulta da difusão de idéias em favor da alta comédia, de que José de Alencar e Machado de Assis, naquele mesmo século, foram grandes partidários. De influência francesa, a comédia dramática, também como era chamada, pretendia, nos moldes mais refinados das pretensões estéticas oitocentistas, instaurar no Brasil um teatro burguês de final feliz, espécie de drama em versão bem humorada, carregado de intenção crítica, visando à transformação da sociedade naquilo que ela apresentava no que se refere às falhas de comportamento. Bom exemplo desse gênero entre nós é *O Demônio Familiar* (1857), do festejado autor d*O Guarani*.

Iná Camargo Costa esclarece que o julgamento das comédias de Martins Pena esteve sempre voltado para o “material social selecionado pelo dramaturgo” (p. 129). Ou seja:

Enquanto Martins Pena, na linguagem da comédia popular, punha no palco estratos das classes subalternas, inclusive escravos, todos lançados em furiosa luta pela sobrevivência – sempre de muito mau gosto para os “corações bem formados –, José de Alencar, com os “progressos da arte moderna”, desconsiderava os usos e costumes “dessa gente” em favor dos problemas (mais “família”) da “sociedade polida” e, ainda por cima, com conhecimento da “fina cortesia de salão”. (COSTA, 1998, p. 129).

Assim, para a autora do ensaio, é a opção pelo “melhor gosto” que está no centro da recepção crítica das comédias de Pena, contribuindo para a sua condenação e o seu esquecimento, pois assim procedeu muitas vezes essa crítica, desde os seus contemporâneos, quando se propôs a investigar sua contribuição para a nossa dramaturgia.

Outro aspecto relevante relativamente à avaliação da ensaísta é a possibilidade de analisar a produção teatral do comediógrafo a partir da ordem e da desordem, do mesmo modo que Antonio Candido já fizera com as *Memórias de um Sargento de Milícias* no brilhante ensaio “Dialética da Malandragem”, publicado em 1970 na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Aliás, devemos ressaltar que na “Dialética” Candido admite a aproximação entre as produções de Pena e de Manuel Antônio de Almeida.

Devemos acrescentar ainda que, considerando outras avaliações desta Fortuna Crítica, é preciso atentar para a idéia de que as *Memórias*, na linhagem do cômico de tradição popular, dão continuidade, conscientemente ou não, ao filão iniciado por Martins Pena.

Iná Camargo Costa confirma ainda aspectos já identificados em outras avaliações críticas: a revitalização da tradição popular; significativa presença de elementos da farsa; personagens basicamente oriundas das classes intermediárias da população e atenta observação de costumes, identificados com a “incipiente sociabilidade brasileira na primeira metade do século passado” (COSTA, 1998. p. 136).

A ensaísta nota em *O Juiz da Paz da Roça*, como em outras peças do dramaturgo, a presença do elemento épico, outra contribuição original para o

rastreamento da avaliação crítica mais expressiva sobre o teatrólogo carioca que empreendemos nesta pesquisa. No caso da peça de estréia do comediógrafo,

... os acontecimentos que deram lugar às pendências são sumariados ou reconstituídos – numa palavra, narrados – através do recurso temático da leitura da petição, prática regular dos tribunais. (1998, p. 144).

O julgamento de Iná Camargo Costa, no que se refere a esse aspecto, também está afinado com a idéia da prospecção de Tânia Jatobá, dado o largo (mas não inédito) uso do elemento épico no teatro moderno.

Convidando à reflexão mais justa e comedida, o artigo traz à tona a necessidade de reconsiderar o papel de Martins Pena quanto à literatura e não somente a sua importância para o teatro. O fato é que a linguagem de seus textos – a seleção de vocabulário, os empregos lexicais que provocam a ambigüidade de grande efeito cômico ou os trocadilhos, por exemplo – resulta certamente de uma escolha proposital, cautelosa e criativa, o que é suficiente para admitir no dramaturgo qualidades de escritor nos domínios do texto, da literatura. E muito provavelmente o preconceito contra o cômico tenha sido mais uma vez responsável pela indiferença da crítica às suas virtudes impressas também no texto escrito. É o que confirma a ensaísta:

É um lugar comum da crítica o elogio a poetas que apresentem grandes achados lingüísticos, o mesmo não se verificando em relação a comediógrafos. Este episódio de Martins Pena mostra o perfeito domínio da língua e o agudo golpe de vista para achar a palavra capaz de apimentar com leveza o seu efeito cômico... (COSTA, 1998, p. 148).

A alusão de Iná Camargo Costa baseia-se na utilização que Martins Pena faz de uma palavra da língua tupi em sua peça de estréia (“*pequira*”), sintoma de bom conhecimento e lucidez no processo criativo do dramaturgo. Esse parecer abre caminho para uma reflexão necessária, ousada e corajosa para se fundar na crítica uma atitude inovadora e original, assim como o comediógrafo o fez na ficção: feito o percurso para se descobrirem as virtudes cênicas presentes no texto, é tempo de proceder a uma investigação de percurso inverso, identificando nesse teatro possíveis marcas de valor literário.

1.1.10 Do entremez à farsa

Décio de Almeida Prado, no capítulo “O Nascimento da Comédia” da sua *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999), também se debruça sobre a produção dramática de Martins Pena.

Inicialmente fala da importância das peças de um ato na primeira metade do século XIX. Informa-nos que, como complemento de espetáculo, o entremez chega ao Rio de Janeiro pelas mãos dos portugueses. E nessa modalidade, cuja duração não excedia os trinta minutos, Martins Pena encontra a oportunidade ideal para fazer sua entrada no mundo do teatro. Assim sendo, os entremezes, marcados pela necessidade de improvisação e o emprego de recursos visando ao desfecho rápido, filiam tais representações à tradição da farsa, gênero habilmente assimilado por nosso dramaturgo, já tratado como discípulo de Molière.

Segundo Décio de Almeida Prado, Martins Pena soube transfigurar a realidade em ficção, e no seu microcosmo cênico pode-se então divisar a sociedade brasileira e todos os conflitos característicos do período pós-independência. Ingrediente indispensável à aceitação do público, o final feliz é um dos traços característicos do teatro de Pena: “Reina no palco, ao cair o pano, a justiça poética, típica da comédia” (PRADO, 1999, p. 60).

A filiação do dramaturgo ao Romantismo, que já tantas vezes soou como aproximação intrigante, não passa despercebida às observações do ensaísta, que justifica esse enquadramento segundo a “mistura inconfundivelmente pessoal de ingenuidade e de engenhosidade artística” (p. 60). Tudo isso acrescido ainda de uma opção declarada pela atenção dada à cor local e ao gosto pelo pitoresco.

Finalmente, depois de apontar em Martins Pena um homem culto, bom conhecedor de música e literatura, talento interrompido pela morte prematura, o crítico conclui que o nosso teatrólogo não privou suas peças das tiradas chistosas e cáusticas, embora sua finalidade fosse mais apresentar uma “visão cômica do homem e da sociedade” (p. 62) do que, pelo riso, pretender estimular reações inflamadas, capazes de reorientar ou mesmo transformar a conduta moral daquela sociedade.

1.1.11 A melhor produção do teatro romântico brasileiro

A João Roberto Faria, atualmente um dos principais estudiosos de teatro brasileiro, a obra de Martins Pena também não passou despercebida. Em *Idéias*

Teatrais: o século XIX no Brasil (2001), o crítico apresenta importantes observações acerca das comédias de Pena.

No balanço que faz do teatro brasileiro no período romântico, afirma que essa época só não foi mais desalentadora porque o Rio de Janeiro, no mesmo ano em que viu João Caetano representar a peça de Magalhães, também pôde ver a encenação de *O Juiz de Paz da Roça*, a primeira de uma série de pequenas peças que estavam por vir a público nos próximos dez anos.

Segundo o ensaísta, sem maiores pretensões, o comediógrafo deseja apenas fazer rir os espectadores, lançando mão de expedientes que vão desde o enredo simples até a crítica à precariedade da justiça. Porém, desde a estréia, já se podia perceber o talento incontestado do escritor para a observação da realidade.

De acordo com Faria, o dramaturgo não deixou documentos sobre suas peças muito provavelmente por se ressentir do julgamento que, à época, se submetia o tipo de comédia que escreveu, considerada inferior aos dramas e tragédias de herança clássica e que aqui ainda eram representadas com um prestígio ao menos superior às produções cômicas.

Segundo o crítico, Martins Pena encontra a solução ideal para burlar o preconceito contra a comédia e conquistar as platéias de seu tempo:

O casamento da comédia de intriga com a comédia de costumes foi a fórmula encontrada por Martins Pena, que se inspirou nos procedimentos de vários comediógrafos do passado, como Gil Vicente, Molière e Antônio José. (FARIA, 2001, p. 82).

Para o ensaísta, o fato é que, valendo-se das estratégias da farsa, as mais de duas dezenas de peças do teatrólogo também levam para o palco boa dose de

brasilidade impressa quer na estilização das personagens, quer na natureza das intrigas, verdadeiros panoramas, expressos em linguagem artística, das mazelas que caracterizam nossa vida social naquele momento.

Desse modo, de acordo com João Roberto Faria, Martins Pena realiza o projeto da “desejada cor local dos românticos”, mais evidente nessas comédias “do que nos dramas, melodramas ou tragédias dos seus contemporâneos” (2001, p. 83).

No parecer do ensaísta, cabe ao dramaturgo carioca o mérito de, no século XIX, superando todas as restrições que lhe foram impostas, fazer da comédia de costumes gênero não somente de grande aceitação, mas de vida mais longa que o drama. Tudo isso graças a uma combinação eficiente dos recursos de promoção da comicidade com cenas da vida brasileira, receita posteriormente experimentada por outros escritores.

Outra observação de grande interesse na avaliação do crítico é o modo como Alencar, adepto da alta comédia, procede com severidade em relação ao julgamento do teatro de Martins Pena, de tradição francamente popular. Apesar de o nosso grande romancista reconhecer-lhe o talento para a observação e as virtudes da linguagem chistosa, adequada às situações que criava, o autor de *O Demônio Familiar* recrimina o comediógrafo pela ausência (e preponderância) de preocupação moralizante em suas peças. Postura evidente de um dramaturgo que, recusando os recursos ligados ao baixo cômico, escreveu peças as quais, se podem ser apreciadas do ponto de vista literário, não foram bem sucedidas naquele tempo e, até hoje, mesmo com todos os recursos disponíveis, não apresentam grande viabilidade cênica. Julgamento que se aplica também a Machado de Assis, cujo juízo sobre Martins Pena compartilha dos mesmos princípios críticos de Alencar.

1.1.12 A comicidade e a construção do espetáculo em Martins Pena

Em 2003, apresentei à UNESP–Araraquara dissertação para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Sob orientação da Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti, a referida pesquisa procedeu a uma análise da peça *O Noviço* (1845), comédia em três atos, considerada uma das mais promissoras criações dramáticas do teatrólogo.

Após a identificação dos estudos inscritos numa modesta fortuna crítica a respeito da produção teatral de Pena, a pesquisa encaminhou-se no sentido de observar algumas condições de realização do espetáculo presentes no texto, além de elencar os recorrentes modos de comicidade de que se serviu o autor.

Não passou despercebido ao trabalho o sentido que a estética romântica assume no Brasil e o modo como o panorama cultural do país, estimulado pelas mudanças políticas, sofre significativas transformações, favorecendo uma produção artística mais autêntica no que diz respeito a uma expressão marcadamente brasileira, desvinculada dos estreitos modelos vindos da Europa às custas da supressão dos nossos valores mais originais.

Rastreando o perfil moral da cidade do Rio de Janeiro, onde ganham a cena as comédias de Martins Pena, a pesquisa identificou a relação entre a vida externa (o contexto social) e os motivos dessa realidade submetidos ao olhar satírico do dramaturgo. Assim, no modo de organização sócio-político do país recém-independente, pôde-se encontrar muito da matéria que alimentava as farsas do teatrólogo:

Essa forma de organização social lança mão de mazelas que assegurem alcançar e manter o poder: já na época encontram-se registros no campo eleitoral de fraudes que permitiam a eleição de ricos proprietários de terras. Ou seja, a prática da corrupção cresce paralelamente às tentativas e aos projetos de desenvolvimento social. As formas ilícitas de conduta moral e ética serão matéria farta a ser explorada por Martins Pena não somente em *O Noviço*, mas no conjunto de suas comédias. (ROSSETTI, 2003, p. 37).

O trabalho ressalta ainda que, no projeto de modernização da sociedade proposto pela nova configuração social brasileira e incentivado pelos arroubos revolucionários do Romantismo, surge também a necessidade de atualização em relação aos centros europeus no que se refere à produção cultural; e aí o teatro encontra o seu lugar, sobretudo com as comédias de Martins Pena, absolutamente adequadas ao gosto da platéia.

A título de breve consideração, identificamos também na pesquisa alguns traços marcantes no teatro de Pena, tais como consciência crítica, popularização da arte, nacionalismo, tipificação de personagens, preocupação com o espaço cênico e as condições de representação, carnavalização e presença do anti-herói.

Após tais considerações, que preparam uma análise mais rigorosa do *corpus* eleito para o trabalho, oferecendo os subsídios necessários a uma compreensão profunda do texto, a pesquisa concentrou-se na busca dos elementos que o autor escolhe visando à representação. Dessa forma, foi possível encontrar um caminho para se aproximar da concepção teatral de Pena:

Portanto, a representação é uma integração do autor com os elementos de expressão do espetáculo. Cenários, figurinos, objetos, música, tudo deve ser integrado ao sentido do texto e à encenação como se fosse extensão das personagens, como se refletisse o que elas são, pensam e fazem, a época em que vivem e as vontades que determinam suas ações. É essa variedade de linguagens que confere ao teatro estatuto propriamente dramático, libertando-o da visão puramente literária que muitas vezes lhe foi dirigida. (ROSSETTI, 2003, p. 89).

Apresentadas tais constatações, sobre as quais se debruça o trabalho referido, procedeu-se ao estudo de todos os elementos que contribuem para a construção do espetáculo: cenário, objetos cênicos, figurinos, rubricas, apartes e espaço diegético. A análise desses elementos integrados ao texto escrito criou uma significativa possibilidade de compreensão da peça, e na medida em que o emprego desses recursos foi compreendido no conjunto da representação, a noção de teatralidade do autor foi se revelando, assim como o espetáculo que se constrói diante da platéia. Pôde-se, então, compreender como as escolhas do dramaturgo são propositais, cuidadosas e quanto os expedientes presentes no palco, na medida em que se cruzam no momento da encenação, podiam descortinar ou esclarecer todo o conhecimento de Martins Pena para a arquitetura da cena. Sua compreensão de teatro, concluiu a pesquisa, é completa; todos os elementos vibram, comunicam, se interagem com os outros significados propostos por todas as linguagens presentes no palco, como uma verdadeira polifonia.

Também outra consideração importante apresentada pela dissertação, ainda integrada ao sentido dos recursos de teatralidade, foi a escolha dos recursos de comicidade, de grande e decisivo efeito para conquistar as platéias da época.

Após uma breve retomada das principais teorias sobre o cômico, baseando-se na proposta de Vladímir Propp, *Comicidade e Riso* (1976), procedeu-se a um estudo das estratégias do dramaturgo para promover o riso: o rebaixamento através do homem e do animal; a comparação do homem com coisa; a ridicularização das profissões; o exagero cômico; a caricatura; a hipérbole; o grotesco; o malogro da vontade; o fazer alguém de bobo; os alogismos; a mentira; os instrumentos lingüísticos de promoção da comicidade; os caracteres cômicos; um no papel do outro.

Identificado o repertório de expedientes cômicos utilizado pelo dramaturgo, observou-se:

O levantamento das formas de comicidade na peça dá conta da riqueza de recursos do texto dramático de Martins Pena. A forma e a freqüência com que certos elementos aparecem (...) dão a dimensão da desordem, do mundo às avessas retratado em *O Noviço*. É assim que se molda nas platéias cariocas do século XIX, afeitas, até então, às peças importadas, o gosto para o consumo de um produto cultural genuinamente brasileiro, de qualidade capaz de transcender o texto para brilhar no espetáculo. (ROSSETTI, 2003, pp. 133-134).

Finalmente, a pesquisa chamou a atenção sobre a necessidade de se realizar uma leitura de Martins Pena em que sua obra fosse vista como teatro, no sentido mais completo que o gênero pode sugerir. De sorte que o estudo, conforme procurou compreender as escolhas do autor para a construção da cena combinada com os procedimentos cômicos, aproximou-se tanto quanto possível da dimensão do que seriam as representações farsescas de Martins Pena. E assim se conclui o trabalho:

O riso, a denúncia e a consciência artística ligados à tradição popular fazem de Martins Pena, na vida real, também uma espécie de “herói às avessas” na história de nossa literatura dramática, personagem real tão intrigante quanto o noviço de sua peça. O comediógrafo carioca, por meio do teatro, atinge o seu objetivo: a nobre tarefa de falar (e se fazer ouvir) da realidade, da cultura e do homem brasileiro. E se a arte se realiza na maneira como fala ao público, convém olhar com mais atenção para a obra de Martins Pena. (ROSSETTI, 2003, pp. 139-140).

Faz-se necessário dizer que a apresentação desta fortuna crítica, constituída das idéias de importantes trabalhos sobre Martins Pena e acrescidas, a seu tempo, de nossas observações, não cumpre neste trabalho apenas uma função ilustrativa ou introdutória; oportunamente tais reflexões serão retomadas e, funcionalmente, apoiarão as análises aqui empreendidas. Também o diálogo que procuramos estabelecer entre os posicionamentos críticos resenhados e comentados deve resultar, sinteticamente, em conclusões que posteriormente serão apresentadas, somadas aos resultados específicos determinados nos objetivos desta pesquisa.

CAPÍTULO II – O ROMANTISMO NO BRASIL

Com vistas a uma análise mais profunda da dramaturgia de Martins Pena, localizada num tempo e num espaço cujos caracteres se constituem como matéria inspiradora dessa obra de ficção, faz-se necessário realizar nesta pesquisa um estudo mais específico e profundo dessas condições, cuja compreensão deve promover melhor entendimento e aproximação da concepção dramática do comediógrafo brasileiro.

2.1 Considerações sobre as origens do Romantismo

O Romantismo, surgido na Europa no final do século XVIII, faz sua estréia na Alemanha, expandindo-se posteriormente para a Inglaterra e para a França; este último possivelmente seja o país que se tornou o grande divulgador do movimento para o Ocidente graças, inclusive, ao prestígio que suas letras haviam alcançado até esse momento, colocando a França no centro do fervor cultural que irradia dos oitocentos.

O movimento romântico é indiscutivelmente decorrência da saturação que as normas clássicas, limitadoras até certo ponto dos processos de criação artística, provocaram nos meios intelectuais, os quais respiravam, já nessa ocasião, os ares do Novo Regime, e procuravam sepultar, com o Absolutismo do século XVIII, as amarras da expressão artística. Assim, opondo-se ao pensamento iluminista e concomitante às grandes mudanças sociais que se fazem notar no início do século XIX, o movimento impõe-se como resultado do impacto sofrido pelas novas formas de organização

estrutural da sociedade moderna a despertar uma sensibilidade ou um comportamento espiritual assentado em grande capacidade de percepção, que acaba por lhe conferir uma identidade.

O Romantismo é também uma maneira de dar vazão a um modo de expressão típico da nova classe social que desponta com a queda do Antigo Regime: a burguesia. Surgido nos pródromos das novas alternativas de vida decorrentes da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, o movimento se contagia da necessidade de edificar novos projetos políticos e sociais que acompanhem o acelerado processo de modernização que se impõe às nações europeias, moldando, assim, os seus ideais. Daí o sentido renovador desse período, que sobre as cinzas dos velhos modos estruturados nos princípios da aristocracia, edifica as novas bases da organização social e, conseqüentemente, das formas de expressão artística afinadas agora com referências contextuais bastante adversas àquelas que motivaram a arte até o século XVIII.

Dessa maneira, de posse dos recursos econômicos e ocupando também o poder político, a burguesia vai ajustar a expressão artística às suas faculdades intelectuais, seus interesses e aos assuntos que faziam parte da sua realidade. É de se notar que a produção estética de uma época está estreitamente vinculada aos modos de organização política e de exercício do poder. E à medida que a aristocracia perde o poder político, desautorizam-se também as formas de produção artística vinculadas aos seus valores estéticos. Com a classe burguesa, a arte ganha contornos mais espontâneos e, opondo-se ao estilo clássico nobre e empolado, vigoroso e grandiloquente adquire caráter popular, problematizando agora não mais heróis sagrados e deuses, mas o homem dos novos tempos. Naturalmente, a esses

acontecimentos corresponde a formação de um público menos exigente, se comparado aos aristocratas do século anterior, e, sobretudo ávido por se ver, de algum modo, retratado nos romances, nas novelas ou nas peças de teatro produzidas nessa época. Está completo, portanto, o circuito autor-obra-público consumidor, condição essencial que explica como, cada vez mais, se promove democraticamente o acesso à arte; daí a sua popularização.

Em breve retrospectiva, não se pode perder de vista que é o Iluminismo dos oitocentos que prepara as bases da revolução burguesa, a qual promove a troca de poder em 1789 e figura como responsável direta pelo surgimento e pela afirmação dos valores românticos.

Entre outras coisas, o pensamento iluminista supervaloriza a capacidade individual, abrindo precedente para que não somente os nobres, pelo “direito natural”, possam ocupar o poder e comandar os rumos da sociedade por meio da representação política. À burguesia interessava esse novo olhar que se lançava sobre o homem e seus direitos, assentados principalmente na igualdade, pois graças às habilidades individuais ligadas especialmente à prática cada vez mais intensa das atividades comerciais e ao incipiente processo de industrialização, os burgueses alcançaram o poder econômico de que já desfrutavam mesmo antes da revolução. A circulação das idéias iluministas vinha, então, de encontro às pretensões dessa classe social que, formada pelo espírito prático do lucro e das estratégias econômicas orientadas para o bem-estar pessoal, almejava também o poder político como forma de garantir os seus privilégios. Assim, o homem burguês afirma-se dotado de capacidade criativa e, como indivíduo competente, está pronto a interferir de modo direto nos rumos da sociedade:

A Idade Moderna, marcada por tantas transformações, foi a época em que ganhou força a idéia de que o poder político era uma concessão da sociedade aos governantes, e não um favor de Deus; de que os assuntos políticos dispensavam a moral religiosa e podiam ser tratados por leigos, independentemente de sua religião; de que todos os seres humanos, nobres ou não, são iguais e têm os mesmos direitos e deveres; de que, para compreender o mundo, a humanidade, a natureza, não é preciso a graça do Espírito Santo, mas a "luz" da razão. (VILLA e FURTADO, 1998, p. 94).

Estão lançadas as bases da Revolução Francesa, cujo lema – Liberdade, Igualdade e Fraternidade – determina de maneira definitiva os direitos do homem da forma como são projetados até os tempos modernos. Aliada às classes despossuídas e menos favorecidas dentro dos moldes do Antigo Regime, a burguesia promove a derrocada da aristocracia para, uma vez assumindo o poder, não levar a efeito os ideais do programa revolucionário. Desse modo, o novo exercício do poder se realiza de maneira que não se satisfizeram as expectativas das classes subalternas na hierarquia social. Se os ideais da Revolução Francesa foram decisivos para a configuração e a construção programática do Romantismo, o período pós-revolucionário não foi menos importante para também determinar-lhe a feição. De qualquer jeito, está sacramentada uma nova forma de organização social e política, motivada por novos ideais que correspondem ao influxo do crescente capitalismo.

Também a Revolução Industrial contribui decisivamente para os contornos da nova organização social. Acelerando os modos de produção, estimulando a circulação de bens e riquezas, aquecendo e estimulando os mercados consumidores, oferecendo novas possibilidades de vida diretamente relacionadas ao conforto e ao bem-estar, engendrando, de maneira cada vez mais natural, a classificação do indivíduo em virtude do que ele possui, a indústria afirma os princípios da vida moderna e incentiva cada vez mais a vocação do homem para o individualismo, outro motivo de

crise que se deflagra e que posteriormente a literatura também, assimilando as motivações externas, vai assumir. Decorrentes da Revolução Industrial serão ainda as grandes tensões sócio-econômicas deflagradas por um crescimento inversamente proporcional e desestabilizador da ordem social: o enriquecimento da minoria da população como decorrência da exploração da classe proletária. Conforme Nachman Falbel:

Mas a Revolução Industrial não se produziu sem marcar profundamente a vida social. Em meio à grande expansão econômica, do súbito enriquecimento de uma minoria, da desabada corrida dos inventos e inovações no setor tecnológico, e à crença na prosperidade e progresso humanos, surgiram graves problemas de ordem social em relação às massas de trabalhadores que este processo mobilizava e proletarizava, juntamente com suas famílias, e que, no fundo, eram a base humana na qual se apoiavam a profunda transformação sofrida pela sociedade européia daquele tempo. (1993, pp. 28-29).

Essas tensões motivadas por fatores externos constituirão matéria da literatura romântica visto atingirem decisivamente a sensibilidade desses artistas que, ressentidos com o período pós-revolução, alternam seus comportamentos entre a persistência na crença de um mundo utópico pautado pelos valores de justiça e igualdade e o desencanto da realidade que se impõe. Sintoma revelador, aliás, das tensões e conflitos que, assimilados pela arte, marcam as melhores produções artísticas do Romantismo.

A título de orientação deste trabalho é interessante notar, conforme já se procurou demonstrar no Capítulo I, como o teatro de Martins Pena se sustenta em elementos díspares ou opostos, resultado sempre de forças que representam, em

última instância, o conflito entre o que é e o que se pretendia que fosse. Qualquer semelhança da arte com a realidade, então, é motivação e não mera coincidência.

É nessa complexa rede de acontecimentos que surge a estética romântica, expressão certamente reveladora das mudanças que se operam na sociedade. Logo, é imperativo perceber nas obras de arte os vínculos do movimento com os acontecimentos do seu tempo, basicamente decorrentes de dois aspectos: a euforia impulsiva e arrebatadora provocada pelos ideais revolucionários e o tom de desencanto motivado pela frustração das expectativas prometidas pela mesma revolução. Daí o caráter tão marcadamente ambíguo e instável do movimento, motivador de um comportamento tantas vezes ilógico e passional.

Em outras palavras, as expectativas românticas referentes ao projeto idealista de uma nova sociedade contrastam freqüentemente com a desilusão e o pessimismo que marcam a vida real. Daí o gênio impulsivo e o caráter combativo e crítico que confere vigor singular ao Romantismo. Segundo Emerson Calil Rossetti, “a estética romântica absorve o programa revolucionário artisticamente transformado em individualismo, liberdade criadora e intenso nacionalismo” (2003, p. 29). Ou seja, os ideais visam à felicidade do homem, à liberdade de expressão de suas idéias no sentido mais amplo e nos mais diversos segmentos da sociedade e à estabilidade política e cultural da nação, lugar de apoio e realização para os projetos de vida pessoais e coletivos. Diluem-se, pouco a pouco, os princípios clássicos do universalismo e da normatização: é a liberdade no âmbito da produção artística que, desobrigando o artista de obedecer a mecanismos estéticos de longa tradição na história do Ocidente, autoriza o aparecimento do Gênio criador.

2.2 O movimento romântico no Brasil

Para melhor se compreender o modo como o Romantismo se desenvolve no Brasil é imprescindível remeter a alguns acontecimentos que atuaram de forma decisiva na construção do perfil dessa estética em nossas letras.

Fugindo da ameaça das invasões napoleônicas, em 1808 a Família Real Portuguesa desembarca no Brasil com uma comitiva de 15 mil pessoas. Acontecimento extraordinário para a então modesta cidade do Rio de Janeiro, impossibilitada de oferecer, pelas condições precárias de infra-estrutura, o conforto almejado pelos súbitos visitantes acostumados aos modos mais civilizados e sofisticados das cortes européias. Mas certamente o descompasso entre as condições da cidade e as expectativas de conforto da Família Real e seus súditos foi decisivo para que a capital do Brasil recebesse expressivo investimento com o fito de promover os benefícios pretendidos pela nova população, conforme determina o rei D. João VI.

De 1808 a 1821, a permanência de D. João VI no Brasil criou condições indispensáveis à nossa expansão cultural e intelectual. Não custa rememorá-las, mesmo enumerativamente: contatos diretos com o estrangeiro, abrindo perspectivas de intercâmbio; fim da ação estranguladora da censura; importação de livros e seu comércio; estabelecimento de tipografias, dando início à atividade editorial e à implantação da imprensa periódica – jornais e revistas; formação de bibliotecas públicas e particulares; criação das primeiras escolas superiores; desenvolvimento do gosto pelo teatro, música e oratória religiosa nas freqüentes solenidades da Igreja; museus, arquivos, associações culturais; e sobretudo a melhoria das condições de vida social... (CASTELLO, 1999, p.159-160).

Todo esse esforço empreendido por iniciativas de caráter quase urgente foi decisivo para se criarem aqui condições mais favoráveis ao estímulo e ao desenvolvimento de nossas atividades culturais.

É assim que o Rio de Janeiro inicia o seu eufórico processo de urbanização, num esforço crescente e concentrado que denuncia a tendência à imitação do *modus vivendi* dos centros europeus. Não é preciso falar da importância desses acontecimentos e a forma como sua execução e conseqüências estarão presentes em momento ulterior nas nossas produções artísticas, matizadas pelos valores estéticos e ideológicos já incorporados à arte na Europa.

Por aqui, segundo a moda da importação, as idéias decorrentes do Iluminismo e da Revolução favorecem a chegada do Romantismo. Também o século XVIII de nossas letras, levado à saturação da rigidez clássica, pedia uma expressão artística mais condizente com o otimismo que as novas idéias do século XIX pareciam irradiar.

Aliás, vale notar que importantes filões da nossa literatura romântica têm sua gênese no Arcadismo do século XVIII, prova incontestada de que as letras românticas, extrapolando o rigor das normatizações neoclássicas, já demonstravam seu anseio de libertação, abrindo dissidência do programa racionalista e limitador da inspiração criadora. Algumas obras brasileiras caracteristicamente representativas do século XVIII podem ser tomadas como exemplos. Parte das *Liras*, de Tomás Antônio Gonzaga, é portadora de significativas expressões de arroubo sentimental, edificando, com o pré-romantismo, os contornos mais fortemente delineados com a definitiva implantação do movimento burguês entre nós. Mesmo a epopéia, realização de cunho marcadamente clássico, dá sinais do esgotamento a que a rigidez do século XVIII levou a literatura: *O Uruguai*, de Basílio da Gama, e o *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, substituem a mitologia greco-latina, convenção do gênero, pela figura do índio; dessa forma, vai-se preparando o terreno para a ascensão do romance – forma literária mais

afeita às exigências do público burguês – e, com ele, matéria de uma mitologia brasileira, o índio ganha *status* de herói em folhetins, os quais se tornarão verdadeiro sucesso entre o público leitor. Faz-se ainda necessário lembrar a obra de Cláudio Manuel da Costa, cujos sonetos estão repletos de um sentimento nativista, sintoma da cor local que o projeto nacionalista romântico levará ao paroxismo.

Como se pode perceber, não somente as condições externas e as transformações sócio-políticas foram decisivas para o nosso Romantismo; as nossas letras, que nesse tempo já vinham constituindo uma breve história da literatura brasileira, embora sem terem ainda alcançado autonomia, contribuem para que, de um modo natural e inevitável, os valores românticos ganhem expressão cada vez mais viva nas produções locais da ficção do século XIX.

Naturalmente, as questões de cor local e o sentimento nativista já referidos nas produções do Neoclassicismo são sintomas de inquietações políticas que em 1822 culminarão no processo de Independência do Brasil, acontecimento absolutamente importante para o nosso Romantismo. Pois a nossa autonomia política encontra na nova estética a identificação com motivações temáticas que, na Europa, ainda que por razões de outra ordem, constituem a base do movimento: o sentimento nacionalista, a valorização das tradições populares locais e a busca de identidade e liberdade não somente políticas, mas também culturais.

É bem verdade que a nossa independência é um episódio indicador mais de uma passagem negociada pelas elites do que essencialmente um movimento de ruptura com vários segmentos do nosso passado colonial:

As elites que tomaram o poder em 1822 compunham-se de fazendeiros, comerciantes e membros de sua clientela, ligados à economia de importação e exportação e interessados na manutenção das estruturas tradicionais de produção cujas bases era o sistema de trabalho escravo e a grande propriedade. (COSTA, 1999, p. 9).

É possível, então, que as motivações patrióticas que resultaram da emancipação política tenham nascido menos da independência como um fato e mais de um discurso ideologicamente elaborado que, enaltecendo as nossas qualidades, ocultava os frágeis alicerces que sustentavam a real condição do país.

De qualquer jeito, a expectativa de mudanças substanciais foi suficiente para estimular o espírito nacionalista. De fato, o grito do Ipiranga, que nada teve de efetivamente heróico, não ocorreu com a participação popular numa causa de luta pela libertação. Mas não se pode negar no período pós-independência um certo otimismo em relação ao futuro do país, gigante adormecido em berço esplêndido, por tanto tempo embalado por Portugal, pronto agora a trilhar os caminhos do desenvolvimento. Essa expectativa equivale proporcionalmente aos processos de modificação por que passa a Europa, com a diferença de que lá o povo esteve no centro pulsante dos acontecimentos revolucionários mais efervescentes. Pode-se dizer, então, que a nossa sociedade, sem viver de modo mais concreto a experiência libertadora, vai se forjando mais como um reflexo do que ocorria na Europa, já que não houve aqui motivação tão real que levasse à participação ativa nesse processo de transformação. O nosso desenvolvimento pós-independência nasce mais de uma atitude contemplativa do que um projeto combativo e integrador. E a arte padecerá, em parte, do mesmo mal. Sob essa perspectiva, deve-se ampliar a reflexão crítica sobre o projeto dramático de

Martins Pena para melhor alcançar a estatura de sua obra no panorama da nossa cultura.

O impasse que se estabelece entre o engajamento popular e o ânimo necessário daí advindo para se construir participativamente um projeto de desenvolvimento explica por que entre nós a Independência não trouxe para a cena política e nem para o centro das decisões sociais a parcela menos favorecida da população. Na verdade, o poder permaneceu sob o controle de uma elite cujo comportamento se pautava pelos favorecimentos individuais e classistas.

Segundo Alfredo Bosi: “Coube a alguns escritores de segunda plana a introdução do Romantismo como programa literário no Brasil” (2000, p. 97). Juízo crítico demasiado assertivo, é assim que o nome de Gonçalves de Magalhães é lembrado pelos *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), obra que figura na história da literatura brasileira como inauguradora do Romantismo em nossas letras. Se os textos de ficção não estimulam avaliações críticas mais generosas, os *Suspiros* têm um papel introdutório importante para a nossa literatura, tendo sido seu Prefácio apontado como expressivo referencial programático da nova estética literária.

É pertinente lembrar que, para alguns teóricos, a implantação efetiva do Romantismo brasileiro, movimento com uma proposta real e orgânica praticada na produção ficcional, caberia a Martins Pena por ocasião da representação de *O Juiz de Paz da Roça*, comédia em que se inscrevam autênticos valores do programa estético romântico tais como o nacionalismo, a temática do nosso cotidiano, linguagem mais próxima dos nossos hábitos lingüísticos que dos modelos sintáticos e das influências lexicais de cunho francamente europeu. Aliás, é por se ressentir da ausência desses elementos que a obra de Magalhães torna-se tão vulnerável à crítica, para quem a

inspiração do escritor vinha mais do contato com a Europa do que das experiências vivenciadas na nossa civilização.

De natureza complexa, portanto, são muitos os fatores que conferem autenticidade ao movimento romântico; questões de ordem política, social e cultural desempenham papel relevante e, bem compreendidas, desabonam qualquer tentativa de simplificação do Romantismo na Literatura Brasileira.

Para a compreensão e definição do Romantismo (...) faz-se mister, acima de tudo, renunciar a reduzir o espírito romântico a uma fórmula, como tentaram inúmeros críticos e historiadores, e procurar caracterizá-lo antes como um conjunto de traços, uma constelação de qualidades, cuja presença em número suficiente, o torna distinto em oposição ao clássico ou ao realista. (COUTINHO, 1999, p. 8).

Partindo dessa premissa – o complexo caráter do movimento romântico e os inúmeros agentes da realidade que contribuem para a sua estilização – cumpre, em caráter breve e objetivo, dar conta dos elementos geradores dessa configuração.

2.2.1 Implicações políticas

Feitas já algumas considerações sobre o processo de Independência do Brasil, é necessário esclarecer o que efetivamente impediu a participação popular nesse empreendimento.

Herdeiro de uma tradição agrária criada e estimulada pelo período colonial, as decisões acerca de nossa história estiveram sempre concentradas nas mãos da Coroa portuguesa e de uma elite, normalmente de origem lusitana, formada graças às

concessões e aos privilégios advindos da cultura da cana-de-açúcar. Coube a ela, em 1822, mais do que promover um processo real de independência em relação aos domínios da metrópole, excluir o povo desse processo, transformando o projeto numa passagem habilmente negociada que não comprometesse os interesses da classe dominante.

Dadas tais condições, pode-se notar que o nosso processo de independência não poderia alterar as condições econômicas da elite, a quem interessava a manutenção das velhas formas de administração local. Assim é que o impasse provocado pelas expectativas da libertação política cria resistência à sua execução, pois há um choque evidente entre o desejo de mudanças e a conservação das velhas estruturas. É importante atentar para como essa situação motiva, nas produções artísticas da época, conflitos muitas vezes irreconciliáveis.

Por conta disso, o Primeiro Reinado (1822-1831) mantém uma estrutura social e política muito semelhante ao período imediatamente anterior à Independência. A renúncia de D. Pedro I, abdicando do trono em favor do seu filho Pedro, de 5 anos, faz o país viver uma condição surpreendente: a de Império sem Imperador. Evidencia-se, então, de modo mais latente, quanto a independência deixou o Brasil entregue à própria sorte.

É a partir desse acontecimento inusitado que se inicia o período conhecido em nossa história como Regência (1831-1840). Enquanto se aguarda o governo do novo Imperador, o Brasil passa por um período caracterizado por diversas turbulências de ordem política e social, explicitando-se a completa insatisfação da sociedade com o Estado. Para se avaliar a estagnação do país nesse momento, é válido retomar alguns problemas: a situação dos escravos permanece inalterada, longe de qualquer

providência em relação ao tráfico negreiro e ainda mais distante de se resolverem as formas de tratamento a que eram submetidos pelos senhores; a população urbana continua a se ressentir da pobreza e da condição de abandono a que foi relegada; o *déficit* comercial, para pôr termo, contribui para agravar ainda mais os problemas econômicos e o estado de descontentamento. Para Boris Fausto:

O período regencial foi um dos mais agitados da história política do país e também um dos mais importantes. Naqueles anos, esteve em jogo a unidade territorial do Brasil, e o centro do debate político foi dominado pelos temas da centralização do poder, do grau de autonomia das províncias e da organização das Forças Armadas. (2003, p. 161).

É na época da Regência que se inaugura o Romantismo entre nós, em 1836. Questão inconclusa sobre o real mérito de fundadora do movimento no Brasil, a obra de Magalhães será seguida por duas outras importantes realizações no campo cultural: em 1838, representa-se no Rio de Janeiro a peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, do mesmo autor dos *Suspiros Poéticos*; ainda no mesmo ano, será representada *O Juiz de Paz da Roça*, farsa aparentemente despretensiosa de Martins Pena, aclamado como o criador da comédia de costumes no Brasil e, de acordo com alguns estudiosos, ele sim o verdadeiro criador ou inaugurador da dramaturgia e do Romantismo brasileiro.

Em 1840 inicia-se o período conhecido como Segundo Reinado (1840-1889), marcado por certa estabilidade. O jovem Pedro Alcântara, com menos de 15 anos, presta juramento constitucional, e o Parlamento lhe confere o título de D. Pedro II – é o Golpe da Maioridade. O aumento da produção e da exportação de café assegurou nessa fase tempos mais amenos para a vida política e social do país. Porém, dependente da estrutura escravocrata de trabalho e de produção, a estabilidade sofre

abalos em 1850 com a Lei Eusébio de Queirós, que proíbe o tráfico negreiro. Em 1888 o golpe é definitivo por conta da decretação da Lei Áurea, que liberta os escravos; tal acontecimento foi fortemente motivado pelas pressões inglesas que visavam ao aumento do mercado consumidor para maior fluxo dos seus produtos industrializados.

Enfraquecidas as bases do Império, cuja força o café ajudara a revigorar, proclama-se a República em 1889.

Segundo Emerson Calil Rossetti:

... a sociedade sofrerá, no seu modo de pensar e agir, conseqüências diretas desse processo de mudanças e busca da organização do Estado. Pode-se mesmo dizer que o comportamento social está dividido entre as velhas tradições da herança colonial e a premente necessidade de incorporar o modo de vida capitalista burguês que se impunha naturalmente. (2003, p. 36).

2.2.2 Panorama sócio-cultural

A grande presença de europeus na cidade do Rio de Janeiro e as expectativas de criação de um modo de vida social mais rico promovem o aumento da população urbana e significativas mudanças de comportamento.

O estilo de vida na Corte passa a imitar os modos dos centros europeus em flagrante desacordo com as marcas da herança colonial. Luxo e sofisticação contrastam com as marcas da realidade dos menos favorecidos, submetidos ao descaso, vítimas de violência e pobreza.

Os proprietários das grandes fazendas começam a se transferir para a cidade, e a par da atualização dos modos de vida segundo os parâmetros importados,

insistem em reproduzir no Rio de Janeiro os hábitos cristalizados da vida rural. A todo momento, a vontade de progresso se choca com hábitos provincianos de longa tradição entre nós; daí a ostentação, resultante da aquisição do novo *modus vivendi*, forma compensatória para anular os velhos costumes.

Centro irradiador de um novo projeto sócio-cultural, o Rio de Janeiro domina a cena brasileira durante praticamente todo o século XIX.

Tantas transformações resultam em curiosas situações, que vão desde as mudanças dos paradigmas da vida doméstica e íntima até os papéis sociais. Segundo Teixeira:

... as mulheres já desciam de seus quartos para o jantar e sentavam-se à mesa com os homens, saíam à rua para fazer compras, (...) interessavam-se por aulas de piano e dança e freqüentavam teatros, bailes de máscaras, saraus e concertos. (...) Mais próximas dos valores burgueses difundidos na Europa do que da sociedade patriarcal e escravista que imperava no meio rural. (2001, p. 203).

Conforme se observou neste trabalho, as figuras femininas desempenharão importante função nos textos dramáticos de Martins Pena. Não se conformando às regras do patriarcalismo ainda de forte significação, em chave cômica encenam, pela iniciativa e decisão, o novo papel que na vida real a atualização dos costumes vinha gradativamente promovendo.

Mas ainda subsistem no Rio de Janeiro fortes marcas daquele propósito conservador que já se observou no processo de transição do Brasil-colônia para nação independente:

A cidade, que por ocasião da Independência não dispunha sequer de um sistema de esgoto, abrigava uma porcentagem de escravos que salta de 35% da população em 1799 para 46% em 1821, ou seja, praticamente metade dos habitantes era negra. A outra metade era formada de trabalhadores e pessoas comuns e, mais escassamente, por burgueses incipientes, uma parcela muito significativa da sociedade senão pela quantidade, pelo menos em função da importância que irá desempenhar usando o poder político e econômico de que

dispõe para interferir diretamente nos rumos da organização social. (ROSSETTI, 2003, p. 37).

Como se avalia, a reorganização da sociedade brasileira não empreende uma nova atitude frente à questão dos negros, sintoma evidente da velha ordem colonial em desacordo com as mudanças que o capitalismo se encarregará de impor. Trata-se de um modo de acomodação conveniente, visto que o trabalho escravo mantinha a baixos custos os privilégios daquelas elites. Conforme atesta Alencastro, “o Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade” (1999, p. 17).

Mais do que um contraste, a insistência em conservar a estrutura escravocrata é reveladora de certa anemia ou apatia num país cuja independência não promoveu, de imediato, a autonomia, a iniciativa e o empreendedorismo necessários aos ajustes nos moldes do sistema capitalista e moderno.

Desse modo, todo tipo de prática ilícita é utilizado como expediente para se obterem favorecimentos e se preservarem privilégios. A prática da corrupção cresce e, extrapolando o âmbito privado, atinge as instituições públicas e seus representantes. Registros comprovam fraudes eleitorais em nome da eleição de ricos proprietários de terras. Os homens que ocupam os cargos mais importantes no governo do país são aqueles a quem mais diretamente beneficiam os mecanismos de obtenção de lucro e favor. Em meio ao caos que se instaura, praticam-se furtos deliberadamente, imperam as injustiças e a malandragem torna-se uma estratégia de sobrevivência. Centro da economia nacional no século XIX (metade do comércio exterior brasileiro passa pelos cais cariocas), o Rio de Janeiro, carente de procedimentos morais efetivamente éticos

na conduta da política econômica e social, ajuda a estimular, desde cedo, uma polarização social que o processo industrial ulterior dará conta de “oficializar”.

Tudo isso está presente nas comédias de Martins Pena; e se para nós as alusões de seus espetáculos não são tão evidentes, é porque o distanciamento temporal se encarregou de amenizar tais referências. Mas não se deve pensar que as platéias de seu tempo padeceram desse mesmo lapso de memória.

Uma euforia consumista varre as classes mais abastadas: é uma forma de aquisição de *status* que ganha cada vez mais sentido conforme também são engendrados os valores do capitalismo. A posse corresponde à aceitação social, e em nome da almejada vida faustosa da Corte, vive-se uma espécie de *belle époque*: roupas, chapéus, pianos, objetos de arte, tudo, segundo o gosto europeu, contribui para anunciar o fim da herança recebida do nosso passado, apagando a pecha e os vestígios da tradição colonial.

Inauguram-se nas grandes propriedades os salões, naturalmente restritos a um seletto público. Saraus, serões musicais e bailes animam a vida na Corte, ocasiões propícias à ostentação, ao luxo e aos flertes, pequenas diversões, pois os casamentos, com todo o senso prático dos tempos modernos, realizam-se segundo as conveniências. Em *A Vida Literária no Brasil durante o Romantismo* (2001), Ubiratan Machado registra a movimentação cultural cada vez mais intensa no Rio de Janeiro:

... entre risos, o ruje-ruje das sedas, as tramas políticas articuladas ao pé do ouvido, os namoros e o escândalo das valsas, havia sempre um lugar de destaque para artistas e escritores. Dançava-se, cantava-se, declamava-se ao som do piano, falava-se pelos cotovelos e, em ocasiões especiais, assistia-se à encenação de peças teatrais escritas para a ocasião: leves e breves como conzinha ao ambiente. (2001, p. 132).

O estímulo à vida cultural trouxe, naturalmente, conseqüências positivas. Uma delas é a leitura, cujo hábito se formou primeiro graças às traduções de obras européias. Somente com o Romantismo o produto nacional vai abastecer os leitores da época, seja com a poesia, os folhetins e mesmo o teatro, cuja afirmação merece tratamento à parte, dado seu caráter específico no estudo empreendido por esta pesquisa, voltada para as características da representação.

Assim é que o mercado livreiro se aquece e os escritores encontram no público eco e resposta às suas produções. De tal sorte que o artista romântico assume uma espécie de missão social da qual sua obra, além dos valores estéticos, também se torna portadora:

Um traço peculiar do homem das letras devido ao movimento romântico (...) foi o da missão civilizadora do escritor, que, mago e profeta, estaria destinado a influir nas marchas dos acontecimentos, graças à inspiração e iluminação suprema. Cabia-lhe uma responsabilidade, uma vocação particular, um papel de reforma social e política, na condução da vida da comunidade, uma função educadora, moralizante, progressiva, a exercer junto aos contemporâneos. (COUTINHO, 1999, p. 29).

É dessa forma que moços e moças, leitores em potencial, assumirão pouco a pouco e cada vez mais as criações da nossa literatura, que vai se firmando autônoma, autêntica, produto nacional.

É imperativo reconhecer quanto o aumento da classe média e da burguesia, a preocupação com a criação de opções de lazer, o crescimento da educação média e superior e o papel da imprensa, entre outros fatores, exerceram capital importância sobre o Romantismo e sobre o desenvolvimento da cultura brasileira, a qual, gradativamente, seja na literatura ou no teatro, vai construindo uma rica tradição.

É a sociedade em trânsito e seu processo de constituição que desfilam nas comédias de Martins Pena. Da matéria social de seu tempo o dramaturgo cria sua obra, superando o registro documental para dar-lhe feição artística. Daí se poder afirmar que as farsas de Pena são uma representação cômica daquela sociedade e dos problemas decorrentes das tentativas de sua organização nos moldes das nações modernas e independentes. Os problemas domésticos são os conflitos do homem brasileiro e o cenário é o Brasil, onde tudo é possível – juízo à primeira vista exagerado, revela-se cômico e melancólico, conforme a História tem ensinado.

A propósito, deve-se dizer que a recorrência constante aos problemas da nossa realidade faz com que o cômico, no teatro de Pena, com um pouco mais de reflexão, resvale pela tragédia que resulta principalmente do triste retrato da nossa organização social. E é precisamente nesse aspecto que se pode constatar o talento e a habilidade do dramaturgo: sem perder o caráter moralizante, o recado do comediógrafo constrói-se pelo jogo cênico. Superam-se, assim, as tensões entre o histórico e o estético e a operacionalidade das situações dramáticas imaginadas torna-se fundamental para a consolidação do projeto artístico do escritor carioca.

2.2.3 Breve panorama da produção literária no Romantismo brasileiro

O estímulo cultural que favoreceu decisivamente o Romantismo no Brasil legou-nos uma produção literária de grande significado seja pela qualidade das obras aqui escritas nos mais diversos gêneros, seja pela forma como despontam grandes escritores em não pequena quantidade.

Nosso objetivo aqui é, em caráter panorâmico, demonstrar algumas dessas realizações artísticas, contextualizando-as com os mesmos valores estéticos ou as mesmas motivações externas de que resulta o teatro de Martins Pena.

A **poesia** romântica brasileira (ao menos aquela mais “oficialmente” conhecida), oferecendo uma pequena amostragem de direções temáticas daquele período, espraia-se fundamentalmente em três direções, sempre contaminada por uma sensibilidade característica do movimento e por escolhas formais descompromissadas com o rigor das normas clássicas:

a- cultiva o nacionalismo patriótico, fixando na exuberância da cor local o cenário ideal para a existência de uma personagem tomada como símbolo de nossa origem, portadora dos sentimentos mais nobres e ideais, conforme se espera de um modelo convencional de herói: o índio.

No gênero poético, ninguém fixou tão bem o entusiasmo nacionalista e o orgulho patriótico quanto Gonçalves Dias, expressão de maior representatividade desse filão em nossas letras. Sua “Canção do Exílio”, para referir apenas um exemplo, ainda hoje é de grande circulação e domínio do público leitor. Trata-se de um poema portador de um sentimento nacionalista tão vibrante que parte do texto foi imortalizada na letra do Hino Nacional Brasileiro.

Os textos de Gonçalves Dias, assim como a “Canção do Exílio” e os poemas indianistas, de modo geral apresentam forte apelo idealista, uma maneira convencional que o nosso Romantismo adotou para imprimir o nacionalismo exigido pelas nossas letras. Esse ardor patriótico foi certamente estimulado pela Independência,

acontecimento ainda muito recente, e rendeu muitas proclamações entusiastas movidas pela crença de que a autonomia política traria conseqüências benéficas para toda a população. Não é o mesmo caminho que percorre Martins Pena na sua adesão ao nacionalismo programático da escola romântica (o que não significa que, de outro modo, ele não o tenha praticado); e nem suas personagens estão marcadas por traços do idealismo típico do Romantismo. Como já se disse, o dramaturgo carioca, ao tematizar a realidade local, expressa-se por meio da comédia, o que explica a substituição das expectativas idealizantes futuras, presentes em outros escritores, pelo realismo crítico das constatações presentes, impressas nas farsas que fez representar.

b- No mais extremado modelo de expressão ultra-romântica dotado de alta sensibilidade, a sondagem do mundo interior também será largamente explorada pela poesia do período. Mecanismo que dá vazão ao sentimentalismo e ao subjetivismo, criação personalíssima identificada com a atmosfera do “mal do século”, essa linhagem revela quanto a óptica do artista romântico sobre o mundo que o cerca é egocêntrica e desencantada (o que, aliás, na obra de alguns escritores dessa geração, abre caminho para o emprego do humor e da ironia como formas de contestação).

Nos poemas convencionais dessa fase, é o ponto de vista de um “Eu” pessimista que, das mais diversas maneiras, recorre a expedientes de desligamento da realidade que ele reprova: é a evasão no tempo, no espaço, no sonho, na loucura, no delírio e até mesmo na morte.

Nesse filão, a expansão poética do artista está a serviço do seu inconformismo e daquela rebeldia que leva à reprovação da realidade por meio de sua negação. No caso brasileiro, o temperamento ultra-romântico mais expressivo é o do

escritor Álvares de Azevedo, cuja morte prematura deixa grande interrogação sobre os rumos de sua poesia em realizações futuras, o que, aos vinte anos, a morte não permitiu.

A natureza de hipersensibilidade dessa geração aceita o fantástico, o mórbido, o grotesco – tudo elevado à categoria de arte de requintada e caprichosa imaginação.

De certo modo, comparada aos poemas de Gonçalves Dias, a poesia de Álvares de Azevedo – ou pelo menos as motivações que estimulam a sua produção – está mais próxima dos temas norteadores do teatro de Martins Pena visto terem ambos o inconformismo como ponto de partida. Mas se o poeta, diante do desconforto social, não vê soluções eficazes senão a morte, comportamento tipicamente evasivista, o comediógrafo não internaliza as motivações externas assumindo-as como um mal-estar individual; ao contrário, carnavalizando o mundo oficial, externa os mecanismos reprováveis da conduta social numa atitude antes participativa e mais próxima do otimismo. Se efetivamente o povo não participou da empreitada da independência, tem no teatro de Pena a oportunidade de contribuir para o processo de organização moral de sociedade dado o grau de conscientização que pode emergir de suas realizações cômicas (o caminho escolhido pelo dramaturgo é, aliás, oposto à subjetividade e à introspecção da poesia mais convencional dos ultra-românticos). Pensando numa possível equivalência entre o significado das comédias do autor carioca com a produção de Azevedo, aquilo que no poeta é contenção e toma o “Eu” como matéria, no comediógrafo é expressão, deslocando o centro de interesse temático para o contexto social, mas sem sucumbir aos reveses dos acontecimentos.

c- Desligando-se da visão idealista da pátria e do culto do eu, a terceira geração de poetas brasileiros desenvolve a poesia social. Assumindo gradativamente um tom de protesto que visa à modificação das estruturas vigentes, desponta nesses poemas um teor realista que, com o discurso vigoroso e eloqüente dessas produções, prepara o terreno para a inserção dos métodos científicos e filosóficos rigorosamente aplicados à literatura para se buscar a compreensão dos acontecimentos sociais e do comportamento humano, como pretenderam o Realismo e o Naturalismo da 2ª metade do século XIX.

O poeta mais vigoroso e atuante desse momento é Castro Alves, que tematizou, além dos lugares-comuns do Romantismo, questões relativas ao progresso, à cultura e sobretudo à abolição da escravatura, vertente que o tornou mais conhecido e lhe valeu o atributo de “Poeta dos Escravos”.

É evidente o tom de reprovação e denúncia impresso nos poemas do poeta baiano e, sem dúvida, a apropriação da realidade como meio de expressão da arte é flagrantemente mais próxima do que fizera Martins Pena em suas comédias. Daí se perceber nos dois escritores aquele tom de realismo que muitas vezes levou a uma compreensão equivocada de suas produções à luz dos projetos românticos.

Porém, relativamente à poesia, a produção cujo tom certamente mais se aproxima do teatro de Pena resume-se a um filão que explora as mais diversas formas do riso romântico. Pouco difundidos em nossa cultura, de caráter marginal, portanto, trata-se de poemas francamente devotados ao riso, marcados por uma atitude ora irônica, ora sarcástica, vazados em linguagem nada convencional e que, com freqüência, utilizam as formas mais grosseiras de expressão, chegando à obscenidade.

Nascido fundamentalmente da liberdade presente nos meios e ambientes estudantis, favorecido por uma atitude mais descontraída dos jovens escritores, especialmente aqueles nascidos na década de 30, esse tipo de poesia constitui uma significativa produção reveladora de flagrantes humorísticos do cotidiano prosaico, estimulados e favorecidos pelos “pequenos vícios como o cigarro, o charuto, o cognac, o interior das repúblicas estudantis...”(CAMILO, 1997, p. 35). É desses flagrantes que nasce farta matéria para a produção da sátira, investida de grande significado nessas produções.

Os temas dessa produção poética marginal pouco variam, girando quase sempre em torno de determinados assuntos que são tratados de forma amena e burlesca: o vigor sexual masculino, as intimidades femininas, os deslizes de comportamento ou algum tipo de desproporção física podem ser apontados como exemplos da matéria que alimenta essas criações.

Álvares de Azevedo (a segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*) e Bernardo Guimarães (*Poesia Erótica e Satírica*) podem ser apontados seguramente como os expoentes mais importantes desse filão, embora outros nomes também devam ser lembrados, tais como José Bonifácio de Andrada e Silva, Luís Gama, Bruno Seabra e Franco de Sá.

Se os poemas de Álvares de Azevedo, de grande originalidade, tendem ora para uma expressão mais leve, ora para uma nota de satanismo ou melancolia, em Bernardo Guimarães o tom é mais obscuro e licencioso. De qualquer forma, ambos praticam o humor *noir* e servem-se do grotesco como elemento indispensável às suas criações. Avaliando os dois poetas, assim se pronuncia Vagner Camilo:

Em pólo oposto ao riso romântico por excelência de Azevedo temos o de Bernardo Guimarães, que se tingiu de matizes variados. Embora marcadas por certa impessoalidade, suas poesias cômicas não podem ser afastadas da tendência egótica que marca sua geração. Egotismo, aliás, desenfreado, traduzido em notas de perversidade e sadismo, nos momentos mais representativos de sua produção humorística, atestando, assim, o influxo do ambiente em que se formou, onde o satanismo constituiu a ideologia mais característica. (1997, p. 50).

É importante ressaltar, depois dessas considerações, que o riso constitui-se no Romantismo como uma tendência inscrita na rotina da vida cotidiana, apenas ofuscado pelos padrões sociais mais rígidos e pelo decoro convencional daquela sociedade. Daí certamente surge a (aparente) idéia de uma produção à parte, voz de exceção diante da cultura e dos modos oficiais e refinados estabelecidos pela ordem burguesa. Tendência que se verificará também em outras produções artísticas como o romance e o teatro.

Quanto à **prosa de ficção**, trataremos aqui do romance que, ao lado da poesia, esteve bastante presente como objeto de interesse das leituras do público daquela época.

Trazido a público por meio dos folhetins, o romance merecerá lugar privilegiado na preferência dos leitores. Obedecendo a fórmulas esquemáticas bastante simplificadas na maioria das vezes, cria, a cada capítulo, o necessário suspense para despertar a curiosidade e o interesse do leitor pela resolução dos impasses. Estratégia narrativa, aliás, eficiente e muito semelhante ao formato das atuais novelas de televisão.

Chegados aqui através da tradução de obras estrangeiras, logo a produção de romances vai atrair os escritores brasileiros. Nossa história literária atribui a Joaquim

Manuel de Macedo o mérito de ter sido o nosso primeiro grande folhetinista, estreando com *A Moreninha* em 1844.

De grande aceitação junto ao público-leitor, a preferência por Macedo só sofrerá concorrência quando, em 1857, José de Alencar publica *O Guarani*, romance épico-indianista, repleto de exotismo e inúmeras aventuras heróicas. O protagonista é um herói típico, à altura de um público de gosto bastante convencional e previsível.

Dessa maneira, ao lado das singelas histórias de amor vividas por adolescentes, que alimentavam naturalmente o imaginário popular dos jovens leitores, surge outro filão de grande impacto na nossa literatura: o gosto pelo pitoresco, que ainda receberá a contribuição das produções regionalistas.

Na literatura brasileira, a solução encontrada para suprir de modo equivalente a figura do cavaleiro medieval, herói das narrativas européias, é o índio, que desde as epopéias de Basílio da Gama e Frei José de Santa Rita Durão, conforme já observamos nesta pesquisa, estava à disposição da imaginação dos escritores mais criativos. Entendido poeticamente como um mito de origem da nossa civilização, o índio ganhará contornos absolutamente idealistas e, elevando-se como herói nobre, valente, corajoso e devotado ofusca, por si só, quaisquer tentativas mais promissoras de valorização do romance histórico propriamente dito entre nós.

Seja como for, o público brasileiro dispunha de farto material narrativo para preencher a vida fundamentalmente ociosa do leitor mais característico dos folhetins: a burguesia.

Para o sucesso dessa fórmula, o romantismo contribuía ideologicamente com o conceito subjetivo da valorização do eu do indivíduo – o que levava à exaltação do personagem herói, transformado pessoalmente em defensor intransigente do Bem – compensando assim o louvor das injustiças com a certeza de que, sendo o homem fundamentalmente bom, como queria Rousseau, o Mal acabaria sempre vencido, pois Deus era justo, e a Providência (quando necessário) intervinha ao lado do herói a favor dos oprimidos. (TINHORÃO, 1994, p. 9).

A título de breve conclusão sobre o assunto, é importante ressaltar o modo como José de Alencar, maior romancista desse período em nossas letras, pretendeu, como Martins Pena o fez no teatro, dar à nossa literatura fisionomia local, para o que tinha também um projeto conscientemente constituído. Seu romance *Iracema* (1865), por exemplo, é uma bem composta alegoria das nossas origens fundadas no encontro entre o homem europeu e a mulher indígena. O mesmo Alencar parece, de algum modo, como no teatro de Pena, ter percebido quanto as figuras femininas poderiam render histórias intrigantes e ao mesmo tempo questionadoras de padrões estabelecidos pelas convenções sociais da época: casamento, dote, família, interesses, arranjos. Um jeito nobre e mais cauteloso (mais próximo, aliás, dos tons melodramáticos que dominavam a época) de tratar aquilo que Martins Pena representou nos palcos do Rio de Janeiro. O romance de perfil feminino de Alencar, sobretudo *Senhora*, abre caminho para as grandes personagens femininas da prosa de ficção da nossa literatura, especialmente as criações posteriores de Machado de Assis.

Finalmente, um romance pouco convencional ao menos para os padrões mais conhecidos do Romantismo, é devido a Manuel Antônio de Almeida. Trata-se das *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicadas no suplemento “A Pacotilha”, do *Jornal do Comércio*. Pode-se dizer que essa narrativa representa para a prosa importância semelhante e equivalente às poesias produzidas na vida boêmia paulistana pelos jovens estudantes da geração de 30.

Também ligada ao cômico de tradição popular, as *Memórias* são marcadas pela malandragem do protagonista Leonardo, típico anti-herói, símbolo desse personagem na nossa novelística. Episódios cômicos, linguagem descontraída, substituição do sentimentalismo exacerbado pelo humor espontâneo e burlesco, a obra é certamente herdeira daquela tradição que o teatro de Martins Pena corajosamente firmou na nossa cultura, projetando para obras posteriores um estilo brasileiro de fazer rir, o qual se espalhou pelos mais diversos gêneros da expressão literária nacional:

... de 1838 a 1849 desenvolve-se a atividade de Martins Pena, cuja concepção da vida e da composição literária se aproxima da de Manuel Antônio de Almeida, - com a mesma leveza de mão, o mesmo sentido penetrante dos traços típicos, a mesma suspensão do juízo moral. O amator de teatro que foi o nosso romancista não poderia ter ficado à margem de uma tendência tão bem representada... (CANDIDO, 2004, p. 26).

Do modo como está colocada, a avaliação crítica do ensaísta causa a impressão de que é a obra de Martins Pena que se aproxima das *Memórias*. Na verdade, pelo tempo em que viveram e pelas datas de publicação das obras, é mais possível que se trate do contrário. E, nesse caso, a precedência não é um capricho, porque faz toda a diferença. Polêmicas à parte, não havendo documentos ou registros precisos sobre um contato significativo de Manuel A. de Almeida com as obras do nosso comediógrafo, é ao menos seguro afirmar que o romancista alimentou-se das mesmas fontes a que recorreu o comediógrafo, ou seja, a comédia popular.

Também no romance os problemas típicos da nossa realidade imprimem às narrativas um tom de realismo, variando o grau ou a intensidade segundo a tipologia (histórico, sertanejo, regionalista, indianista ou urbano) e os autores. De todo modo, realismo motivado basicamente pelas mesmas condições que alimentam as comédias

de Martins Pena, podem-se flagrar nesses folhetins, com outro tratamento, os mesmos conflitos, os mesmos impasses e muitos dos assuntos que as nossas comédias de costumes, nascidas no palco, já haviam levado para a cena. Segundo Afrânio Coutinho:

O Romantismo possui em germe um traço essencial e primitivo – o princípio realista, depois desenvolvido na forma superior da ficção brasileira. Dessa sorte, é no período que vai do Romantismo ao Realismo que se deve focalizar o estudo compreensivo da literatura brasileira, para interpretar sua natureza e qualidade. (1999, p. 30).

Evidentemente, esse realismo, sem chegar ainda à visão cientificista que caracterizou as produções de um grande romancista do mesmo século, Aluísio Azevedo (para referir apenas um exemplo significativo), é próprio da literatura de qualquer período, procedimento de que não se pode escapar na medida em que a criação artística, se de um lado é caracterizada pela criatividade que lhe confere tom original, assegurando-lhe valor estético, por outro encontra a matéria para essa transformação artística nas sugestões contidas na realidade do tempo, do espaço e de todos os elementos que participam desse universo. É da relação do homem com a sociedade, e vice-versa, que se concebem idéias, as quais, segundo o gênio inventivo de cada um, podem ser artisticamente transformadas. Em outras palavras, os dados referenciais são substituídos pela expressão poética:

O realismo, portanto, não estaria num estilo particular, ou na descrição de pormenores e detalhes, mas no equilíbrio a ser buscado e atingido entre esses dois elementos constitutivos e que é essencial ao método. Assim, é na tensão viva entre a sociedade, vista em termos fundamentalmente pessoais, e as pessoas, por meio das relações, vistas em termos fundamentalmente sociais, que se encontra a melhor tradição realista e que reside a possibilidade de sua renovação contínua e permanente. (VASCONCELOS, 2002, p. 37).

A compreensão da dimensão realista na literatura é fundamental nos estudos propostos neste trabalho. Pois o Romantismo se desenvolve no Brasil num momento em que estão em formação as bases da sociedade recém-independente, que procura organizar-se politicamente, pretende definir e dar solidez às bases da economia para alcançar o progresso, esforça-se para criar um contexto que favoreça a atividade cultural, deseja implantar e dar credibilidade aos serviços públicos que devem atender às necessidades da população. Porém, depara-se com turbulências de toda ordem e precisa enfrentar interesses de classe que dificultam (senão impedem) a realização desses projetos de modo efetivo. Essas contradições e esses conflitos estão estampados nas obras românticas que aqui se produziram e revelam a tensão entre o homem e a sociedade. De qualquer jeito, nascido de sugestões estéticas e ideológicas vindas da Europa, o Romantismo brasileiro encontrou sua feição, e esse realismo foi fundamental para conferir ao movimento o caráter de brasilidade que nele pode ser apreendido (o que se pode facilmente confirmar no teatro de Pena). Assim, segundo Antonio Candido:

é possível indicar os elementos que integram a renovação literária designada genericamente por Romantismo – nome adequado e insubstituível, que não deve porém levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de que constitui ramificação cheia de peculiaridades. Tendo-se originado de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, é ao mesmo tempo nacional e universal. O seu interesse maior, do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na felicidade com que as sugestões externas se prestam à estilização das tendências locais, resultando um momento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos o mais brasileiro, mais autêntico dentre os que tivemos. (1997, p. 15).

Não somente a poesia e a prosa de ficção, cada uma a seu modo, souberam acatar as sugestões advindas dos modelos europeus e adaptá-las às nossas

condições, vazando a expressão artística dessa realidade numa linguagem mais caracteristicamente brasileira, desprovida da aura sagrada que pairava sobre o verbo na estética clássica. O **teatro**, no influxo do espírito nacionalista, busca também seu lugar e sua expressão autêntica e notadamente nacional, desafiando a moda vigente no Rio de Janeiro de se representarem espetáculos estrangeiros, dada a ausência de tradição e de criações originalmente nossas no campo da dramaturgia. A arte cênica, com o Romantismo, à moda dos caminhos propostos pelo segmento político, também ensaia sua independência.

CAPÍTULO III – A CRIAÇÃO DO TEATRO NACIONAL

Pode-se dizer que o teatro brasileiro deu os primeiros sinais de existência no período do descobrimento; entretanto, é somente no Romantismo que a nossa atividade dramática se constitui como tal.

3.1 O Teatro no Brasil

A atividade teatral no Brasil, ainda que de forma rudimentar, tem início no século XVI como instrumento de catequese utilizado pelos jesuítas. Subordinado então aos preceitos da Companhia de Jesus, deve-se pressupor, de encaminhamento marcadamente religioso e doutrinário, serviu a determinados interesses de ordem político-ideológica, favorecendo os propósitos de expansão do território português.

Do ponto de vista de uma produção dramática propriamente dita, enquanto Portugal respirava a atmosfera clássica da qual vai emergir a figura de Camões, a nossa incipiente atividade dramático-literária dá mostras de total falta de vigor, sujeita que está ao espírito coercitivo e místico herdado do período medieval, revigorado pelos padres catequistas que aqui estiveram. Na opinião de José Veríssimo: “Senão como literatura, como espetáculo data o teatro no Brasil do século do Descobrimento. Foram seus inventores ou introdutores aqui os jesuítas” (1969, p. 250).

Interessante avaliação, o juízo crítico de Veríssimo merece toda a atenção. Obviamente nossa vida teatral começa no século XVI, mas não há certamente nenhum

elemento de brasilidade nessas peças que possa atestar um caráter genuinamente nacional: linguagem, temas, sugestões da realidade. Esse esforço, como já se disse, será empreendido e alcançado somente no século XIX, quando se pode falar, de maneira mais efetiva, em um teatro brasileiro. Assim, o teatro desses tempos primitivos da nossa nação não apresenta nada de tão diferente do que ocorreu também com os escritos informativos e a poesia didática aqui produzidos durante o Quinhentismo.

É assim que se deve ter em mente que o percurso da nossa dramaturgia esteve, desde então, concentrado no esforço de se constituir, diminuído somente em virtude de um certo “atraso cultural” se comparado ao que estava ocorrendo na Europa, impulsionada por uma tradição que lá já havia se formado. Agrava-nos a condição a mentalidade colonial que, desde cedo, fez de nossa cultura muito mais uma herança aclimatada do que uma criação espontânea e original. Assim, faltou até o século XIX o talento para a criação artística que desse relevo às sugestões das nossas condições históricas e sociais a ponto de conferir a elas valor imaginativo, literário ou cômico mas enfim, estético.

As vicissitudes do teatro no Brasil estão imediatamente ligadas ao desenvolvimento específico da história do país e em suas mudanças e oscilações reflete a situação periférica em que a cultura brasileira se encontrava. (CACCIAGLIA, 1986, p. 1).

Nesses primórdios, a figura do Padre José de Anchieta destacou-se pela habilidade em adaptar a mensagem de evangelização às possibilidades de entendimento dos índios aqui encontrados. No entanto, quanto à representação propriamente dita, nada além do que se poderia construir a partir dos escassos recursos disponíveis, resultando apresentações toscas, feitas em ambientes abertos,

em condições rudimentares, insuficientes para a arte cênica. Os atores eram religiosos e índios, esses últimos com pouquíssimo conhecimento do idioma português, o que resultou também numa elaboração lingüística de extrema limitação estética. Sob essa perspectiva, mesmo o valor literário dessa dramaturgia tende a estar comprometido.

Considerando os objetivos de catequese, poder-se ia falar, com referência ao nosso século XVI, num teatro da palavra, visto sua necessidade de educar; porém, não se deve julgar essa produção com o efetivo rigor de métodos que podem dar conta da compreensão da literatura ou da arte do espetáculo.

Daí em diante, exceções feitas a Manuel Botelho de Oliveira, no século XVII, e Antônio José da Silva, no século XVIII, esse último apenas nascido no Rio de Janeiro mas totalmente filiado ao teatro português, não houve entre nós autores de expressão que manifestassem qualquer originalidade, solução ou inovação dramática cujas características não continuassem impregnadas das influências dos modelos europeus como Molière e Goldoni, por exemplo. Situação agravada ainda pela ausência de uma tradição dramática profícua em nossas terras.

Portanto, não é de estranhar que os primeiros contatos significativos das platéias brasileiras com o teatro fossem marcados pela representação de peças estrangeiras – outro obstáculo a se transpor aqui quando o empenho na criação de uma dramaturgia de fato brasileira vai se constituir.

No século XVIII, persistiu aqui o desenvolvimento de um teatro de cunho religioso ao lado agora de representações de caráter mais lúdico, voltadas para festejos e solenidades da Corte ou civis. As grandes novidades desse século foram os desfiles de fantasias de carnaval, passatempo devidamente ambientado à situação local, além do surgimento de salas destinadas à atividade teatral. O que não significa a superação

da precariedade que ainda caracterizava as nossas tentativas de edificar o projeto de teatro nacional, dotado, inclusive, de virtudes cênicas.

Efetivamente, foi só a partir da Independência, motivado pelas idéias liberalistas que também davam novo fôlego à arte, que o país começou a empreender e pôr em prática os seus projetos. A euforia ufanista decorrente da nossa situação política cria a disposição de ver espelhada na arte a expressão dos nossos modos e dos nossos valores, ou seja, uma arte com as marcas do nosso “ser nacional”. Nessa atmosfera, o teatro, que recebeu decisivo incentivo da corte de D. João VI, ocupou lugar privilegiado, participando dos principais acontecimentos daquela época.

Como ocorrera com a poesia e com a prosa de ficção, a dramaturgia também desperta do estado letárgico a que esteve submetida nos séculos anteriores e funda o seu projeto a ser encenado. E para o êxito dessa empreitada, antes mesmo que essa ambição já estivesse firmemente delineada, foi decisivo o estímulo dado por D. João VI, para o que certamente contou o declarado gosto que tinha pela arte da representação. Suas iniciativas, também em outros segmentos, foram fundamentais para o enriquecimento da vida social da época. De acordo com Mario Cacciaglia:

D. Maria I, a rainha louca, e seu filho, o príncipe regente João (o futuro rei D. João VI), fugindo da invasão napoleônica, refugiaram-se com toda a corte no Rio de Janeiro, sonolenta capital colonial, que, de repente, iniciou aquele processo que em poucos anos iria torná-la cidade de importância mundial. Isso teve reflexo notável na atividade teatral: o modesto teatro de Manuel Luís (...) revelou-se de todo insuficiente para uma corte européia, acostumada às cenas de Lisboa. João VI enfrentou o problema de maneira positiva: em 28 de Maio de 1810 assinou um decreto pelo qual se ordenava a construção de um “teatro decente”, capaz de acolher dignamente a corte e os visitantes estrangeiros. (1986, p. 35).

Não resta dúvida de que tal medida foi de fato importante para o estímulo da atividade dramática em nosso país “entendida em todos os aspectos que a formam, edifício, companhia de atividade regular, autor, peça, representação, público” (COUTINHO, 1999, p. 46).

Se a construção do Real Teatro de São João em 1813 teve importância capital para incentivar o nosso teatro, não é menos significativa a contribuição de autores como Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, e de João Caetano, o grande ator da época, primeiro a organizar uma companhia de teatro brasileira:

Surgia no Rio um esforço de renovação no teatro, inspirado pelo grande ator João Caetano dos Santos (1808-1863) que introduziu o drama moderno, estimulou a produção local e modificou tanto o jogo cênico quanto a declamação, procurando uma dicção mais natural. Os escritores correspondem ao seu apelo, escrevendo peças de vários tipos; mas a única figura importante que o tempo consagrou neste terreno foi José [sic] Carlos Martins Pena (1815-1848), cujas comédias escritas com espontaneidade, fundadas na observação irônica dos tipos e dos costumes, constituem a primeira e até os nossos dias quase única realização importante da nossa literatura teatral. (IGLÉSIAS, 2002, p. 345).

O teatro de São João tornou-se palco não só dos acontecimentos artísticos, mas também das questões políticas e sociais da época. Por exemplo:

Em 15 de setembro de 1822, ao retornar para São Paulo, D. Pedro apareceu num dos camarotes do São João mostrando, no braço, uma faixa verde e amarela onde estava escrito Independência ou Morte, recebido com entusiásticos aplausos do público e da multidão que havia irrompido na sala. (CACCIAGLIA, 1986, p. 37).

É importante salientar que, desde o início, o teatro vai confirmando sua vocação de estar sempre à frente dos acontecimentos que impulsionavam a nossa história.

Entretanto, é preciso notar que a consolidação definitiva de uma dramaturgia nacional não é imediata. Durante alguns anos, as peças estrangeiras (principalmente portuguesas, italianas e francesas) ainda dominam os palcos cariocas e o teatro acaba, muitas vezes, tornando-se mais um ponto de encontro para as pessoas do que um lugar para a apreciação estética e crítica da arte cênica, comportamento sintomático que evidencia quanto a real identificação entre a platéia e aquelas produções importadas estava longe de acontecer. Por outro lado, é bem possível que tal situação tenha criado ainda mais ânimo na criação de produções realmente brasileiras, visto que as peças consumidas aqui até então apresentavam questões distantes da nossa realidade e do nosso modo de ser. A estréia de uma peça nacional a inaugurar a atividade teatral marcadamente brasileira deu-se a 13 de março de 1838:

A primeira grande vitória foi alcançada com a representação de Antônio José ou Poeta e a Inquisição, de Gonçalves de Magalhães. A estréia se deu no Teatro Constitucional Fluminense, em 13 de Março de 1838, com João Caetano no papel principal e cenografia de Porto Alegre. (...) Menos de oito meses depois, no dia 14 de outubro, Caetano representava O Juiz de Paz da Roça, de Martins Pena. Ao contrário da tragédia de Magalhães, era uma peça cem por cento brasileira, pelo espírito, o humor, as situações. Encenada sem qualquer alarde, como um discreto complemento de programa, sem que o autor tivesse coragem de assiná-la, inaugurava a tradição da comédia tipicamente nacional. O público deu boas risadas, animando o autor a prosseguir na carreira, contribuindo decisivamente para a afirmação de um teatro nacional. (MACHADO, 2001, p. 284).

Ubiratan Machado engrossa o coro daqueles críticos, como já o fizera Tânia Jatobá, que, ignorando a precedência de Gonçalves de Magalhães, consideram Martins Pena o verdadeiro criador do nosso teatro na medida em que sua peça soube, melhor do que a do autor de *Antônio José*, apreender o verdadeiro espírito nacionalista apregoado pela estética romântica. A feição genuinamente brasileira da comédia de Martins Pena se sustenta no espírito leve e divertido bem ao gosto da platéia, na linguagem

descontraída e numa escolha temática que fazia desfilar artisticamente no palco não uma cópia detalhista, mas uma imagem transformada artisticamente dos nossos modos e valores apreendidos da vida cotidiana, esteticamente apresentados pelo viés dos recursos de comicidade e por um emprego de grande eficiência dos elementos sîgnicos que compõem o espetáculo. De acordo com Wilson Martins:

A admitir, para manter as distinções de José Veríssimo, que o autor de Antônio José ocupe maior lugar na “história da literatura brasileira”, será incomparavelmente mais importante, no que se refere à “história do teatro”, a posição de Martins Pena; e, admitindo ainda que o teatro seja o gênero de que a comédia e a tragédia são espécies características, mas não exclusivas entre si, menos ainda hierarquicamente dispostas uma com relação à outra, então a conclusão imperativa é de que coube efetivamente a Martins Pena instaurar o teatro Nacional. (1992, p. 292).

Faz-se necessário registrar que o êxito do projeto dramático de Martins Pena se deve muito ao seu talento para a criação de situações cômicas, pois graças a isso pôde conquistar uma platéia fiel para as suas peças. Esse fenômeno pode ser explicado de acordo com as reflexões apresentadas por Henri Bergson em *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (1900); tais considerações tratam de uma certa “psicologia do riso” que, na medida em que precisa de eco, realiza-se plenamente dentro de um grupo onde se estabelece uma determinada relação de afinidade, cumplicidade com as outras pessoas que riem, uma espécie de contágio:

Portanto, para produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura. Mas essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências. (...) Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. (...) Nosso riso é sempre o riso de um grupo. (BERGSON, 2001, pp. 4-5).

Mais que o mérito da fundação da dramaturgia brasileira, é preciso rastrear nas peças do comediógrafo carioca a carpintaria teatral, a consciência da escrita dramática, potencial espetáculo apontado para a representação. Com certeza, essas marcas, além de reveladoras da concepção do espetáculo impressa nos processos de criação do autor, permitem um entendimento mais apurado da incondicional aceitação do dramaturgo pelo público local. Compreender Martins Pena como “homem de teatro”, para usar a expressão e o juízo crítico de Vilma Arêas (1987, p. 1), requer um entendimento cuidadoso da arte cênica e da pluralidade de elementos que transformam o texto escrito numa simulação da realidade, a qual pode ser tão perfeita a ponto de estabelecer com o público um acordo tácito de aceitação daquilo que é representado no palco como se efetivamente tudo estivesse acontecendo. Aliás, o apogeu da prática cênica é fazer o espetáculo alcançar a ilusão teatral, criando no palco, por meio da estrutura sógnica, um simulacro do real que se edifica e se transforma diante dos olhos e dos aplausos da platéia.

3.2 A hora e a vez de Martins Pena

Luís Carlos Martins Pena nasceu no Rio de Janeiro em 05/11/1815. Com um ano de idade, ficou órfão de pai, o qual exercia a função de juiz; aos dez anos, também perdeu a mãe, sendo criado pelo avô e depois por um tio. Coursou a Escola de Comércio, mas sem inclinação para os negócios, ingressou na Academia de Belas-Artes, curso que acabou não completando, embora lhe tenha facultado a possibilidade de estudar música e aprofundar seus conhecimentos no terreno artístico, sobretudo no

teatro, pois nessa ocasião estudou cenografia aplicadamente. Autodidata e dedicado, tinha bons conhecimentos de inglês, francês e italiano.

Em 1838 Martins Pena entrou para o serviço público no Rio de Janeiro. Alguns anos depois, passa a trabalhar na Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros; em 1847 foi promovido e enviado para trabalhar em Londres. Durante a permanência na capital inglesa, seu estado de saúde se agravou devido à tuberculose que contraíra, o que precipitou sua resolução de voltar ao Brasil. Aos trinta e três anos, morreu no percurso da viagem, em Lisboa, a 07/12/1848.

Talento já confirmado junto ao gosto do público do nosso teatro, pode-se ver em Martins Pena mais uma entre tantas figuras do nosso Romantismo cuja morte prematura impediu o florescimento de obras de superior qualidade e de técnicas mais apuradas, conforme anunciava também o estilo verificado ao longo da produção de artistas como Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu ou Castro Alves.

Apesar de muito conhecido como autor de comédias, Pena experimentou também escrever dramas, tentativa em que não foi bem sucedido. É nas possibilidades da comédia que encontra terreno propício ao desenvolvimento de sua veia artística.

Também gozou, durante algum tempo, de certo prestígio que lhe conferiu a participação na imprensa como crítico dos espetáculos líricos avaliados nas colunas do *Jornal do Comércio*, órgão de expressão e credibilidade naquela ocasião. Aí pôde refletir e veicular seus julgamentos críticos a respeito dos espetáculos encenados nos teatros do Rio de Janeiro, fazendo também considerações sobre o teatro nacional, podendo proceder à avaliação de peças estrangeiras, conferir o desempenho dos atores e tecer considerações sobre os recursos próprios da arte teatral. Preocupações que não somente demonstram a consciência artística, mas confirmam o propósito da

busca de uma arte cênica de feição nacional, sustentada num trabalho eficiente para o qual deviam concorrer todos os elementos que lhe são característicos:

O exame dos Folhetins será fundamental para a mudança de perspectiva sobre o autor, mostrando-o como alguém profundamente conhecedor do palco, crítico competente e com uma postura artística e política bastante clara, em certos aspectos avançados para a época. (ARÉAS, 1987, p. 1).

A compreensão do valor da obra de Martins Pena aponta de imediato para um velho problema que nem sempre se resolve do modo assertivo: a avaliação do teatro como texto e espetáculo. Nessa corrente, Sílvio Romero exalta o nacionalismo e o caráter documental da obra do comediógrafo, encontrando na avaliação sociológica desses elementos motivação suficiente para exaltar a figura do dramaturgo: faltou ao crítico a compreensão da dimensão estético-teatral dessa obra. Por outro lado, José Veríssimo, na sua *História da Literatura Brasileira*, faz julgamento também de ordem estritamente literária, concluindo que faltava a Martins Pena o talento para conferir valor literário ao texto; apesar de considerar o comediógrafo um bom escritor de teatro, não procede a uma argumentação esclarecedora que demonstre nos textos as virtudes dramáticas: faltou ao ensaísta a mesma investigação estética que não ocorreu a Sílvio Romero. Sintomas do século. Pautando-se pela literatura e pelo texto, o que é essencialmente dramático não ocupa lugar expressivo nas reflexões dos renomados críticos. Segundo João Roberto Faria, “os dois historiadores consideram o teatro enquanto realização literária” (1998, p. 99). Por isso, é Vilma Arêas quem chega a termo mais sensato em seu julgamento :

Qualquer aproximação da obra cômica de Martins Pena tem de levar em consideração um pressuposto básico: ele era um homem de teatro e não o que vulgarmente se entende por escritor. Isto significa que seu texto tem de ser visto (ou imaginado) enquanto representação concreta, e não simplesmente texto escrito. (1987, p. 139).

Em que pesem as marcas de teatralidade propriamente ditas, podem-se rastrear (embora não seja tarefa simples e de fôlego curto) qualidades literárias no texto escrito de Martins Pena, expandindo-se sua contribuição também para a literatura, além do lugar que o teatro já lhe assegurou. Criar uma linguagem que dê feição cômica à expressão da realidade que estimula a produção artística; utilizar de modo eficiente os recursos estilísticos necessários à construção lingüística a ser verbalizada no palco (metáforas, comparações, ironia, hipérbole, etc.); adequar o modo de falar das personagens às suas condições sociais ou morais; conferir um tom de espontaneidade e oralidade (marcadamente nacionais) a tipos que representam o protótipo do brasileiro – tudo isso significa um apurado trabalho artístico que começa pelo texto, depois elevado à condição espetacular. Portanto, não se pode incorrer no risco de excluir o teatrólogo dos domínios da literatura sob pena de se sobrepor a qualquer procedimento analítico (visando ao reconhecimento do valor literário de sua obra) o preconceito que sempre desabonou o gênero cômico nos domínios da alta literatura, dado seu caráter de espontaneidade, naturalidade e desmistificação da nobreza e da grandiloquência do estilo. De outra forma, o espírito cômico, satírico e paródico e o tom de deboche e dessacralização presentes sobretudo nas obras dos primeiros modernistas não poderiam também gozar do prestígio literário de que desfrutaram. Se a produção cômica de Martins Pena não tem como plataforma a crítica mas o riso, não é menos verdade que o tom de denúncia, somente não mais intenso porque diluído pelo histrionismo das

peças, questiona o idealismo romântico, afirma nosso caráter e nossa expressão e descortina os aspectos menos abonadores de nossa realidade, propondo uma nova maneira de compreender o homem e a realidade brasileira. Justiça seja feita, Martins Pena, mesmo sob a inquirição de maiores valores literários de seu texto, pela adequação e pela vitalidade da linguagem, pela expressão cômica desmistificadora que desabona o idealismo em voga para conferir-lhe teor crítico, antecipa, ainda que timidamente, certos aspectos do nosso Modernismo da fase heróica, pautado pela liberdade de expressão e criação, e aclamado oficialmente a partir da Semana de 22.

Referindo-se aos achados lingüísticos de Martins Pena, Iná Camargo Costa analisa uma passagem da peça de estréia do autor, momento em que a personagem da farsa faz o julgamento de um litígio (acontecimento tipicamente roceiro). O problema consistia em saber para quem ficaria o porco que invadiu a horta de um vizinho. O juiz refere-se ao animal como “*pequira*”, termo emprestado do tupi, escolha que contraria as opiniões dos críticos sobre o excesso de simplicidade da linguagem de Martins Pena para apontá-lo como o bom conhecedor do idioma, ainda mais quando tal preocupação já aparece na sua primeira peça:

É um lugar comum da crítica o elogio a poetas que apresentem grandes achados lingüísticos, o mesmo não se verificando em relação a comediógrafos. Este episódio de Martins Pena mostra seu perfeito domínio da língua e o agudo golpe de vista para achar a palavra capaz de apimentar com leveza o seu efeito cômico... (...) Convenhamos que para um dramaturgo a quem têm sido tradicionalmente atribuídas qualidades negativas tais como observação trivial ou superficial de costumes, falta de talento, poucos recursos (os mais desgastados pela comédia), talento apenas para fotografar instantaneamente seu meio, de traço e linguagem ingênuos e sem composição (e assim por diante), um achado como este, já na peça de estréia, ao menos dá direito ao benefício da suspensão de juízo. (COSTA, 1998, p. 148).

O argumento crítico alerta, portanto, para quais parâmetros têm sido utilizados na avaliação do texto de Martins Pena; e outra vez o cômico parece ter impedido, pela tradicional rejeição em que sempre se esbarrou nos panteões da alta literatura, uma análise mais correta das habilidades lingüísticas do dramaturgo para construir o texto a ser representado. O lugar de Martins Pena na literatura ainda está para ser encontrado. Mas somente essas reflexões, apenas provocadoras, já asseguram que se trata de tarefa necessária e pertinente, bastando um pouco de rigor e insistência em demonstrar a língua como instrumento estratégico, artisticamente manejado pelo dramaturgo segundo os meios que emprega e os fins que pretende atingir.

A comédia de costumes, gênero que melhor acolhe a inclinação dramática de Martins Pena (não se podem esquecer as tentativas de incursão do autor pelo drama), registra, de modo muito preciso, o perfil das pessoas e instituições de um determinado tempo. Nesse sentido, em se tratando de uma obra de arte, não se deve esgotar o valor desse gênero a uma apreciação estritamente documental, sob pena de se subtrair o valor estético inerente à obra na medida em que se incorre numa análise sociológica em detrimento dos aspectos artísticos que caracterizam a produção, fazendo dela literatura dramática.

Cumpram também lembrar que o tom crítico próprio desse tipo de comédia, antes de assumir caráter documental de uma determinada época, é procedimento previsto no gênero cômico, pois de acordo com o que preconiza Aristóteles na *Poética*:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (p. 35).

Está claro, então, que é próprio da comédia representar as ações humanas baixas, diferentes daquelas que aparecem (ou da forma como são apresentadas) na tragédia. O que a comédia de costumes faz é ampliar as precariedades das personagens para o território da vida social, apreendendo, portanto, traços também característicos do tempo e do espaço. Trata-se, logo, de um registro vazado em expressão que se vale dos mais variados procedimentos estéticos, superando um realismo estrito para inscrever na obra o realismo da arte.

Apreendendo de modo perspicaz as sugestões históricas e as expressões estéticas ligadas à arte cênica, Martins Pena se afigura no panorama do nosso teatro também como recuperador de uma tradição cômica popular a que pertencem grandes nomes aos quais já foi tantas vezes comparado. Se os recursos apreendidos desses modelos são canônicos, a originalidade do dramaturgo brasileiro está em adaptar tais convenções às possibilidades artísticas da nossa realidade. Carregando no tom da comicidade, as peças descambam para a farsa que, aliada a técnicas muito semelhantes às da *Commedia dell'Arte* (sobretudo o cômico do corpo), promovem um espetáculo em que as situações são carnavalizadas e mostram, em chave cômica, o avesso das situações oficiais. Eis o projeto plantado de Martins Pena para o nosso teatro e a nossa cultura.

Deve-se finalmente ressaltar que, apesar de escolher a comédia – forma dramática tida como “menor” –, a originalidade de Martins Pena está em inserir-se numa tradição para a qual oferece grande contribuição, recriando-a segundo as possibilidades do contexto em que suas peças foram escritas e representadas. Desse modo, na medida em que supera o preconceito contra o gênero, promove a comédia entre nós, fazendo dessa forma dramática o melhor filão do nosso teatro no século XIX.

Quanto a ser ele o verdadeiro criador da dramaturgia brasileira, vale aqui mencionar outra semelhança com Gil Vicente, considerado o primeiro escritor dramático em nosso idioma (século XVI), inaugurador incontestemente da relação entre texto e cena na cultura lusitana. Assim, caprichosamente, a história parece ter reservado, lá e aqui, papel relevante aos comediógrafos, conferindo a eles lugar de inegável importância na história do teatro em língua portuguesa.

A seguir, o quadro de obras do autor:

OBRAS	GÊNEROS	DATA
<i>O Juiz de Paz da Roça</i>	Comédia em um ato	1833
<i>Um Sertanejo na Corte</i>	Comédia em um ato	Entre 1833 e 1837
<i>Fernando ou O Cinto Acusador</i>	Drama em três atos	1837
<i>Dom João de Lira ou O Repto</i>	Drama em cinco atos	1838
<i>A Família e a Festa na Roça</i>	Comédia em um ato	1837
<i>Dona Leonor Teles</i>	Drama em cinco atos	1839
<i>Itaminda ou O Guerreiro de Tupã</i>	Drama em três atos	1839
<i>Vitiza ou O Nero de Espanha</i>	Drama em versos, em cinco atos	1840
<i>Os Dois ou O Inglês Maquinista</i>	Comédia em um ato	1842
<i>O Judas em Sábado de Aleluia</i>	Comédia em um ato	1844
<i>Os Irmãos das Almas</i>	Comédia em um ato	1844
<i>O Dileitante</i>	Comédia em um ato	1844
<i>Os Três Médicos</i>	Comédia em um ato	1844
<i>O Namorador ou A Noite de São João</i>	Comédia em um ato	1844
<i>O Noviço</i>	Comédia em três atos	1845
<i>O Cigano</i>	Comédia em um ato	1845
<i>O Caixeiro da Taverna</i>	Comédia em um ato	1845
<i>As Casadas Solteiras</i>	Comédia em três atos	1845
<i>Os Meirinhos</i>	Comédia em um ato	1845
<i>Quem Casa, Quer Casa</i>	Comédia em um ato	1845
<i>O Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato</i>	Comédia em um ato	1845
<i>As Desgraças de uma Criança</i>	Comédia em um ato	1845
<i>O Usurário</i>	Comédia em três atos; texto incompleto	1846
<i>Um Segredo de Estado</i>	Comédia em um ato	1846
<i>O Jogo de Prendas</i>	Comédia em um ato; texto incompleto	s/d
<i>A Barriga de Meu Tio</i>	Comédia em três atos	1846
<i>Comédia sem Título</i>	em um ato	1847
<i>Drama sem Título</i>	em dois atos; texto incompleto	1847
<i>Folhetins</i>	Crítica teatral; <i>Jornal do Commercio</i>	1846/1847
<i>Semana Lírica</i>	Crítica teatral	1847
<i>Duguay-Trouin</i>	Romance histórico	s/d

CAPÍTULO IV – CENAS, ATOS E TRAMAS

Para empreendermos a análise das peças que constituem o *corpus* deste trabalho – *O Juiz de Paz da Roça*, *O Judas em Sábado de Aleluia* e *As Desgraças de uma Criança* – apresentaremos antes um breve esboço do enredo dessas comédias. Assim, procuramos buscar a necessária contextualização dos acontecimentos do enredo para, *a posteriori*, procedermos a uma avaliação fundamentalmente técnica das formas de criação de comicidade e das marcas de teatralidade presentes nesses textos dramáticos e no conjunto da obra do dramaturgo.

4.1 *O Juiz de Paz da Roça*

JUIZ DE PAZ.
 ESCRIVÃO DO JUIZ [DE PAZ].
 MANUEL JOÃO, lavrador, [guarda nacional].
 MARIA ROSA, sua mulher.
 ANINHA, sua filha.
 Lavradores:
 JOSÉ [DA FONSECA], amante de Aninha.
 INÁCIO JOSÉ.
 JOSÉ DA SILVA.
 FRANCISCO ANTÔNIO.
 MANUEL ANDRÉ.
 SAMPAIO.
 TOMÁS.
 JOSEFA [JOAQUINA].
 GREGÓRIO.
 [Negros].

A cena é na roça.

Em um ato, a peça de estréia de Martins Pena foi escrita em 1833 e representada no ano de 1838, pouco depois da encenação de *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães.

A comédia gira em torno de dois motivos básicos: a crítica à corrupção da justiça, concentrada na figura do Juiz de Paz, e as complicações amorosas que culminarão no casamento de Aninha e José. Sustentando comicamente essas forças motrizes, a peça se assenta no conflito entre os valores da Corte e da roça, filão que, posteriormente, se mostrará de grande eficiência também em outras peças do autor.

Aninha, moça roceira, vive com a mãe, Maria, e o pai, Manuel João, lavrador e membro da Guarda Nacional. Tem uma existência pacata e monótona, pois a vida no campo repete invariavelmente os mesmos acontecimentos de um prosaico dia-a-dia:

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, mágicas, cavalos que dançam, cabeças com dous cabritos, macaco major... Quanta cousa! Quero ir para a Corte! (*Ato I, Cena III, p. 31*).

Assim, a moça, repudiando a vida da roça, deseja viver na Corte, cujas impressões resultam das notícias exageradas trazidas a ela por José, rapaz a quem namorava sem que soubessem os pais.

Adiando o cumprimento da promessa de casamento, o moço promete a Aninha levá-la para o Rio de Janeiro em momento oportuno, quando já estivessem casados.

O pai de Aninha, homem de hábitos rigorosos (que confirmam a manutenção de toda a inflexibilidade do patriarcalismo dominante na vida rural), ao chegar do trabalho para o jantar, recebe uma intimação do Juiz de Paz para levar à cidade um

recruta que devia servir na guerra com as províncias do Sul que haviam se insurgido contra o Império. Apesar de mostrar disposição contrária às ordens, o Escrivão deixa-lhe claro o que poderia acontecer caso ele não cumprisse a lei. Então, o lavrador encaminha-se para a casa do Juiz de Paz, onde o recruta que ele acompanhará até a Corte o aguarda. É dessa forma que se faz a mudança de cenário, e a ação da peça passa a concentrar-se na casa da autoridade.

Acompanhado sempre do Escrivão, o Juiz aparece em sua sala de trabalho pronto a atender os requerimentos dos caipiras, que diariamente levam suas reivindicações e pequenas intrigas para ali serem discutidas.

Na verdade, as questões que os roceiros apresentam, apesar de comuns e corriqueiras, ganham grande efeito cômico em virtude do tratamento que lhes dispensa o comediógrafo. Trata-se de casos de traição, pequenos furtos, brigas domésticas ou disputas pela posse de algum bem. Tudo se cobre de exagero e, de modo caricato, promove-se o deleite da platéia não sem a contribuição de uma linguagem ambígua e maliciosa, que não raras vezes descamba para uma certa licenciosidade quase abusiva. Por isso, a presença dos caipiras Inácio José, Francisco Antônio, Manuel André, Sampaio, José da Silva, Tomás, Josefa Joaquina e Gregório, todos à espera dos despachos do Juiz, propicia momentos de hilaridade na peça.

Escrivão, lendo – Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V. S^a. mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher”. (*Ato I, Cena XI, p. 38*).

Leitão, ovos, galinhas, cachos de banana e ervilhas são alguns presentes que o Juiz recebe antes de decidir os pleitos. Aliás, o Escrivão condena seu superior que confessa não saber, muitas vezes, como proceder no julgamento de uma causa por não conhecer os dispositivos da lei.

Terminada a audiência, o Juiz recebe Manuel João e entrega-lhe o recruta para ser levado à Corte. Para a surpresa da platéia, o soldado é José, o namorado secreto da filha do lavrador!

Com pouco ânimo de seguir para a Corte, Manuel João informa que vai trancar o prisioneiro em sua casa para, no dia seguinte, levá-lo à cidade. Mas quando o lavrador chega a casa, Aninha toma um susto ao ver que o namorado é o recruta que o pai deveria acompanhar. Trancando José no quartinho, Manuel João e Maria Rosa vão dormir, e enquanto isso Aninha liberta o rapaz. Os dois fogem e se casam, sem que o saibam os pais. Somente quando amanhece o dia, Maria Rosa e Manuel João, surpresos, descobrem que a filha havia fugido com o prisioneiro:

Manuel João – Minha filha fugiu com um vadio daqueles! Eis aqui o que fazem as guerras do Rio Grande!

Maria Rosa – Ingrata! Filha ingrata!

Manuel João – Dê-me lá minha jaqueta e meu chapéu, que quero ir à casa do juiz de paz fazer queixa do que nos sucede. Hei-de mostrar àquele melquitrefe quem é Manuel João... Vá, senhora, não esteja a choramingar. (*Ato I, Cena XIX, p. 41*).

Nesse momento, chegam os jovens e anunciam que estão casados. Depois de reprimendas e perdões, choros e abraços, todos se dirigem para a casa do Juiz de Paz para comunicar-lhe que, uma vez casado, José não podia mais seguir para a Corte e para o Rio Grande.

O Juiz, em tom de obrigação, repreende José pelos seus procedimentos; porém, não havendo mais nada a fazer, a autoridade manda chamar os roceiros e, ali mesmo, celebra-se o casamento com muita dança, música e comida. Conciliadora, a festa promovida pelo Juiz põe fim a todos os conflitos e diferenças, sem assumir os problemas como uma causa primeira a ser debatida nesse teatro. Aliás, não é mesmo esse o objetivo principal do autor em nenhuma de suas realizações dramáticas:

Juiz – Bom. (Para os outros:) Vamos arranjar a roda. A noiva dançará comigo, e o noivo com a sogra. Ó Sr. Manuel João, arranje outra roda... Vamos, vamos! (Arranjam as rodas; o Escrivão entra com uma viola.) Os outros senhores abanquem-se... Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a alguns dos senhores. Um fado bem rasgadinho... bem choradinho... (Ato I, Cena Última, p. 44).

Como se vê, o desfecho aponta para uma singular cordialidade que, mais que uma forma de procedimento de exercício da comédia, é um modo de ver, sentir e reagir do brasileiro, como atesta a história dos nossos comportamentos.

Alguns aspectos devem ser ressaltados nesta comédia de Martins Pena.

Partindo da proposta de uma estrutura à maneira da comédia clássica – o casal que precisa superar ou vencer os obstáculos impostos por uma ordem estabelecida, isto é, a figura do pai –, a peça sustenta-se a partir de dois núcleos: a família roceira e a casa do Juiz de Paz. Desse modo, ao lado do entrecho amoroso, as falcatruas do representante da lei ganham significativa importância.

Sem uma ligação explicitamente definida para a existência desses núcleos, é imperativo lembrar que a preocupação de denúncia do nosso contexto estimulou a criação de Martins Pena para além da aceitação das motivações tradicionais do gênero;

daí a sua original contribuição para a comédia. Essas relações estabelecidas com o contexto já seriam suficientes para explicar por que o comediógrafo utiliza os dois espaços referidos. Pois está claro que esta escolha ajuda a dar forma nacional à sua comédia, integrando ao modelo canônico herdado da tradição os problemas da realidade local, representados pelo núcleo do Juiz de Paz. O que quer dizer que a dialética entre conteúdo e forma contribui decisivamente para dar originalidade a esse teatro, que não é somente a reprodução de um modelo da tradição cômica ocidental.

É bom que se diga, se os modelos artísticos europeus não eram condizentes com a nossa realidade, Martins Pena, apropriando-se da tradição, dá-lhe novo vigor por meio das soluções cênicas exigidas pela imaginação criativa, da linguagem espontânea e dos diálogos vivos, além do tratamento artístico dispensado aos problemas que serviam de matéria às suas farsas.

Quanto aos ambientes e cenários da peça, a presença do Juiz minimiza a aparente gratuidade das cenas que se passam em sua casa quando se percebe a dependência da trama amorosa em relação à autoridade: o pai de Aninha pertence à Guarda Nacional; o namorado da moça está na casa do Juiz para ser levado à Corte e de lá para o Rio Grande; é para a casa do Juiz que a família corre quando Aninha e José se casam precisando, assim, da permissão da autoridade para o rapaz não ir à guerra. Ou seja, é nesse núcleo que acontece a reconciliação de todos e a festa que ali se promove.

Quanto aos julgamentos dos requerimentos da gente da roça, Martins Pena demonstra o tipo de dependência – e mesmo de violência – a que aquelas pessoas estão submetidas. Ignorantes e necessitadas, esbarram no respaldo que cabia à lei oferecer.

Entretanto, de modo enviesado porque burlesco, o que se retrata na peça é o autoritarismo de parte da nossa sociedade: o Juiz é, metonimicamente, a representação das relações entre a justiça e a sociedade, situação marcada por tensões, descaso e indiferença quanto às classes menos favorecidas. Bem lembra Vilma Arêas que a autoridade “está sempre com animais presenteados nas mãos, sentindo-lhes o peso, o que configura uma bizarra heráldica da justiça” (1987, p. 115). É, enfim, a justiça que carece de imparcialidade e de bom senso na prática de suas funções, dobrando-se às vantagens e conveniências.

Retomando, para se proceder a outra reflexão, a existência dos dois núcleos da peça e a dificuldade de se estabelecer onde se desenvolve de fato a principal trama da comédia, pronuncia-se Arêas:

Na realidade, a causa da indecisão é que, na peça, herói e sujeito não se confundem; o papel do primeiro é preenchido pelo Juiz, e do segundo, por Aninha. É esta que, diante da realidade resistente, inventa ardis para superá-la... (1987, p. 114).

Se assim consideramos, já temos na peça de estréia do comediógrafo um bem acabado modelo de anti-herói, de que esta pesquisa tratará em ocasião oportuna. Apesar de toda a conduta reprovável da autoridade que, vivendo nas condições precárias da roça possivelmente também não recebesse o devido respaldo do Estado, o Juiz é finalmente conciliador das diferenças e, encenando a imagem do nosso modo de ser, com ele tudo acaba em festa. Diga-se de passagem, a cena final coloca todos em pé de igualdade. De qualquer jeito, a festa é a única paz que a autoridade consegue promover, ficando sem solução as questões mais graves, ocultas sob a aparência da alegria. Uma alusão, sem dúvida, compreendida em termos atuais, à famosa idéia de

que “aqui tudo acaba em *pizza*”, ou prova inconteste de como esses tipos de procedimentos há muito tempo existentes se perpetuaram ao longo de nossa história. Esse comportamento é verdadeiro índice da violência que existe em nossa sociedade, aludida com freqüência na peça: as ameaças do Juiz, a guerra dos Farrapos, as prisões, tudo contribui para reprimir direitos e dar a cada coisa apenas os encaminhamentos mais convenientes segundo os interesses daqueles que ocupam os cargos de decisão. É sintomática, portanto, a sugestão da insurreição do Sul contra a exploração e o domínio estrangulador do sudeste; e não é menos significativa a ignorância de Manuel João em relação aos suportes ideológicos que motivam a revolta do Rio Grande:

Manuel João – Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?

Escrivão – Todas se recusam do mesmo modo, e o serviço no entanto há-de se fazer.

Manuel João – Sim, os pobres é que o pagam.

Escrivão – Meu amigo, isto é falta de patriotismo. Vós sabeis que é preciso mandar gente para o Rio Grande; quando não, perdemos esta província.

Manuel João – E que me importa eu com isso? Quem as armou que as desarme. (*Ato I, Cena V, pp. 32-33*).

Trata-se, logo, de uma espécie de asfixia da consciência sobre os nossos problemas a impedir o vigor de qualquer iniciativa transformadora: daí o caráter passivo ou uma espécie de anemia política a sufocar nossa consciência, impedindo a ordem e o progresso. Assim, se os valores estéticos devem ser reconhecidos nas produções cômicas de Pena, é ainda evidente a vocação política de seu teatro, traço que se verificará também nas outras criações dramáticas do escritor.

4.2 *O Judas em Sábado de Aleluia*

JOSÉ PIMENTA, cabo-de-esquadra da Guarda Nacional.
 Suas filhas:
 CHIQUINHA.
 MARICOTA.
 LULU (10 anos).
 FAUSTINO, empregado público.
 AMBRÓSIO, capitão da Guarda Nacional.
 ANTÔNIO DOMINGOS, velho, negociante.
 Meninos e moleques.

A cena se passa no Rio de Janeiro, no ano de 1844.

O Judas em Sábado de Aleluia (1844) foi levado ao palco quando, diferentemente do que ocorrera com *O Juiz de Paz da Roça*, a obra dramática de Martins Pena já havia se consolidado junto ao gosto das platéias do Rio de Janeiro.

Revelando outra vez grande habilidade para a criação de situações risíveis e domínio dos recursos exigidos pelo espetáculo, esta comédia, também escrita em um ato, gira em torno dos amores e trapalhadas de Faustino, empregado público que se vê às voltas com uma inusitada situação: disfarçado de Judas, o rapaz será perseguido pelos meninos que estiveram esperando ocasião para malhar o boneco de pano. Falsificação de moeda e crítica à corrupção constituem, ao lado da trama amorosa, a base da farsa. Assim, outra vez a crítica de costumes assentada em elementos locais divide espaço com o entrecho amoroso à maneira da clássica comédia.

José Pimenta é o pai de Maricota e Chiquinha. A primeira vive à janela a namorar todos os moços, enviando bilhetes a muitos jovens e deles também recebendo pequenas cartas; Chiquinha, recatada, reprova o comportamento da irmã, aconselhando-a inutilmente, receosa do que o futuro reservava a Maricota.

A boa irmã está ocupada na tarefa de fazer um boneco do Judas, pois é Sábado de Aleluia e Lulu, irmão mais novo, deseja, com os amigos, malhar o traidor, como quer o costume. É quando chega José Pimenta que, após breves recomendações às filhas, retira-se para cobrar uns serviços que havia feito como cabo da Guarda Nacional.

Nesse momento, Faustino chega a casa para ver a namorada, Maricota. O rapaz faz a corte à moça e passa o tempo a reclamar dos castigos a que tem sido submetido, muitos deles, aliás, aplicados por Pimenta, na Guarda, de que também faz parte. A noiva, ardilosa, faz juras de amor a Faustino e este reclama sua atenção. Inesperadamente chega também a casa o Capitão e, para não ser surpreendido, o rapaz esconde-se num canto da sala, vestindo as roupas do boneco. Nem mesmo Maricota sabe do disfarce, pois pensa que o namorado simplesmente havia saído ocultamente. É assim que a engenhosidade do dramaturgo começa a preparar os melhores acontecimentos.

Na sala, o Capitão vai ser recebido por Maricota, e Faustino, bem escondido e disfarçado, acaba descobrindo, pela conversa dos dois, que a moça mandava cartinhas de amor também para o súbito visitante. O Capitão diz suspeitar de que ela está interessada em Faustino, mas Maricota, desavisada, desqualifica o rapaz, desdenhando-o em nome dos elogios que faz ao outro:

Maricota – A Faustino? (Ri às gargalhadas.) Eu? Amar aquele toleirão? Com olhos de enchova morta, e pernas de arco de pipa? Está mangando comigo. Tenho melhor gosto. (Olha com ternura para o Capitão.) (Ato I, Cena VI, p. 10).

Assim, o jovem descobre como age a namorada, desencantando-se completamente: note-se a funcionalidade que o esconderijo exerce para o andamento das situações dramáticas.

Pouco depois, chega Pimenta, e Maricota sai da sala. O pai das moças então pergunta para o Capitão sobre os castigos de Faustino e fica sabendo que, há alguns dias, o moço, fugido, está sendo procurado. Em seguida, quando os homens de lá já saíram, quem entra na sala é Chiquinha, e enquanto cuida de seus afazeres, fala de seu secreto amor pelo namorado da irmã. Desse modo, Faustino, permanecendo anônimo no canto da sala, encantado agora com a sinceridade dos sentimentos de Chiquinha, vai posteriormente descobrindo as mazelas que por ali se apresentam.

A reação de Faustino à confissão de Chiquinha é súbita, caracterizando comicamente o tema do amor à primeira vista e o ímpeto sentimental arrebatador do rapaz:

Faustino – Oh, não! Ouvir-me-ás primeiro. Por causa de tua irmã eu estava escondido nestes trajos; mas prouve a Deus que eles me servissem para descobrir a sua perfídia e ouvir a tua ingênua confissão, tanto mais preciosa quanto inesperada. Eu te amo, eu te amo! (Ato I, Cena X, p. 143).

Algum tempo depois, quando o Judas ainda está na sala, Pimenta recebe Antônio Domingos, e Faustino descobre que os dois, juntos, aproveitando-se dos postos que ocupam na Guarda, aplicam o golpe de falsificação de moedas. Retorna o Capitão e logo também entram os meninos para malhar o Judas. E aí, para a surpresa e o susto de todos, de repente o boneco começa a correr, provocando gritos, correria, medo, enfim, grande algazarra.

Desfeita a confusão e ameaçado pelas autoridades que o querem castigar, conhecedor dos segredos e falcatruas praticadas, Faustino empreende a sua vingança, castigando a todos: obriga Maricota a casar-se com Antônio Domingos; o Capitão é intimado a favorecê-lo nos serviços da Guarda, comprometendo-se a não mais castigar o rapaz; e Pimenta tem que consentir o casamento de Chiquinha com ele, Faustino:

Pimenta – O que lhe hei-de eu fazer, senão consentir!

Faustino – Ótimo! (*Abraça a Pimenta e dá-lhe um beijo.*) (Ato I, Cena XII, p. 150).

Também resolvidas as diferenças e as tensões segundo os valores do bem e da ordem, Faustino, usando de meios não propriamente os mais lícitos, é bom exemplo de comportamento do anti-herói das comédias de Pena. Assim, com grande senso prático e não lhe restando alternativas, faz justiça à sua maneira. Afinal, diante das formas de conduta moral naquela sociedade e do modo como a lei era insuficiente para conter determinados abusos, tal procedimento é antes uma necessidade de sobrevivência, longe de receber a reprovação que cabia àqueles comportamentos éticos, os quais estimulavam esse tipo de reação como praticamente única saída. É a lei da sobrevivência.

O Judas em Sábado de Aleluia é uma peça bastante aclamada pela crítica graças ao domínio das técnicas teatrais que se podem observar na concepção espetacular dessa comédia.

A trama se desenrola em torno da acidentada trajetória de Faustino, perseguido pela Guarda Nacional, enganado por Maricota e malhado pelos meninos

depois de vestir as roupas do boneco. Ao final, sabendo tirar proveito de todos os segredos que conheceu sob a aparência de Judas, realiza-se amorosamente com Chiquinha.

De forte alusão à própria arte de teatro (a condição de Faustino vestido de Judas traz à tona a idéia da máscara, do fingimento, da representação), é do disfarce que resulta o jogo em que se envolvem as personagens, uma espécie de quadrilha que, em ágil movimento, vai resolvendo os conflitos um a um. As convenções do teatro também estão, portanto, submetidas ao espírito burlesco do autor. A paródia do discurso romântico (avaliada neste trabalho) assentado nos clichês sentimentalistas é outra maneira de se exporem no palco as convenções (nesse caso retóricas), julgadas e rebaixadas às vistas da platéia.

Também povoada de alusões críticas aos procedimentos morais dentro da nossa organização social, a discussão acerca das profissões, das oportunidades de serviço, a carreira e a explicitação dos mecanismos de corrupção reafirmam a vocação política do teatro de Martins Pena. É muito reveladora a avaliação que Vilma Arêas faz do sentido das comédias do teatrólogo:

Estou convencida de que a ficção de imparcialidade ou de isenção do teatro de Martins Pena deve-se ao fato de que a sua obra rompe com a tradição do teatro catequético no Brasil, com o palco-tribuna dedicado às causas grandiosas, e o diálogo substituído pelo monólogo do autor, sempre muito sensível às glórias literárias. Em Martins Pena está ausente, na maioria das vezes, a admoestação direta ou o recado aspeado. É através do espelho do palco, da organização do seu espaço, não do discurso do autor, que nossa realidade nos é devolvida, assim como se resolve a contradição que apontamos entre discurso pessoal e realização cênica. (1987, pp. 177-178).

É pertinente notar que nO *Judas* o disfarce ganha significativa importância: na verdade, todos ocultos sob aparências convenientes ao trato social, pouco a pouco são desmascarados por Faustino, uma espécie de justiceiro injustiçado:

Capitão, entrando – Com o demo! O senhor a estas horas com a porta fechada!
Pimenta – Queira perdoar, Sr. Capitão.
Antônio, entrando – Ninguém!
Capitão – Faz-me esperar tanto! Hoje é a segunda vez.
Pimenta – Por quem é, Sr. Capitão!
Capitão – Tão calados!... Parece que estavam fazendo moeda falsa! (*Antônio estremece; Pimenta assusta-se.*)
Pimenta – Que diz, Sr. Capitão? Vossa Senhoria tem graças que ofendem! Isto não são brinquedos. Assim escandaliza-me. Estava com o meu amigo Antônio Domingos falando nos seus negócios, que eu cá por mim não os tenho. (*Ato I, Cena XII, p. 146*).

Na rede de intrigas que ludicamente se constrói no palco, revelam-se os nossos índices de comportamento mais característicos: favor e cooptação, questões pessoais colocadas acima do direito público, modos de conduta para se arranjar um bom casamento, crítica às convenções retóricas e literárias dominantes, tudo contribuindo para se mostrarem nossos impasses e a falta de lucidez na construção efetiva da nossa independência e da nossa ordem.

4.3 As Desgraças de uma Criança

ABEL, velho.
 RITA, sua filha.
 PACÍFICO, soldado de cavalaria.
 MANUEL IGREJA, sacristão da Capela [Imperial].
 MADALENA, ama.
 Soldados.

A cena passa-se no Rio de Janeiro no ano de 1846.

Também em um ato, o que confirma a preferência do comediógrafo pela ação rápida e concentrada, peça escrita em 1845, *As Desgraças de uma Criança* concentram-se nas desventuras não somente do pequeno Lulu, referido no título, mas nas embaraçosas situações em que se envolvem as pessoas que o cercam: Rita e Manuel Igreja, Pacífico e Madalena, os dois pares amorosos da trama, que precisam antes vencer as intervenções do velho Abel, pai de Rita, avô da criança. Na verdade, Abel, além de não querer que a viúva Rita se case pela segunda vez, é apaixonado por Madalena, o que dificulta também para ela e Pacífico a realização dos projetos amorosos.

Encarregada de tomar cuidado do rebento enquanto o velho e a filha vão à missa, a criada Madalena recebe em casa Manuel Igreja, que pede a ela para entregar um bilhete para a viúva, revelando à ama que se apaixonou pela senhora quando era sacristão da Igreja em que Rita se casou com o primeiro marido, agora falecido.

Quando Madalena já está sozinha, chega-lhe o pretendente. E a criada convence-o a tomar conta do pequeno enquanto ela também vai à missa. Mesmo contrariado, Pacífico aceita a incumbência, seduzido pelos carinhos da moça:

Madalena, tomando um xale que está pendurado na cabeceira da marquesa e pondo-o no ombro – Embala-o bem, se ele chorar, e canta alguma coisa; não custa nada. E adeus, que vou depressa para voltar cedo. Não te esqueças: água com açúcar. (Ato I, Cena VII, pp. 539-540).

Pacífico vai se ver em apuros com o berreiro do menino e por isso se veste com a roupa de Madalena, tentando distrair a criança. Chega Manuel Igreja e faz-se grande confusão quando este pensa que Pacífico é a empregada. Ao se desfazer o equívoco, chegam Rita e o velho Abel; no escuro, não percebem que é o pretendente

da criada que está tomando conta do pequeno, e, enquanto isso, o sacristão fica escondido embaixo da cama.

Finalmente, decide-se que todos vão dormir, mas o velho Abel resolve voltar para assediar Madalena; outra vez o quiproquó é propiciador de grande comicidade:

Abel, espiando – Estou só com ela. A Rita vai-se deitar, porém o mais prudente é voltar quando ela estiver dormindo. (...) (*Chegando-se para a cama de Madalena:*) Como dorme! Que tranquilidade! Como respira docemente! Parece que seu hálito embalsama este aposento! Ah, que se não fosse minha filha, casava-me contigo... (*Chamando-a devagar:*) Madalena? Madaleninha? (*Sacudindo:*) Meu anjinho... (*Pacífico faz que espreguiça-se e dá com a mão na cara de Abel.*) Ai, ladrãozinho, que me bateste! Mas pancadas de amor não matam, não... (*Ato I, Cena XI, pp. 544-545*).

Saindo o velho, entra Rita, que já sabia que lá estava o Manuel Igreja; assim, aconselha-o a não se arriscar. Apagam-se as luzes, o velho Abel volta para a sala e faz-se novamente grande confusão: correria, encontros, trombadas, esconderijos e tentativas de fuga, tudo agravado pela volta de Madalena, que nem sequer imaginava os últimos acontecimentos. Abel desconfia, então, de que lá havia ladrões que o enganaram e, supondo que estão escondidos no quarto, tranca-os e vai buscar ajuda.

Assim que o velho sai, Rita e Madalena libertam os seus pretendentes. Quando Abel retorna, os moços, fingindo solidariedade, ajudam o velho a abrir a porta do quarto para castigar os meliantes. Mas lá estavam Rita e Madalena, o que deixa Abel perplexo e paralisado. Com remorso, a viúva confessa ao pai que facilitou a fuga dos dois rapazes e toda a história vem à tona, único modo de se resolverem as complicações de uma vez por todas:

Abel – (...) Filha, o teu proceder foi criminoso, e só casando-te com este homem darás uma satisfação ao público. (*Ato I, Cena XXI, pp. 555-556*).

Também se define a situação amorosa de Pacífico e Madalena que, despedida, vai servir em outras casas de família. O velho Abel, mal sucedido em sua empreitada amorosa, envergonhado com a descoberta da filha de que ele fazia a corte à empregada, termina sozinho e, pateticamente, balança a criança, cantando para fazer o menino dormir.

Mais que nO *Juiz de Paz da Roça* ou nO *Judas em Sábado de Aleluia*, nesta peça Martins Pena emprega todo o seu esforço em criar uma trama exageradamente movimentada, cujas ações dramáticas são, a todo tempo, motivadas pelas confusões de identidade e pelos efeitos cômicos delas decorrentes. Daí um motivo para que a peça fizesse parte do *corpus* desta pesquisa.

Em *As Desgraças de uma Criança*, o casal Pacífico e Madalena é a reduplicação de Manuel Igreja e Rita; porém, os pares amorosos encontrarão um obstáculo comum, o velho Abel, o *senex* da comédia clássica.

Basicamente uma comédia de situação, as intrigas se desenvolvem em ritmo vertiginoso, marcado pelo golpe de teatro, e o tratamento dispensado à desafortunada criança, motivo de muitas situações cômicas, tangencia um certo humor negro, em cenas cujo tratamento dado ao menino reduzem-no à condição de coisa, um boneco que passa de mão em mão:

Madalena, sentada junto ao berço, o embala.

Madalena, cantando – Menino bonito
 Não dorme na cama,
 Dorme no regaço
 Da Senhora Santana.

A Senhora lavava,
 São José estendia

Chorava o menino
Do frio [que] tinha.

Já dorme, graças a Deus! Triste vida é esta minha! Criar isto... Se ao menos fosse meu! Coitadinho, esse já lá está no céu, e a pobreza e necessidade aqui me têm presa. Que remédio? Criar filho alheio, para depois tomar-lhe amor e viver separado. Às vezes nem reconhecimento... Que vida! (*Ato I, Cena I, p. 531*).

A forma de a criada referir-se à criança (“isto”) confere-lhe estatuto de coisa na peça, e o menino vira mero brinquedo nas mãos das pessoas que passam seus cuidados sempre à responsabilidade de outros, mesmo que nenhum queira assumir a tarefa. No fim da farsa, derrubado, o pequeno é dado como morto, custando recobrar-se do tombo: outra evidência de um tom que resvala por um humor mais obtuso, quase amargo, salvo apenas pelas situações de grande efeito cômico articuladas e manipuladas por Martins Pena.

O pretendente de Rita, Manuel Igreja, é um sacristão oportunista e sem talento para ofícios religiosos, contrariando a insígnia dada pelo seu nome. A mesma contradição se vê em Pacífico que, a contragosto, pertence à Guarda Nacional; este pretendente de Madalena está sempre de espada em punho para resolver as intrigas:

Manuel [e] Pacífico – Ladrões em casa?

Abel – Sim, e naquele quarto, que eu mesmo fechei.

Manuel [e] Pacífico – Naquele quarto? Então vamos a eles. (Manuel arregança as mangas e Pacífico puxa da espada – tudo isto com muito espalhafato – e dirigem-se ambos para a porta do quarto.)

Abel, retendo-os – Esperem, amigos.

Manuel – Nada, deixe-me, que os levo a cabeçadas.

Pacífico – E eu a fio de espada. (Ato I, Cena XIX, p. 553).

Para Arêas,

... o bebê também funciona, na peça, como um tipo de esconderijo ou “capa”, encobrendo namorados, e com rara felicidade, pela habilidade de execução, concentra o extremo convencionalismo da comédia. (1987, p. 220).

Mesmo sob esse ponto de vista, tratado como expediente, o menino tem reforçada na peça a aproximação do humano com coisa, minimizando-lhe a condição.

Entre cenas de crueldade, situações hilariantes e denúncia de comportamentos, a maior parte das confusões ocorrendo no escuro, tudo vem à tona, inclusive as investidas ridículas do velho Abel sobre a criada. É dessa maneira que se resolvem os conflitos e os casais se unem, enquanto ao velho cabem os cuidados com a criança. O que de certo modo não quer dizer que a desafortunada existência do rebento também tenha alcançado um final feliz.

Vistas em conjunto, as comédias de Pena constituem um significativo painel da nossa identidade social. Marcadas pelo vezo da denúncia, são expostos no palco todos os tipos de automatismos do corpo social, toda rigidez – na linguagem de Bergson – que mecaniza os nossos procedimentos e instauram o revés do mundo da ordem, para se usarem as referências de Bakhtin. Fundamentalmente tratada em tom de amenidade, próprio da linguagem cômica de orientação cordial, a nossa feição moral é festejada pela platéia que, por meio do riso, minimiza as chagas sociais, não sem tomar conhecimento desses desvios. De acordo com Bergson:

Ora, o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas. (2001, p. 132).

As comédias de Pena parecem, enfim, propor e percorrer esse caminho, o que confere a elas caráter singular e autêntico.

4.4 Comédias breves e ações intensas

A brevidade, qualidade tão enaltecida por Edgar Allan Poe em *A Filosofia da Composição* (1846), é também uma virtude dos espetáculos teatrais de Martins Pena. Das 21 comédias escritas pelo autor, 17 possuem apenas um ato; assim, já nos princípios da estrutura formal, pode-se perceber a tendência do escritor à economia narrativa que, no caso de seu teatro, significa também concentração de recursos – intensidade. Ainda que as observações de Poe estejam marcadamente orientadas para a construção do texto lírico, muitas de suas idéias podem também se aplicar a outros gêneros. São dessa natureza as reflexões que se pretendem fazer aqui.

É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. (POE, 2001, p. 913).

Motivadas pela descrição do processo de criação de seu famoso poema “O Corvo”, Poe valoriza, além da brevidade – que exige uma economia narrativa sem prejudicar o encadeamento dos fatos – também a intensidade, que deve fazer pulsar o enredo até o desfecho.

No caso do teatro de Pena, mesmo formalmente se nota como a concentração de recursos – sejam eles da ordem das situações risíveis, sejam os

elementos de teatralidade – contribui para essa intensidade. Desse modo, é pertinente retomar uma constatação já apresentada neste trabalho: a habilidade do comediógrafo carioca para promover em seu teatro a assimilação entre forma e conteúdo. E para se alcançarem essas virtudes – brevidade e intensidade – tudo deve pulsar, ser dramaticamente significativo e propor dinamicamente novos acontecimentos que também impulsionem a trama. Pode-se, desde já, constatar a importância das piadas e das situações cômicas de rápida solução que devem se ajustar a esse projeto.

Segundo Edgar Allan Poe, no percurso de todo o processo criativo é necessário ter em mente, desde o início, o fim a que se pretende chegar, ou seja, o epílogo deve estar determinado desde o começo, regulando o desenvolvimento da intriga.

Se aceitarmos a presença desses elementos nas comédias de Martins Pena – e esta pesquisa o demonstra –, encontramos outros argumentos que, condicionando-se mutuamente, explicam a boa aceitação dos textos do dramaturgo pelas platéias do seu tempo. É indispensável dizer nesse momento que a tendência à aceleração das ações e à brevidade é uma conquista do teatro romântico, cujo modelo se forjou na Europa. Mas isso não diminui o mérito de Martins Pena, o qual, mesmo sem contar com uma tradição dramática nacional, soube imprimir esses aspectos às suas produções.

Descompromissado com a imposição do teatro clássico de fazer a trama girar em torno da mesma ação, procedimento determinado pela regra das três unidades, o teatro romântico, reagindo às normas pré-estabelecidas, não retarda os acontecimentos em torno de um só conflito; pelo contrário, criando muitas situações dramáticas praticamente insubordinadas à ação principal, promove significativa aceleração da trama até o desfecho. Decorre disso, naturalmente, uma tendência a não

aprofundar tanto os temas nem os caracteres – diferença substancial em relação ao teatro clássico que, por razões exatamente inversas, ganhou sentido e projeção universais:

O drama romântico, não girando à volta de um só eixo, não sendo obrigado a tudo condensar em 24 horas, põe logo em funcionamento, assim que se abre o pano, a sua miraculosa caixinha de surpresas, herdada menos de Shakespeare, como se pretendia, que do melodrama, já dominante nos palcos populares da França desde 1800. O enredo, inventado pelo autor mesmo quando o pano de fundo é histórico, passa ao primeiro plano, ocupando a atenção outrora dispensada ao esmiuçamento psicológico da personagem. O papel de Alexandre Dumas nessa dinamização do espetáculo parece decisivo. Ele não tinha, para oferecer ao público, nem dons poéticos, nem capacidade de aprofundamento humano ou social. Em compensação, sabia articular como ninguém, desprezando soberanamente a verossimilhança, a série fulminante de *coups de théâtre*, de reviravoltas e revelações sensacionais, em que iria se constituir o enredo romântico típico. (PRADO, 1993, p. 174).

Deve-se notar ainda que, nesse projeto de dinamização do espetáculo, a opção de Martins Pena pela comédia é muito favorável, pois a aparente superficialidade do gênero, que a tudo trata com certa leveza de tons, dispensa o lento aprofundamento das situações e das personagens; daí a farta presença de situações e personagens-tipos, que apreendem epidermicamente apenas a substância comum e geral da matéria tomada como tema.

Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio* (1993), mesmo tratando de outro gênero, endossa o pensamento de Poe: “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal...” (p. 152).

A brevidade e a intensidade a serviço de envolver a platéia são alcançadas graças a uma concentração de recursos cômicos de tirada chistosa, piadas rápidas que aceleram a movimentação da trama, utilizando ao máximo as potencialidades significativas dos recursos teatrais e imprimindo ritmo acelerado não somente na

produção das situações dramáticas, como também na sua resolução; dessa forma, percebe-se a adesão à típica comédia de situação. Acontecimentos repentinos e surpreendentes, correria, revelações, confusões de identidade, mentiras e descobertas, encontrões, tropeços, esconderijos, etc., elementos característicos do que a tradição crítica chamou de baixa comédia, asseguram a mudança vertiginosa de uma situação a outra, precipitam os acontecimentos e, sem uma lógica rigidamente coerente determinada pela passagem do tempo necessário à resolução dos acontecimentos, as complicações precipitam-se para um desfecho súbito. Note-se como em *O Juiz de Paz da Roça* tudo acontece – desde a formulação dos conflitos até o casamento, a fuga e a volta de José e Aninha – no decorrer de um dia apenas:

Manuel João – O que é lá isso?

Aninha – Meu pai, aqui está o meu marido.

Manuel João – Teu marido?

José – Sim senhor, seu marido. Há muito tempo que nos amamos, e sabendo que não nos daríeis o vosso consentimento, fugimos e casamos na freguesia.

Manuel João – E então? Agora peguem com um trapo quente. Está bom, levantem-se; já não há remédio. (*Aninha e José levantam-se. Aninha vai abraçar a mãe.*)

Aninha – E minha mãe, me perdoa?

Maria Rosa – E quando é que eu não hei-de perdoar-te? Não sou tua mãe? (*Abraçam-se.*) (*Ato I, Cena XX, pp.41-42.*)

Mesmo o julgamento do Juiz exigido pelos requerimentos dos roceiros também é sumário, resolvendo-se com uma precipitação ancorada nos mais diversos recursos de promoção da comicidade.

A relação do riso com o tempo em que se produz uma situação potencialmente cômica foi tratada por Freud (1856 – 1939) em *O Chiste e sua Relação*

com o *Inconsciente* (1905) e nos fornece elementos bastante eficientes para entender tais ocorrências nas comédias de Martins Pena. Segundo Freud:

... o riso surge quando certa magnitude de energia psíquica, dedicada anteriormente ao revestimento de determinados caminhos psíquicos, chega a tornar-se inutilizável, e pode, portanto, experimentar livre descarga. (p. 148).

Como se vê, as piadas e os efeitos de humor provocados rapidamente, trilhando o caminho da economia até a descarga do riso, é um dos pontos centrais debatidos no ensaio de Freud. Pois para ele o riso seria resultado de uma economia de energia que se vai acumulando e que, involuntariamente, se descarrega de modo inesperado como uma espécie de explosão ou descarga de prazer (e é exatamente essa a reação que os espetáculos de Pena provocavam nas platéias cariocas). Comentando o estudo do psicanalista, afirma Vilma Arêas:

Freud lança mão de uma explicação econômica, fazendo o prazer derivar da poupança de energia psíquica: a psique faria uso de um investimento de energia para apreender o mundo exterior, energia esta que permaneceria sempre pronta a ser usada quando se observa algo externo. Mas se este último se comporta ou se apresenta de modo inesperado (incongruentemente, por exemplo), o dispêndio de energia, pronto a encontrar emprego, torna-se supérfluo e é liberado para descarregar-se no prazer e no riso. (1990, p. 30).

Para nos apropriarmos do pensamento de Nádya B. Gotlib e suas reflexões sobre o conto, podemos dizer que no caráter narrativo em que se apóia a intriga das peças, Martins Pena consegue alcançar “com o mínimo de meios, o máximo de efeitos” (GOTLIB, 1991, p. 35). O que não está direta e imediatamente relacionado com o efeito de prender a atenção da platéia é evitado; tudo isso, enformado por um espetáculo que resulta da consciência criativa e da habilidade para arranjar as cenas. Dessa maneira,

pode-se facilmente compreender por que as comédias do nosso dramaturgo tomam feição de farsa.

Não é difícil entender a economia narrativa nas peças de Pena. Em se tratando de uma comédia de costumes que desanda em farsa, marcada pela intensificação dos exageros cômicos e pela supervalorização de recursos típicos da *Commedia dell'Arte*, vale mais, teatro essencialmente com vistas à representação, o jogo de corpo dos atores, a movimentação histriônica, os gestos, enfim, tudo que põe em evidência a ação rápida e a utilização máxima do espaço cênico.

NO *Judas em Sábado de Aleluia*, em poucas cenas, Faustino, que até então tinha um compromisso amoroso com Maricota, fica conhecendo as falcatruas do Capitão e de Pimenta, e descobre os maus procedimentos da namorada, apaixonando-se pela outra irmã:

Faustino – Ah, com que o senhor Capitão assusta-se, porque podem saber que mais da metade dos guardas da companhia pagam para a música!... (...) Muito bem! Cá tomarei nota. E o que direi da menina? É de se tirar o barrete! Está doutorada! Anda a dous carrinhos! Obrigado! Acha que eu tenho pernas de enchova morta, e olhos de arco de pipa? Ah, quem soubera! Mas ainda é tempo; tu me pagarás, e... Ouço pisadas... A postos! (*Toma o seu lugar.*) (*Ato I, Cena IX, p. 142*).

Tudo acontece em ritmo vertiginoso e, ao mesmo tempo que satisfaz as expectativas do público sobre o desenrolar de um conflito, prepara nova situação, a qual, outra vez, concentra a atenção da platéia, crescente e pulsante, até o desfecho.

Não há nas comédias de Pena lugar para pormenores. No horizonte dessa produção dramática estava um público acostumado às produções estrangeiras e que precisava ser sensibilizado para as virtudes do teatro nacional, condição indispensável para o êxito desse projeto.

Falando a respeito do conto, Massaud Moisés assim se coloca: “O ritmo acelerado e tenso do conto reproduz-se no teatro, em razão da presença física dos atores” (2001, p. 88). A utilização do espaço cênico bem explorado pelas personagens é, dessa maneira, fundamental para sustentar o ritmo da ação e manter a curiosidade do público, ocupando-lhe todos os sentidos. A eficaz utilização do espaço do palco e também o emprego racional de todos os signos que constituem o espetáculo justificam o bom resultado dessa empreitada do nosso teatro romântico.

Devemos ressaltar que o público desse período possui expectativas diferentes dos leitores e das platéias de outras épocas. Assim, prefere o texto ou o espetáculo menos alentado, não mais aquelas produções empostadas e repletas de detalhes. Adotando a farsa como forma de expressão para o seu projeto dramático, o próprio gênero faculta a Martins Pena a possibilidade de dinamizar a narrativa, o que era ainda favorecido pela concorrência com as longas peças estrangeiras aqui encenadas, as quais, com o tempo, levaram o público à saturação. Finalmente, é preciso notar que a aceleração das ações é também reflexo de uma nova forma de organização social em que o capitalismo institui a dinamização de todos os componentes que participam da vida das pessoas. E o Rio de Janeiro, empenhado no seu processo de modernização, também assume e se adapta às novas circunstâncias.

Se no teatro, de modo geral, o diálogo absorve a descrição que ocorreria noutras modalidades de texto, nas comédias de Martins Pena o apelo descritivo, suprimido do discurso verbal, inscreve-se no cenário, nos figurinos e nos elementos acessórios que ocupam o palco, constituindo-se como uma espécie de “descrição ao vivo”, mediatizada pelos signos que compõem o espetáculo, criando a ilusão de realidade responsável por verdadeira interação com o público. O paratexto inicial de As

Desgraças de uma Criança demonstra a preocupação do dramaturgo em apresentar suas escolhas cênicas, funcionais e propiciadoras dos conflitos que vão se desenvolver:

Sala: portas laterais e no fundo, junto da porta da direita um berço, e além uma marquesa. Mesa e cadeiras. É noite. Haverá sobre a mesa um moringue, um copo e uma lamparina de porcelana acesa. (Ato I, Cena I, p. 531).

Esses recursos aparecem bem aproveitados no decorrer da comédia:

Abel, aparecendo à porta da esquerda – Madalena? Apagou-se lamparina e o menino chora. A Rita pode acordar. (Passa por entre Rita, que está à direita, e Manuel, que está à esquerda, e vai ao berço e toma a criança nos braços.) (Ato I, Cena XIV, p. 547).

Como se vê, nada é gratuito; qualquer elemento que compõe o espetáculo será insistentemente explorado e, desautomatizado da função de pano de fundo, é diretamente participante da arquitetura da cena e da atmosfera tensa e dinâmica que se impõe com a representação. A habilidade do comediógrafo para dispor dos elementos de teatralidade, embora aqui antecipada, merecerá, neste trabalho, estudo posterior minucioso.

Constituídas de intrigas simples, em que a própria estilização das personagens se esgota na opção pela caricatura (outra “simplificação” que, pelo exagero resulta em medida de economia pelo que dispensam de aprofundamento as personagens-tipos), e criando excessiva concentração de acontecimentos empregados para promover o riso desbragado, a brevidade e a intensidade configuram-se como projetos adequados e bem sucedidos na produção dramática do comediógrafo:

Como as comédias se desenvolvem sobretudo em torno de uma situação, Martins Pena sente-se mais a gosto nas peças de um ato, que esgotam em pouco tempo o rendimento do entrecho. Manter três atos com uma ação ininterrompida e interessante é mais difícil que reunir os incidentes num ato único, ainda mais que eles observam alguns esquemas uniformes. Num tempo maior, há necessidade de aprofundar caracteres, o que não é o forte de Martins Pena. (MAGALDI, 2001, p. 53).

Não se pode ignorar que a experiência de Martins Pena em exercitar o dinamismo das ações sem prejuízo do significado, aproveitando-se dos recursos dramáticos e dos procedimentos cômicos, advém de um modelo bastante recorrente no teatro da época: o entremez. Servido como ingrediente leve no intervalo de peças longas, visando aliviar a tensão do público sobretudo quando se tratava da representação de extensas tragédias ou óperas, Pena soube adaptar o caráter histriônico e cômico desse gênero, reelaborando-o segundo a necessidade de seus textos cômicos e o público a que se destinavam as encenações. No seu projeto de criar e conferir credibilidade a uma dramaturgia de cor local, não faltou ao teatrólogo o justo senso de oportunidade e o equilíbrio necessário na transposição desses gêneros de origem estrangeira para a nossa realidade histórica, expressa em valores estéticos, literários e dramáticos.

Finalmente, cumpre ressaltar que, de certo modo, o teatro de Martins Pena exercita a brevidade e a intensidade como uma herança genética de sua dramaturgia na medida em que suas fontes são, além do entremez, a comédia antiga, a farsa, a *Commedia dell'Arte*, enfim, gêneros populares em que tais virtudes definem-lhes também a feição.

4.5 Entre a História e a Ficção

Em decorrência das profundas transformações ocorridas no panorama da organização social, a literatura romântica, de forte tendência historicizante, incorpora às suas estruturas formais e propostas temáticas os valores dos novos tempos.

Historicamente, o Romantismo apresenta uma dupla face. É um saudoso olhar lançado ao passado e um agoniado encontro com o presente. A ficção européia começava a despedir-se sem o saber de uma certa concepção de teatro, baseada no recuo poético proporcionado pelo afastamento no tempo e pela idealização do homem, e tentava, ainda confusamente, entrar em contato mais direto com a realidade contemporânea. (PRADO, 1993, p. 182).

Na perspectiva de afirmação das nacionalidades, a Antigüidade Clássica dá lugar a territórios e culturas cujas matérias ainda não tinham sido exploradas pelo teatro. Daí a tendência à estreita relação com a realidade social e o vezo documental das produções dramáticas do Romantismo.

Expressão artística marcada pelos valores ideológicos da burguesia, a estética romântica apreende vigorosamente as contradições do período, opondo-se à configuração da sociedade após a revolução ou mesmo buscando no passado as raízes nacionais dos grandes momentos; o que, numa análise mais lúcida, extrapola o mero significado de saudosismo e alienação para se inscrever como atitude crítica relativamente ao presente que não efetivou na prática os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade propostos pela revolução burguesa.

No caso do teatro brasileiro, a primeira alternativa ajusta-se melhor às nossas perspectivas, pois a organização sócio-política do país independente cria boas oportunidades de crítica e estimula a reflexão sobre as contradições que marcam

nossas condutas éticas. E a comédia que, ao inverso da tragédia clássica, alimenta-se não da matéria mítico-religiosa, torna-se o gênero mais adequado para o flagrante dos nossos problemas contemporâneos, mais reais e prosaicos que a matéria nobre das produções clássicas. Nisso consiste o grande senso de oportunidade e, ao mesmo tempo, o grande desafio de Martins Pena. Pois mais que o histórico preconceito que delineou o cômico como um gênero menor, as encenações aqui realizadas à sua época privilegiavam sempre a tragédia e o melodrama.

Na efervescência de tantos acontecimentos, a expressão romântica, dado que a literatura nasce necessariamente das sugestões da realidade em que se insere o artista, é marcada por referências a acontecimentos, nomes de expressão histórica e hábitos de comportamento que documentam o perfil da época nos mais diversos segmentos. E isso contribui decisivamente para que, muitas vezes, as obras românticas sejam objeto de investigação histórica mais do que criações portadoras de valor estético, que lhe asseguram a condição de arte propriamente dita.

Partindo do pressuposto de que as relações entre Literatura e História são determinantes e inevitáveis, é preciso tratar a questão com lucidez, sem perder de vista que não é a simples presença da História no texto ficcional que lhe confere *status* de obra de arte; antes, é o modo como o escritor se apropria da realidade, sem obrigação de documentá-la fielmente, para tomá-la como expressão literária, modificada por recursos de natureza diversa: linguagem, escolha de gênero, estrutura, expressão do conteúdo, etc.. A ficção, assim, não pode ser entendida como um simples registro de acontecimentos, o que resultaria numa simplificação extrema da literatura, cuja complexidade está além da linguagem objetiva, científica e estritamente documental da História.

Aristóteles, em sua *Poética*, já se ocupara em fazer a distinção entre os dois domínios:

É claro, também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibíades fez ou o que fizeram a ele. (p. 39).

Naturalmente, o pensamento do filósofo grego mantém uma estreita relação com os conceitos de *mimesis* e verossimilhança. Em termos simples e objetivos, deve-se ressaltar que a *mimesis* não significa simples imitação, mas uma representação da realidade; e a tal representação basta, para ser convincente, ser verossímil, o que quer dizer manter uma coerência interna. A *mimesis*, então, transcende o conhecimento meramente objetivo e factual da realidade para ganhar significado inscrito também nos domínios da ficção, isto é, como expressão do imaginário decorrente dos estímulos provocados pelo mundo real. Outra vez se afirma a relação entre os campos do factual e do fictício:

De modo muito geral, podemos dizer que a *mimesis* supõe a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra. Esta concentra naquela os parâmetros que possibilitam seu reconhecimento e aceitação. (LIMA, 2000, p. 22).

Na medida em que a literatura tem como objeto o que poderia ter ocorrido, segundo Aristóteles, a criação literária, considerando a apropriação dos elementos históricos, procura criar uma impressão de verdade; e a liberdade que lhe é conferida pelo carácter ficcional, desobrigando-a da fidelidade com o factual, permite uma

exploração mais livre e profunda da realidade humana, o que a torna, no conceito aristotélico, superior à História, dado o seu caráter mais universal, conferido pelo possível e não limitado pelos acontecimentos reais.

Segundo Antoine Compagnon:

A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais (...) e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas. (...)
Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. (2003, p. 136).

Feitas tais considerações, cumpre observar em que medida esses conceitos têm viabilidade para a análise da obra dramática de Martins Pena, objetivando compreender o modo como o dramaturgo assimila a realidade histórica de seu tempo e confere aos fatos estatuto propriamente artístico.

Tão verdadeira quanto a afirmação de que as relações entre História e Ficção são inevitáveis é admitir que toda obra de arte, na medida em que é portadora de elementos que constituem a história de uma época, é ideológica, isto é, expressa uma visão de mundo própria da maneira como o autor compreende a realidade de que faz parte. É pertinente, nesse sentido, a afirmação de Carlos Reis:

O termo cosmovisão, bem como os seus sinônimos mundividência e naturalmente visão de mundo, tem que ver, pois, do ponto de vista do escritor, com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então uma resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela história e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor. (2001, p. 83).

Partindo do princípio de que Martins Pena empenhou-se de modo significativo na criação de um teatro de feição nacional, suas comédias exercem um importante papel na época do Romantismo: trata-se de apresentar ao público peças com qualidade suficiente para mostrar que a nossa dramaturgia, ainda que sem tradição, podia já garantir o lazer procurado pela Corte em busca da modernização dos seus hábitos de vida social. Assim, as peças do dramaturgo pretendem antes divertir do que criticar. E por isso as críticas observadas nos nossos comportamentos e nos modos de organização de vida pública, elementos indiscutivelmente documentais, não ocupam o primeiro plano no teatro de Pena.

A presença de elementos históricos nos textos do comediógrafo tende, geralmente, a servir como pano de fundo para as pequenas intrigas vividas pelas personagens: casos amorosos, problemas familiares, casamentos por interesse, problemas domésticos, festas de roceiros, etc..

Outro apontamento importante sobre a apropriação da realidade pelo escritor é que ele se vale dos mais diversos elementos para apresentar e representar a visão de mundo de sua época: eventos ou acontecimentos históricos propriamente ditos, referências a determinados lugares (campo, cidade, bairros) de existência real, alusões ao serviço público e à Guarda Nacional do Rio de Janeiro, relatos de costumes que remetem à prática da religião, à existência de festas populares, às opções de lazer, aos padrões de comportamento. Trata-se de uma vasta expressão do perfil da sociedade brasileira do período da Regência e do Segundo Reinado vazada em chave cômica. Vejamos de que modo essas informações se constituem como elementos cênicos e cômicos nesse teatro de expressão popular.

Em *O Juiz de Paz da Roça*, peça de estréia do dramaturgo, a Guerra dos Farrapos é pano de fundo para o conflito central da peça: o namoro secreto de José e Aninha, filha de Manuel João, homem rústico do campo, e Maria Rosa, dona-de-casa e esposa submissa. Como já demonstramos neste trabalho, após ter sido intimado pelo Juiz de Paz para lutar no conflito com os rio-grandenses, José foge com a namorada, casa-se e consegue, assim, permissão do Juiz para não ir para a guerra.

É de se notar como Martins Pena apresenta na peça a grande diferença entre os costumes do homem da roça e do homem da Corte. Se o caipira é apresentado como ingênuo e simples, o cidadão da Corte é esperto e malandro, e o namorado da moça parece ter aprendido essas lições. A Corte, em oposição a um certo atraso e à alienação da roça, é o lugar dos grandes acontecimentos políticos e culturais, festas, enfim, o espaço que se moderniza e apresenta novidades e atrativos a cada dia. Essa oposição encenada pelas personagens traduz, em termos estéticos, de modo caricatural, a real contradição em que se debate nossa mentalidade colonial escravocrata, tacanha e conservadora. E os modelos do Velho Continente atuam no nosso comportamento de modo decisivo para que se pudesse pôr fim à velha tradição colonial herdada pelo país. Nem mesmo a gente da roça escapa à influência dos novos costumes decorrentes do avanço do capitalismo burguês:

Aninha – Como meu pai vai à cidade, não se esqueça dos sapatos franceses que me prometeu.

Manuel João – Pois sim.

Maria Rosa – De caminho compre carne.

Manuel João – Sim. Adeus, minha gente, adeus. (*Ato I, Cena VIII, p. 34*).

Na figura do Juiz de Paz, representante da lei, demonstra-se a crítica do comediógrafo à incompetência das autoridades, à venalidade da justiça, à deficiência ética e moral que serve de base à organização do serviço público. Não conhecendo a lei com rigor, o Juiz abusa de soluções conciliadoras sem base legal, porém valendo-se do poder que o cargo lhe confere, conduta, aliás, historicamente observável no corpo social e atestada por Boris Fausto:

Em 1822, entrou em vigor o Código de Processo Criminal, que fixou normas para a aplicação do Código Criminal de 1830. O Código de Processo deu maiores poderes aos juizes de paz, eleitos nas localidades já no reinado de D. Pedro I, mas que podiam agora, por exemplo, prender e julgar pessoas acusadas de cometer pequenas infrações. (2003, p. 163).

O desconhecimento da lei, aliás, é fator tratado com desfaçatez pelo Juiz, naturalidade que mostra que o critério de competência não era pré-requisito de grande importância na constituição do serviço público no Brasil recém-independente:

Escrivão – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?
Juiz – Envergonhar-me de quê? (...) Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas outras comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz... (*Ato I, Cena XXI, p. 43*).

Diga-se de passagem, a corrupção e o favorecimento são características do Período Regencial e do Segundo Reinado. Segundo Emilia Viotti da Costa, nossa organização social não privilegiava os critérios de competência: “A multiplicação dos empregos públicos, muitos deles desnecessários, fez parte do mesmo quadro” (1999, p. 250). O caráter venal do Juiz é reforçado pelos presentes que recebe em nome de favores que sua posição “permite” praticar. Esse aliciamento da autoridade, que aceita

tal conduta e vê vantagens conferidas pelo cargo, agrava ainda mais a condição moral do representante da lei:

Juiz – (...) O certo é que é bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos, etc., etc. (Ato I, Cena IX, p.35).

A sala do Juiz é marcada pela dinâmica do movimento de roceiros que entram e saem sem parar, apresentam reclamações, ouvem repreensões, oferecem presentes e aguardam as decisões conciliatórias. É um mercado de interferências, favorecimentos e vantagens – a mercantilização das relações, a qual aponta para o fetichismo que cresce com os mecanismos de conduta do modo de existência capitalista.

Para o homem simples da roça, o modo de vida pretensamente faustoso da Corte exerce grande atração. Em contrapartida, alienado dos acontecimentos, ele não compreende as causas efetivas da Guerra dos Farrapos e, por isso, ignorante das condições da realidade que o cerca, recusa-se lutar por uma causa que, segundo entende, não lhe diz respeito:

Escrivão – Meu amigo, isto é falta de patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente para o Rio Grande; quando não, perdemos esta província.

Manuel João – E que me importa eu com isso? Quem as armou que as desarme.

Escrivão – Mas, meu amigo, os rebeldes têm feito por lá horrores!

Manuel João – E que quer o senhor que lhe faça? Ora é boa!

Escrivão – Não diga isto, senhor Manuel João, a rebelião...

Manuel João, gritando – E que me importa eu com isso? ... (Ato I, Cena V, p. 33).

Os motivos políticos e econômicos da Guerra dos Farrapos não interessam ao Escrivão, o qual, acima de tudo, deseja ver preservados os seus privilégios. O

lavrador Manuel João, que vive recluso na roça, também não quer se envolver numa questão que certamente não lhe vai trazer nenhum benefício; afinal, o poder político não tem os olhos voltados para a melhoria das condições de vida da zona rural.

De acordo com Maria Teresa de Freitas:

As narrativas se passam, invariavelmente, em espaços precisos e referenciais. Não apenas os locais onde ocorrem os fatos, ma também aqueles, numerosos, a que os textos aludem com frequência, têm existência concreta. Isto é, podem ser encontrados em qualquer mapa geográfico... (1986, p. 15).

Em *O Juiz de Paz*, tomando-se por base o que afirma Freitas, só o espaço da roça tem função especificamente cênica na peça, já que a Corte e o Rio Grande do Sul, propiciadores dos conflitos da comédia, são apenas referidos verbalmente, mediatizados pela palavra, mas não representados no palco. O que não compromete sua importância na constituição da intriga nem nas sugestões históricas que deles advêm.

De base menos histórica, mas fundamentalmente comportamental ou sociológica, são as alusões de Martins Pena relacionadas ao modo de vida do Brasil oitocentista registradas em *O Judas em Sábado de Aleluia*. Nessa comédia, os traços que apontam para a organização de nossa realidade estão fortemente voltados para a discussão de temas muitos debatidos pelos escritores românticos: o casamento, por amor ou por conveniência; e o dote, prática comum na mediação dos contratos matrimoniais. Esses elementos são insistentemente aludidos na trama da peça.

O enredo da farsa gira fundamentalmente em torno das personagens Chiquinha, Maricota e Faustino, uma espécie, cômica é verdade, de triângulo amoroso.

Maricota é uma moça namoradeira, conforme não convinha às mulheres naquele tempo; vivia olhando a rua pela janela, flertando e colecionando bilhetes de admiradores dentre os quais poderia escolher segundo a conveniência:

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? (*Ato I, Cena I, p. 130*).

Está claro o espírito prático de Maricota e o modo como o dote exercia naquele tempo um papel determinante no destino dos casos amorosos, transformando o casamento numa espécie de instituição comercial. Avaliando a questão por um viés de base sociológica, a situação assume importância maior do que se supõe de início. Pois de acordo com Afrânio Coutinho, na época:

Classifica-se a mulher socialmente pelo casamento, e é por intermédio de um “bom casamento” que os homens pobres também procuram classificação social. Daí por que a mulher é o centro de interesse em volta do qual gravitam quase todos os problemas econômicos e políticos; fator de categorização social é quem representa e transmite os bens da família e confere ao homem inteligente e pobre a oportunidade de realizar-se. (1999, p. 261).

Feitas as considerações prévias, o contraponto de Maricota é a irmã, Chiquinha. Enquanto aquela recusa os serviços domésticos e está interessada na vida social e nos possíveis namoros, esta é recatada, prendada (segundo os parâmetros da época) e romântica, além de se preocupar com a sua reputação, que quer resguardar:

Chiquinha – (...) E conhecida uma moça por namoradeira, quem se animará a pedi-la por esposa? Quem se quererá arriscar a casar-se com uma mulher que continue depois de casada com cenas de sua vida de solteira? Os homens têm

mais juízo do que pensas; com as namoradeiras divertem-se eles, mas não casam. (*Ato I, Cena I, p. 133*).

Faustino, apesar de namorar Maricota, descobrirá a conduta da moça, desencantando-se; entretanto, descobre também a secreta paixão de Chiquinha por ele. Na medida em que passa a corresponder aos sentimentos da irmã bem comportada, confirma o juízo de Chiquinha sobre a conduta dos homens e sua avaliação sobre o comportamento das moças namoradeiras – marcas do pensamento daqueles tempos. Prova também de que os acontecimentos que decidem os conflitos estão explicitamente anunciados desde o início.

Além do casamento e das formas de comportamento exigidas pela sociedade, outras instituições também freqüentam as críticas em *O Judas em Sábado de Aleluia*, por exemplo, a Guarda Nacional. Trata-se da crítica aos representantes da justiça, que faz coro ao discurso do comediógrafo contra a venalidade do Juiz de Paz, na peça de estréia. Nota-se que o tema, recorrente, tem intenção proposital no projeto dramático de Pena.

Pimenta, pai de Maricota e Chiquinha, é exemplo de homem da justiça que também utiliza a influência e o poder conferidos pela autoridade para obter vantagens pessoais de modo ilícito:

Pimenta – (...) 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... (Ato I, Cena II, p. 133).

Naturalmente, o valor semântico das reticências finais é provocador: elas significam toda forma de abuso de poder e exploração praticados pela autoridade; o que, aliás, se

confirma no desenvolvimento da peça, quando Faustino descobre também que o futuro sogro está envolvido num esquema de falsificação de dinheiro. As considerações irônicas e hiperbólicas de Faustino, bem ao gosto do cômico, ratificam o juízo sobre a Guarda Nacional:

Faustino – (...) Felizes dos turcos, dos chinas e dos negros de Guiné, porque não são guardas nacionais! Oh! (Ato I, Cena IV, p. 135).

Nem mesmo o Código Penal escapa ao sarcasmo de Martins Pena. Conhecedor das falcatruas de Pimenta, Faustino vai chantagear o sogro, exigindo a mão de Chiquinha em casamento. Dessa maneira, o moço faz justiça ao seu modo, já que tem consciência das falhas do sistema judiciário e da impunidade que reina na Corte:

Faustino – (...) Esta pena não vem do Código; mas não admira, porque lá faltam outras muitas coisas. (Ato I, Cena XII, p. 150).

Em *As Desgraças de uma Criança*, cujo enredo se organiza fundamentalmente com base nos quiproquós, as referências a instituições sociais, ao planejamento dos serviços públicos e à desorganização do aparelho administrativo também pontuam a comédia.

Pacífico, que pertence à Guarda Nacional, critica a tirania da instituição e a indiferença do Estado em relação aos problemas do homem do campo:

Pacífico – Queixas-te da minha má fortuna. Se não fosse o diabo do recrutamento, que me deu com os ossos na cidade, debaixo desta maldita farda, hoje podia estar casado contigo.

Madalena – E bem sabes que esse era o teu dever...

Pacífico – Mas assim não quis o Serviço do Estado. Quem recruta não quer saber se o homem está para se casar, ou se deve casar-se. Vai agarrando a torto e a direito. É uma tirania. É uma tirania! Olha, eu cá sou de parecer que não se devia recrutar não só os homens casados, como os que podem ser casados.

Madalena – Assim não se recrutava ninguém, e não haveria soldados.

Pacífico – O Estado precisa mais de filhos do que de soldados, e demais, a lavoura é que perde com isso. (*Ato I, Cena VII, p. 538*).

A personagem Rita, filha do velho Abel, apaixonada por Manuel Igreja, um sacristão namorador e sem vocação para ofício, depois de viúva não pode atender aos apelos do coração porque o pai se coloca como obstáculo. É o velho tema, também discutido em *O Noviço*, peça das mais prestigiadas do autor, que trata da vontade dos filhos submetida às imposições da família. Prática, aliás, muito comum e natural naquele tempo. A permissão de Abel para que Rita pudesse casar com Manuel Igreja é também condicionada à profissão do rapaz, o que explica, outra vez, como o casamento está comprometido com a condição social das pessoas:

Rita – Pois deixa de ser sacristão.

Manuel – E o que hei-de ser?

Rita – Empregado público.

Manuel – Lembras muito bem, e não vejo a razão porque não hei-de alcançar um bom emprego. Olha, eu conheço um sapateiro, dois alfaiates, dois marceneiros, um torneiro, um sirgheiro e um ourives que deixaram, todos, os ofícios e todos estão muito bem arrançados! Eu lhes dou razão, porque enfim é melhor trabalhar das dez horas até as duas, e londrear toda a tarde, e namorar, do que usar todo o dia no ofício.

Rita – E demais fizeram muito bem. Quem tem padrinho...

Manuel -... Não morre mouro. (*Ato I, Cena XIII, p. 546*).

Não é necessário dizer quanto o comediógrafo desqualifica o serviço público, que aparece relacionado à incompetência e à pouca disposição para o trabalho – em outros

termos, cabide de emprego. E o apadrinhamento é denunciado como estratégia para se obterem tais privilégios.

Deve-se notar que as personagens que protagonizam a peça, longe de terem um procedimento ético exemplar, comportam-se de modo bastante prático e realista. Na medida em que têm consciência dos mecanismos que regem a máquina administrativa, aderem com naturalidade às práticas propostas pelo aparelho ideológico da organização social. As atitudes são orientadas no sentido de se fazer o que é possível e não o que é mais correto. Essas personagens, flexibilizando seus valores e condutas conforme os padrões vigentes, perdem a aura do idealismo modelar e aceitam uma performance típica mais propensa à conduta do anti-herói ou do herói cômico, cujo comportamento prevê o ajuste e a sobrevivência em determinado contexto segundo os critérios de um comportamento possível, não exemplar.

No final da peça, a empregada Madalena, que ajudou a acobertar o namoro de Rita e Manuel, é despedida pelo patrão, o velho Abel. Sem recursos, mas aliviada por se livrar do assédio do velho assanhado, ela prevê um futuro remediado, porém mais feliz, pretendendo alugar-se como ama de leite. É o retrato de uma estrutura social que, sem bases sólidas do ponto de vista administrativo ou moral, não apresenta alternativas que permitam a ascensão social ou a dignidade dos cidadãos. Madalena, ao alugar-se para sobreviver, assume a condição de coisa, confirmando a fetichização das relações na organização do modo de vida burguês.

Portanto, pode-se notar que as comédias de Pena estão pontuadas de alusões às reais condições de vida da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX; daí seu caráter documental, resultante da apropriação de elementos

históricos pela sua criação dramática. Sob esta perspectiva, a avaliação crítica de Sílvio Romero sobre o dramaturgo, embora limitada por não abordar a importância teatral de sua obra, é correta, ao menos do ponto de vista de uma crítica de base sociológica. Ao que tudo indica, as comédias do nosso dramaturgo estão em sintonia com um projeto crítico dos oitocentos que encontrou entre nós terreno propício graças à matéria local nascida das distorções e das singularidades do nosso processo de organização como nação emancipada politicamente.

Para ampliar tais considerações é preciso esclarecer os procedimentos estéticos utilizados pelo dramaturgo para que sua obra extrapole os limites da História e ganhe *status* literário. Ou seja, como Martins Pena transforma os dados referenciais em expressão artística.

Como já se disse, é o modo pelo qual a Literatura se apropria da História que lhe confere *status* de arte. E isso depende dos recursos de expressão de que o autor se utiliza. É assim que o registro documental, mediado pela linguagem artística, supera o caráter estritamente factual. Segundo Maria Teresa de Freitas:

Estudar as relações entre Literatura e História não significa pois buscar apenas o reflexo de uma na outra. Mais do que a imagem, a Literatura seria antes o imaginário da História. Isso significa que, se Literatura e História não são independentes uma da outra, elas tampouco são ligadas por relação mecânica de causa e efeito. Não é a História encarada como uma fatalidade imposta à obra pela realidade exterior a ela que interessa examinar, mas sim a História que lhe é imanente, inclusa na sua dinâmica interna, e que, ao mesmo tempo, se elabora através dela. (1989, p. 115).

Em outras palavras, é a harmonia dessa relação que interessa quando se combinam esses dois domínios. Não importa a fidelidade ao factual, mas a maneira como a literatura submete as referências históricas aos seus propósitos criativos. É esse

descompromisso com a precisão dos fatos e a liberdade de se servir deles que criam o caráter lúdico da obra de ficção e permitem, para além do que realmente aconteceu, a reflexão sobre as possibilidades do que poderia ter acontecido – eis o aprofundamento que a obra literária pode criar sobre a realidade e o conhecido conceito de superioridade da ficção sobre os acontecimentos propriamente ditos, conforme preconizou Aristóteles. É desse modo que a História passa a ser não o mote, mas uma motivação para a criação literária.

Na obra de Martins Pena, dois desses recursos de expressão sobressaem: os elementos de comicidade e a teatralidade inscrita nos textos que visam à representação.

É possível constatar ainda que a dinâmica que as comédias de Martins Pena assumem na criação do espetáculo resulta do modo como os textos dramáticos do comediógrafo incorporam na sua estrutura e nos modos de representação o ritmo de uma sociedade em ebulição, marcada pela necessidade de transformações e um desejo premente de se modernizar. Conforme o “jeitinho brasileiro”, as personagens encenam comicamente procedimentos fartamente utilizados no contexto social: favorecimentos, clientelismo, apadrinhamentos, abusos de autoridade e toda a sorte de desvios que visam à ascensão social no novo contexto dos valores burgueses. A apropriação da História pela Ficção ratifica, no teatro do comediógrafo carioca, de modo bastante pertinente, a relação de dependência entre os elementos factuais e os caminhos abertos pelo imaginário, assegurando, pela coerência interna, a verossimilhança da qual nem mesmo a *mimesis* artística pode prescindir. Desse modo, os elementos externos (sociais) convertem-se em elementos internos, esteticamente costurados nas malhas da ficção: é a estratégia literária de converter a História em

elemento artístico, objeto de novas e inusitadas leituras e reflexões autorizadas pelas licenças poéticas.

Uma das grandes contribuições que o teatro de Martins Pena deixa para a compreensão da sociedade brasileira do século XIX é o modo como o dramaturgo representa o nosso “mundo não-oficial”, para tomarmos a expressão utilizada por Bakhtin, cujo estudo – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1965) – nos fornece bases bastante seguras para explicar a maneira como o teatrólogo brasileiro descortina os nossos comportamentos.

Construindo suas reflexões a partir do romance de François Rabelais (1494 – 1553), Mikhail Bakhtin faz consideráveis observações sobre a arte do período medieval, buscando nas manifestações festivas da época uma chave para a explicação da transposição do espírito carnavalesco para a arte. Inspirado nas lendas de gigantes, largamente difundidas no Medievo, Rabelais escreve *Pantagruel* em 1532 e *Gargântua* em 1534.

A linguagem de Rabelais, marcadamente lúdica (e por isso inscrita nos domínios da arte popular), abre caminho para extraordinária compreensão da cultura e da civilização da Idade Média, sustentada oficialmente pelos rígidos padrões do pensamento teocêntrico e da filosofia escolástica. Porém, Bakhtin reconhece em *Gargantua* e *Pantagruel* a cultura paralela, popularesca – o mundo não oficial – que também se desenvolveu nesse período. Fundamentalmente ligada ao sentimento dionisíaco da vida, a visão rabelaisiana impressa nas obras é marcada pela carnavalização: festa, entusiasmo, linguagem popular, rompimento de dogmas e tabus, atitude paródica, contestação das estruturas oficiais, possibilidades de renovação e alternância, suspensão temporária das hierarquias, vocabulário licencioso, jocosidade,

ambivalência, sarcasmo, excessiva gesticulação, bufonaria e realismo grotesco são recursos que, na visão de Bakhtin, produzem a chave para a compreensão das críticas feitas por Rabelais à cultura oficial da tradição medieval.

Desse modo, parodiando os antigos valores e os velhos hábitos, a festa carnavalesca celebra, com o “mundo às avessas”, a possibilidade de sepultar as estruturas do passado e construir um mundo novo, cujos princípios se assentam na alegria e na jovialidade. Trazendo à tona o mundo paralelo, suspendiam-se as rígidas determinações que caracterizavam os modos de vida seriamente instituídos naquele tempo. De acordo com Bakhtin:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular da Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes. (1999, p. 5).

O riso coletivo, enraizado na cultura popular, projeta o mundo às avessas e abala as estruturas dominantes; pautando-se pela liberdade, regenerador, aponta para a expectativa de mudanças na estrutura social estabelecida, desmascarando-lhe a ordem apenas aparente. É o que faz Martins Pena, servindo-se dos mais diversos recursos da arte popular para apresentar um mundo de transgressões e delitos oculto sob a aparência de progresso que, naquele momento, ainda insistia em se realizar graças à euforia patriótica promovida pela nossa Independência política.

CAPÍTULO V – SOBRE O RISO

5.1 Considerações iniciais

Problema capital nas comédias de Martins Pena e chave para o entendimento dos meios que tornam viável o seu projeto de dramaturgia, as estratégias de produção de comicidade de que lança mão o teatrólogo merecem especial atenção. Por isso, nesta pesquisa pretendemos fazer um estudo metuculoso dos recursos que o dramaturgo utiliza para promover o riso em suas peças.

Os trabalhos que se propuseram a estudar o dramaturgo muito debateram sobre a função do riso nos espetáculos de Pena e no que diz respeito ao lugar que a comicidade ocuparia na sua empreitada de criação do nosso teatro. Mesmo porque as avaliações históricas ou sociológicas de suas peças insistiram sempre em reclamar para si a primazia de importância naquelas produções dramáticas. Porém, já suficientemente esclarecida a relação entre arte e ficção, é evidente, a esta altura, quanto os procedimentos cômicos são infinitamente importantes para conferir a justa estatura artística ao criador da nossa comédia de costumes.

Dessa maneira, deve-se atentar para a intrigante relação que se estabeleceu entre as platéias e as representações das comédias. Porque, vazadas em procedimentos cômicos de grande eficiência, o que se via no palco eram cenas que, motivadas pelas condições externas, davam conta do que nós éramos, de um modo ridículo, e os nossos traços menos abonadores eram expostos de maneira caricata. De

outra maneira, rir daquelas situações era rir de nossa própria natureza, dos nossos costumes e das nossas formas de comportamento. Nada que cause propriamente estranheza, pois como afirma Minois:

O riso romântico é o consolo do homem prisioneiro de um mundo que ele ama, apesar de tudo. O mundo é miséria, sofrimento, caos do qual não se pode escapar. Então, o riso protege contra a angústia, ao mesmo tempo em que a expressa. Ele é alegria e protesto. (2003, p. 540).

Essa questão levanta o velho problema da psicologia do riso e, assim, torna-se inevitável o questionamento sobre o que motivaria a boa convivência entre a apresentação das situações dramáticas marcadas pela *vis satírica* do dramaturgo e a platéia que acolheu suas farsas. Muito possivelmente o prazer provocado pelo riso seja a explicação mais deliberada, mas não menos eficiente para dar conta do problema.

A busca de representações mais alegres e de ambientação local nas quais se pudessem reconhecer elementos da nossa realidade já era, naquele momento, um anseio do público, saturado das tragédias e dos dramas que não tinham o sabor da nossa psicologia. Um dos motivos que explicam a recepção do romance pelas pessoas é que os jovens leitores viam-se retratados naquelas narrativas; e o teatro importado não permitia à platéia reconhecer-se nas representações.

Ao que tudo indica, a ausência de hostilidade é o principal traço que caracteriza as farsas de Martins Pena. Daí a reação do público, branda e amena, diante das situações apresentadas. Segundo Sylvia H. Telarolli de A. Leite:

Existem duas formas de cômico, uma mais rara, de regozijo e comunhão, ligada ao riso de acolhida, regenerador, fundamentalmente lúdico e cordial, e outra mais comum, forma de punição e recusa ao anômalo ou ao estranho, gerador do riso de rejeição. A primeira apenas constata, a segunda interfere, corrige. (1996, p. 24).

Obviamente, a primeira categoria explica o tipo de riso encontrado nas comédias de Martins Pena. E aí se abre a possibilidade para outra reflexão, não menos importante: é certamente a representação, tornando “vivas” as situações dramáticas, que diminui o apelo crítico das peças em favor de todos os recursos de criação dramática de que lança mão o teatrólogo, ocupando os sentidos da platéia. Ou seja, os sentidos são mais exigidos que a inteligência; o prazer tem prioridade sobre a reflexão. De tal modo que, se reduzíssemos o teatro de Martins Pena ao valor estritamente literário – texto para ser lido apenas, sem considerar os efeitos cênicos e a presença da platéia diante da representação –, é muito provável que a acidez de sua crítica passasse a ocupar o primeiro plano; daí podermos falar nas virtudes do escritor como homem de teatro, reflexão que também merecerá um capítulo à parte nesta pesquisa.

A constatação da predominância do riso de acolhida nas farsas de Pena, procedimento sarcástico sem conseqüências mais intensas e agressivas, está muito adequada também ao que diz Quentin Skinner no seu estudo *Hobbes e a teoria clássica do riso* (2002):

Hobbes e Descartes propõem teorias similares, mas a análise de Hobbes é muito mais elaborada, abarcando vários elementos característicos. Um deles é a sugestão proposta no final da discussão em *The Elements of Law*, de que algumas vezes nós rimos não porque sentimos desprezo por alguma pessoa em particular, mas porque nos damos conta de algum absurdo mais geral. Esta possibilidade permite aquilo que Hobbes descreve como sendo “um riso não-ofensivo”, que acontece quando rimos “dos absurdos e dos defeitos extraídos das pessoas, em situações nas quais todos podem rir em conjunto”. Esse riso ainda será a expressão do nosso escárnio, mas, em vez de debochar diretamente de outras pessoas, estaremos nos unindo para ridicularizar alguma característica burlesca do mundo e de seus absurdos. (2002, p. 57).

Nas comédias de Martins Pena, o mundo burlesco e absurdo é o “*mundo às avessas*” aludido por Bakhtin, marcado pela carnavalização dos acontecimentos e que

será aqui tratado em momento oportuno, mas já referido nas alusões às motivações externas e sociais que se tornaram matéria desse teatro.

Ainda quanto à comicidade, não se deve esquecer de que, não bastando o preconceito histórico contra a comédia, o século XVIII promoveu significativa condenação ao riso, tratando tal comportamento com inflexibilidade e rigidez. Partindo do princípio da teoria clássica de que o riso é escarneador e promove necessariamente o rebaixamento daquele que é satirizado, as cortes européias tratam o comportamento como inferior e deselegante, abaixo da estatura da nobreza de conduta que se devia esperar daquela sociedade. Então, aos homens bem educados cabia, na medida em que conhecessem as precariedades dos outros, orientar-lhes a conduta, educar-lhes os modos. Escarnecer e sentir-se superior a alguém desprovido de maior destreza intelectual só faria rebaixar o caráter e a conduta de quem se propusesse a tarefa tão prosaica, e tal procedimento mereceria o mesmo julgamento imposto àquele que se tornara objeto do riso. Portanto, muito próximo, historicamente falando, ao período em que Martins Pena produz seus espetáculos, contra o riso já longamente desprestigiado nos meios mais cultos e acadêmicos se desfere novo golpe. Ainda assim, insuficiente para demover o autor carioca de sua opção pela comédia. A propósito, à ascensão burguesa correspondeu a participação popular na determinação do gosto artístico; e aí o riso ocupará lugar privilegiado, reabilitando-se.

5.2 Teorias sobre o riso

Os estudos que foram se disseminando sobre o riso ao longo do tempo não chegam a constituir, a rigor, um arcabouço teórico exatamente consensual. Da teoria clássica aos estudos mais modernos, o que se percebe é que não se encontrou ainda solução que esgotasse o assunto ou mesmo preenchesse lacunas que foram se criando ao longo dos séculos na tentativa de se responderem a diversas questões sobre a natureza do riso.

Sendo assim, e sabendo-se que não foram poucos os que se dedicaram a essa tarefa, procuraremos aqui recorrer às reflexões mais significativas dessa tradição, que correspondam aos nossos propósitos, e a partir das quais foram surgindo protestos de afirmação ou negação, mas sempre contribuindo e suscitando novas reflexões sobre o assunto. Em outras palavras, dentre muitas possibilidades, elegemos os estudos que consideramos basilares na construção de um repertório que dê conta dos problemas relacionados ao fenômeno de produção da comicidade.

Desde a Antigüidade, pensadores têm se debruçado sobre o estudo da comédia. O riso está relacionado não somente às condições culturais daquele que ri, como também ao tempo histórico, cuja feição pode estimular ou não um efeito cômico. Isso quer dizer que um acontecimento risível num determinado tempo e num determinado espaço, não o será, necessariamente, em outras culturas ou em outro período. Essa relativização, que não deixa de ser uma descoberta, é, ao mesmo tempo, um obstáculo, pois abre precedentes para inúmeras interpretações das manifestações

cômicas, dificultando apreender traços mais estáveis, universais e atemporais dessas ocorrências.

Vladimir Propp lembra: “Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas”. (1992, p. 32). Então, questões de natureza diversa devem ser consideradas em qualquer tentativa de se elaborar uma compreensão do riso: históricas, sociais, culturais e pessoais.

Além de Vladimir Propp, base metodológica para o estudo da produção de comicidade nas peças de Martins Pena, este trabalho ainda lança mão, em momento oportuno, dos seguintes estudos: *Poética* (348 AC), de Aristóteles; *O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade* (1900), de Henri Bergson; *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* (1905), de Sigmund Freud e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), de Mikhail Bakhtin.

Desse modo, a análise das comédias de Martins Pena deve ressaltar nas personagens aquela precariedade de que fala Aristóteles, típica dos “homens inferiores”, flagrados em situações as mais prosaicas e típicas. Assim, pode-se descrever o baixo dos comportamentos, deformidade que, tomada nas devidas proporções, não anula o sentido hilário das situações cômicas.

O estudo de Bergson contribui de maneira substancial para se perceber quanto há de mecânico nas personagens do dramaturgo carioca. E, extrapolando o limite individual, o modo como esses comportamentos, advindos da falta de flexibilidade, estão presentes no contexto social da representação do país recém-independente, matéria da comédia de costumes do teatrólogo. Trata-se da função social do riso que, se não é o objetivo principal do comediógrafo brasileiro, contribui, no

âmbito da expressão artística, para dar consistência também histórica ao valor de sua obra.

O pensamento de Freud, sobretudo sua contribuição relativamente às tiradas chistosas de inserção rápida e não menos imediato efeito cômico, é essencial à compreensão do modo como a brevidade das situações dramáticas com precipitados desfechos cômicos dinamiza o espetáculo e cria na platéia uma atmosfera de tensão, preparando novas e surpreendentes situações risíveis e uma verdadeira catarse cômica.

E as teorias bakhtinianas acerca da carnavalização apresentam-se como vivo suporte teórico para, entre outras questões, identificarmos como todos os recursos utilizados pelo dramaturgo para apresentar a visão cômica do mundo filiam-no a uma promissora tradição popular. Também pelas reflexões de Bakhtin é possível compreender a dessacralização do mundo oficial – a sociedade brasileira do século XIX – praticada por Martins Pena em nome de propor nova conduta e novos valores para o nosso desenvolvimento, ao mesmo tempo em que procede a uma correção de costumes.

Na medida em que sejam oportunas e necessárias, essas teorias serão retomadas neste trabalho, cotejadas com excertos das comédias, cujas situações cômicas serão analisadas fundamentalmente segundo os recursos elencados por Vladímir Propp, cuja obra *Comicidade e Riso* (1976), que retoma as principais idéias debatidas sobre o problema, é a principal referência teórica para o amparo desta pesquisa.

5.3 Vladímír Propp

Filósofo e folclorista soviético, Vladímír Iákovlevitch Propp (1895-1970) foi um dedicado e respeitável estudioso que se tornou especialmente conhecido em virtude de suas pesquisas a respeito do conto popular maravilhoso, estabelecendo para os contos folclóricos parâmetros que conferiram ao gênero novo vigor para as análises sobre o assunto.

Na *Morfologia do conto popular* (1928), Propp faz cuidadoso levantamento das ações das personagens das narrativas populares e não mais se prende aos tipos de personagens presentes na efabulação. Assim, definindo essas ações que estruturam a narrativa, chega à conclusão de que há funções constantes ou invariáveis e funções variantes que caracterizam os contos maravilhosos, para os quais, então, cria uma morfologia, de fundo obviamente formalista.

Sua dedicação à cultura popular e ao folclore resultou também na procura de material que fornecesse subsídios para estabelecer uma tipologia do cômico, acrescentando à sua pesquisa o tratamento anterior que o assunto já tinha merecido por parte de outros pesquisadores.

Em *Comicidade e Riso*, Vladímír Propp apresenta ocorrências específicas do cômico, determinando-as sem tratar o assunto de forma especial como categoria filosófica estética. A maneira de estabelecer, organizar, dividir e apresentar os recursos ligados à criação da comicidade e a forma funcional e objetiva de seu ensaio se constituem como fatores decisivos para a escolha desta obra como referencial teórico para a análise das comédias de Martins Pena que constam deste *corpus*.

5.4 Análise das peças a partir das teorias de Propp

Uma das formas de rebaixamento que produz grande efeito cômico é a **aproximação entre homem e animal**. Esse recurso promove o ridículo na medida em que intensifica a prevalência do aspecto físico sobre o espiritual e também sobre a condição intelectual, desprovendo o homem exatamente da faculdade que o diferencia dos outros animais: a inteligência.

Para que tal estratégia produza efeito, é importante eleger animais cujos atributos façam lembrar características negativas no homem; assim está claro que nem toda escolha atende aos propósitos desse tipo de comicidade:

É fácil notar que a aproximação do homem com animais, ou a comparação entre eles, nem sempre suscita o riso, mas apenas em determinadas condições. Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. (PROPP, 1992, p. 66)

Há uma vasta possibilidade de se realizar esse procedimento, rebaixando o homem em virtude de diversas características: a pouca inteligência (burro), a teimosia (asno), a falta de higiene (porco), a ausência de modos (macaco), a voz estridente (galinha), o mau gênio (cobra), e uma infinita galeria de outras correspondências, sempre a serviço de aproximações satíricas que produzem franca atitude de zombaria.

Martins Pena vale-se desse recurso, clássico na comédia (observe-se Aristófanes e algumas de suas famosas peças: *As aves*, *As vespas*, *As rãs*). Tomemos um exemplo de *O Juiz de Paz da Roça*:

Escrivão, lendo – (...) Vou a respeito de dizer, Sr. Juiz, que o leitão, carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como um cão, que é outra qualidade de alimária e que pensa às vezes como um homem... (Ato I, Cena XI, pp. 36-37).

No confuso requerimento do caipira João de Sampaio para o Juiz, ocorre um caso oposto, mas não menos risível: o animal, humanizando-se, é elevado à categoria de homem. Por outra via, o resultado é o mesmo. Como se vê no fragmento acima, porco, cão, homem, todos são apresentados como seres pensantes, e justamente essa equivalência torna-se rebaixadora.

Em outra passagem da mesma peça, a aproximação satírica também ocorre e assume caráter grotesco graças à ambigüidade de expressões como “*a égua de minha mulher*” ou “*o filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo*”:

Escrivão, lendo – Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a Vossa Senhoria mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher”. (Ato I, Cena I, p. 38).

A leitura do requerimento de Francisco Antônio pelo Escrivão desqualifica a esposa, Rosa de Jesus, e a ambigüidade da expressão aponta a mulher como leviana, de reputação duvidosa e de hábitos pouco aconselháveis! Descambando para a grosseria, visto sob a óptica das convenções da farsa – de caráter absolutamente popular –, o recurso resulta em grande deleite da platéia, sem provocar maiores concessões ao apelativo. Trata-se antes de um retrato jocoso, cuja aproximação grotesca confirma a adesão de Martins Pena ao baixo cômico e à inclinação popular.

Nem mesmo o menino dAs *Desgraças de uma Criança* escapa às comparações rebaixadoras de que lança mão o comediógrafo:

Madalena – (...) Quando todos dormem, estou eu acordada, mudando-lhe fraldinhas e cueiros... Agradável e aromática ocupação! Ai, que acordou! Dorme, dorme... que pertinho estou... (*Canta:*) Senhora Santana... (Etc.) Dorme, dorme. (*Embala.*) Ah, não quer dormir? Pois espera. (*Levanta-o pelo bracinho e dá-lhe palmadas.*) Agora dorme. (*A criança chora.*) Que goelinha de sapo! (*Ato I, Cena I, p. 531*).

A “*goelinha de sapo*” da criança revela a disposição do pequeno (sobretudo noturna, quando todos querem sossego), que de nenhuma maneira quer parar de chorar, lembrando o sapo, na beira do brejo, no seu incansável coaxar. Mais à frente, é Pacífico quem submete a criança ao mesmo tratamento:

Pacífico – (...) Ah, chora! Estou arranjado; agora é que são elas! (*Embala com muita força. A criança continua a chorar.*) Nada! Como guincha! Ah, Madalena! Diabo, dorme! (*Ato I, Cena VIII, p. 540*).

De lá para cá, e sem sossego, o rebento vai macaqueando e berrando, incansavelmente, sem modos. Se o destino da criança não é dos mais felizes, também provoca a desgraça para os ouvidos daqueles a quem cabe o seu cuidado.

Estratégia não menos eficiente para se promover a comicidade é a **comparação do homem com coisa**. Também nesse caso a personagem é descredenciada na medida em que lhe desabonam do estatuto humano que lhe anima a vontade. Vale notar que tal comparação ganha efeito somente quando a coisa com a qual se compara o homem é capaz de expressar um de seus defeitos.

Em *O Judas em Sábado de Aleluia*, Faustino veste a roupa do boneco de pano e, sob a aparência de coisa, descobre todos os segredos das pessoas que passam pela sala:

Capitão, entrando – Não há ninguém em casa? Ou estão todos surdos? Já bati palmas duas vezes, e nada de novo! (*Tira a barretina e a põe sobre a mesa, e assenta-se na cadeira.*) Esperarei. (*Olha ao redor de si, dá com os olhos no Judas; supõe à primeira vista ser um homem, e levanta-se rapidamente.*) Quem é? (*Reconhecendo que é um Judas:*) Ora, ora, ora! E não me enganei com o Judas, pensando que era um homem? Oh, oh, está um figurão! E o mais é que está tão bem feito que parece vivo. (*Assenta-se.*) Aonde está esta gente? Preciso falar com o cabo José Pimenta e... ver a filha. Não seria mau que ele [não] estivesse em casa; desejo ter certas explicações com a Maricota. (*Aqui aparece na porta da direita Maricota, que espreita, receosa. O Capitão a vê e levanta-se.*) Ah! (*Ato I, Cena V, p. 137.*)

Naturalmente, a chegada do Capitão à sala, onde num canto Faustino está com a roupa de Judas, cria expectativa na platéia. O susto da personagem ao se deparar com o boneco já produz grande efeito risível, atmosfera que se intensifica quando o Capitão chega à conclusão de que não é um homem, mas um Judas apenas, embora pareça vivo!

É interessante notar como, em determinado momento da peça, a tal coisa “ganha vida” quando ameaçada pelas crianças. Contudo, ninguém sabe que é Faustino, e isso cria enorme confusão, pois, para o espanto geral, é como se o boneco saísse correndo, ganhando vida de repente.

A escolha do Judas nessa farsa é bastante sintomática porque pressupõe mentira e traição, questões temáticas fortemente implicadas na peça. Também o disfarce (parecer mas não ser) evoca o tema da essência X a aparência, cuja diferença ninguém, na sala, foi capaz de estabelecer. Sintoma, aliás, da pouca habilidade das pessoas para ver e entender os comportamentos daqueles com quem se relacionam.

Esse Judas, ao invés de só trair (e o faz, oculto sob a aparência de um boneco), também foi traído e, portanto, em lugar de somente ser castigado (não se devem esquecer as pancadas que leva), é ele quem finalmente castiga.

Em *As Desgraças de uma Criança*, o pequeno também é tratado como coisa:

Pacífico, com o pequeno nos braços – Eu largo a carga (deita o pequeno no chão) e safo-me. Mas para onde? Aquele quarto... (Dirige-se para o quarto aonde entrou Manuel.) (Ato I, Cena XV, p. 549).

A criança, na peça, é derrubada no chão, alimentada com uma garrafa de vinho, leva palmadas, enfim, o pequeno Lulu é vítima de toda sorte de descuido e, por isso mesmo, sua comparação com uma “carga” é reveladora de quanto o rebento ocupa as pessoas, para as quais, não podendo fazer o que desejam, Lulu se torna um peso. A atitude de Pacífico nessa cena é representativa da reificação que se impõe ao menino, única maneira, aliás, de o pequeno suportar todos os reveses a que é submetido no decorrer da comédia. Passando de mão em mão, sem nenhum cuidado, Lulu vai vivendo pequenos infortúnios que, certamente, são hilários para o público.

A **ridicularização das profissões** também é um procedimento que Propp cita como dos mais eficientes para promover a comicidade. Nas comédias deste *corpus*, esse expediente é de uso bastante recorrente, o que reforça a tese de que o comediógrafo brasileiro tinha os olhos muito voltados para o modo como o exercício profissional, no quadro de nossa organização sócio-política, era precário, prevalecendo os apadrinhamentos sobre os merecimentos. Conseqüentemente, as instituições

também não foram poupadas e, desvendando-lhes os procedimentos, Martins Pena descortina o “mundo às avessas”, termo cunhado por Bakhtin, a denunciar a feição moral que enformara o nosso processo de organização como sociedade independente.

De acordo com Propp: “Há algumas profissões que são especialmente populares na literatura humorística e nas artes figurativas” (1992, p. 80). Assim, procuramos extrair das comédias de Pena três ocorrências típicas dessa natureza da comicidade, presentes no gênero desde a comédia clássica: o juiz corrupto e incompetente no exercício de suas atribuições, a empregada que conhece todos os segredos da família e o guarda que usa a profissão para obter vantagens pessoais.

Na peça de estréia do comediógrafo, o Juiz de Paz que atende os roceiros é uma autoridade cujo prestígio lhe foi conferido pelos meios legais de nomeação pelo Estado. De fato, nas províncias do Brasil, a figura do juiz gozava de reputação e tinha poder de decisão sobre muitas causas. Na peça, a personagem é apresentada como uma figura simpática, bonachona, mas sem conhecer os dispositivos legais para o exercício de sua função:

Escrivão – Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?

Juiz – Vou, sim. Quero-me aconselhar com um letrado para saber como hei-de despachar alguns requerimentos que cá tenho.

Escrivão – Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

Juiz – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de embigada, passe; mas casos sérios, é outra cousa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que, todas as vezes que eu não soubesse dar um despacho, que desse o seguinte: “Não tem lugar”. Um dia apresentaram-me um requerimento de certo sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com ele, etc.. Eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar”. Isto mesmo é que queria a mulher; porém [o marido] fez uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente, e eu estive quase não quase suspenso. Nada, não me acontece outra.

Escrivão – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?

Juiz – Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz... E além disso, cada um faz o que sabe. (*Batem.*) Quem é?

Manuel João, dentro – Um criado de Vossa Senhoria.

Juiz – Pode entrar. (*Ato I, Cena XX, p. 42-43*).

Vê-se, nessa passagem, a maneira como os roceiros, ignorantes, tinham suas reivindicações tratadas com descaso: “*Não tem lugar*”. Os casos efetivamente sérios e que exigiam soluções nos moldes da lei eram engavetados. Tão desconcertante quanto a indignação do Escrivão a cobrar da autoridade conhecimento de suas atribuições é a desfaçatez com que o Juiz se defende, usando como argumento a incompetência dos juizes de direito. Enfim, é justamente no lugar onde cabe a prática da ordem que se estabelece uma desordem quase oficializada!

De posse do prestígio, a cooptação passa a ser um procedimento natural. Os roceiros adulam a autoridade e fazem-lhe pequenos e constantes presentes, muitas vezes sugeridos pelo próprio Juiz:

Juiz – É verdade, Sr. Tomás, o que o Sr. Sampaio diz?

Tomás – É verdade que o leitão era dele, porém agora é meu.

Sampaio – Mas se era meu, e o senhor nem mo comprou, nem eu lho dei, como pode ser seu?

Tomás – É meu, tenho dito.

Sampaio – Pois não é, não senhor. (*Agarram ambos o leitão e puxam, cada um para sua banda.*)

Juiz, levantando-se – Larguem o pobre animal, não o matem!

Tomás – Deixe-me senhor!

Juiz – Sr. Escrivão, chame o meirinho. (*Os dous apartam-se.*) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso. (*Assenta-se.*) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores este leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que mo dêem.

Tomás – Lembra Vossa Senhoria bem. Peça licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

Juiz – Muito obrigado. É o senhor um homem de bem, que não gosta de demandas. E que diz o Sr. Sampaio?

Sampaio – Vou a respeito dizer que se Vossa Senhoria aceita, fico contente.

Juiz – Muito obrigado, muito obrigado! Faça o favor de deixar ver. Ó homem, está gordo, tem toucinho de quatro dedos! Com efeito! Ora, Sr. Tomás, eu que gosto tanto de porco com ervilha!

Tomás – Se Vossa Senhoria quer, posso mandar algumas.

Juiz – Faz-me muito favor. Tome o leitão e bote no chiqueiro quando passar. Sabe aonde é? (*Ato I, Cena XI, p. 37.*)

Outra característica que faz alusão à incompetência do Juiz no exercício da profissão é a pouca vontade para cumprir as suas funções – isto é, a preguiça, traço

importante também para constituí-lo como caricatura. Vale lembrar aqui que o Macunaíma de Mário de Andrade tem, na preguiça, um estigma que, por extensão, apresenta-se como traço representativo de todo o povo brasileiro.

Solicitado pelo caipira Manuel André para estar presente a uma demarcação de terras, o Juiz transfere sua responsabilidade ao compadre Pantaleão. Insistindo na responsabilidade da autoridade, o lavrador é severamente advertido pelo representante da lei, que abusa do poder que lhe confere o cargo, colocando-se acima mesmo da Constituição:

Juiz – Não posso deferir por estar muito atravancado com um roçado: portanto, requeira ao suplente, que é o meu compadre Pantaleão.

Manuel André – Mas, Sr. juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

Juiz – Você replica? Olhe que o mando para a cadeia.

Manuel André – Vossa Senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda.

Juiz – A Constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de paz, hei por bem derogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome termo que a Constituição está derogada, e mande-me prender este homem.

Manuel André – Isto é uma injustiça!

Juiz – Ainda fala? Suspendo-lhe as garantias...

Manuel André – É desaforo...

Juiz, levantando-se – Brejeiro!... (*Manuel André corre; o juiz vai atrás.*) Pega... Pega... Lá se foi... Que o leve o diabo. (*Assenta-se.*) Vamos às outras partes. (*Ato I, Cena XI, p. 36.*)

Além da indolência já aludida, na caracterização do Juiz e na crítica à sua função social inscreve-se, em expressão cômica, o triste retrato das nossas instituições e de seus representantes. A referência feita ao “compadre”, naturalmente não gratuita, aponta para o modo como o serviço público vai sendo ocupado segundo os critérios dos arranjos, do favorecimento e do compadrio. Diga-se de passagem, Pantaleão (que traz à tona a figura típica da *Commedia dell’Arte*) está tão indisponível quanto o próprio Juiz. Assim se alastra a incompetência a tomar conta de nossas instituições.

Na crítica que se constrói em torno da figura do juiz, é possível supor que Martins Pena tivesse em mente praticar aquela correção de costumes de que fala Bergson, para quem o riso tinha uma função social, devendo restabelecer a ordem da vida e da sociedade por conta do temor que inspira:

O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de gesto *social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. (2001, p. 15).

Ariano Suassuna, em sua *Iniciação à Estética* (1972), comenta o significado dessa reflexão de Bergson:

... do ponto de vista subjetivo, psicológico e social, o Rível é uma espécie de castigo pelo qual o grupo se defende contra o endurecimento mecanizado que o ameaça, o que ele faz calando sua sensibilidade e exercitando somente a inteligência. (2004, pp. 157-158).

Depreende-se, então, que todo comportamento excessivo que se constata, na medida em que provoca saturação do meio social que se sente atingido por determinadas transgressões, estimula o exercício do riso como forma de condenar esses maus costumes.

Em *As Desgraças de uma Criança*, a criada Madalena também revela pouca disposição para o seu trabalho: cuidar do menino. É, aliás, também a sua negligência quanto à criança que submete o menino a toda sorte de desgraças até o desfecho da

peça. Depõe ainda contra o exercício da profissão da criada o seu caráter alcoviteiro, que tudo sabe e de tudo toma partido nos acontecimentos da casa:

Manuel – Boa noite, Sr.^a Madalena.

Madalena – O senhor a estas horas cá e assim vestido.

Manuel – Prometi ao Sr. Abel vir acordá-lo para que não perdesse a missa.

Madalena – Ele ainda dorme. O senhor anda muito obsequioso...

Manuel – Entre amigos...

Madalena – Só amigos? Eu cá o entendo... Não me logra; faço que não vejo, mas sei muito.

Manuel – Ah, então o que tem visto?

Madalena – Quer saber?

Manuel – Quero, sim.

Madalena – Namorico, namoro e, quem sabe, casamento por fim? Que diz, acertei?

Manuel – Senhora Madalena, já que adivinhou o meu segredo, quer agora lucrar com esta descoberta?

Madalena – Lucrar? Sim! (*Ato I, Cena II, p. 532*).

É válido notar que, além da crítica à empregada que não quer cuidar do menino mas se ocupa de tudo o que não é de sua conta, a passagem explicita uma espécie de pacto de malandragem entre as personagens. Há certa cordialidade no modo como se entendem Madalena e Manuel, pois ele tem certeza de que pode contar com ela para fazer algo que não é muito correto. Para tanto, sabe que basta oferecer à moça alguma pequena compensação, e tudo se resolve. O que inicialmente é quase implícito e sutil (“*Entre amigos...*”), aos poucos se revela como a mais desabrida cumplicidade entre as personagens (“*quer agora lucrar com esta descoberta?*”). Está aqui uma prova da disposição brasileira em tirar proveito de todas as situações.

Esse tipo de construção de comicidade – a crítica às profissões – pode também ser observado em Pimenta, membro da Guarda Nacional, personagem de *O Judas em Sábado de Aleluia*; essa personagem usa de suas funções para engordar o

patrimônio, tirando proveito de sua autoridade. Naturalmente, não tinha tais privilégios quando trabalhava como sapateiro. Do modo como se coloca, a Guarda ofereceu-lhe boas oportunidades de prosperar, ainda que de modo ilícito. É necessário deixar claro que, se a Guarda não cria mecanismos para reprimir esses comportamentos, a conduta pessoal menos ainda se esforça para reparar tais procedimentos; antes, aproveita-se das oportunidades. Aliás, no decorrer da peça, Pimenta aparecerá envolvido com falsificação de moeda:

Maricota, cosendo – Meu pai sai?

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 aqui, sovela dacolá, cerol para uma banda, cerol para outra; puxando couro com os dentes, batendo de martelo, estirando o tripé – 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 dinheirinho das guardas que vou cobrar, e que muito sinto ter de repartir com ganhadores. Se vier alguém procurar-me, dize que espere, que já volto. (*Sai*). (*Ato I, Cena II, p. 133*).

Outra vez a melancólica figura de nossas instituições se estampa nas comédias de Martins Pena. Assim, confirma-se que, tão grave quanto as falhas das nossas organizações públicas, são os procedimentos éticos das pessoas que participam delas; é exatamente nessas pessoas, cujo exercício da profissão é escamoteado pela prática abusiva dos favorecimentos, que o comediógrafo concentra sua crítica. Está claro, na passagem acima, que Pimenta explora, de modo ilícito, as pessoas, impondo-lhes sua autoridade para se arranjar: “*rendem e não rendem pouco...*”

A título de reiterar a estreita relação entre o procedimento cômico de ridicularizar as profissões e a intenção de Pena de levar a público os nossos suspeitos

modos de condução dos serviços, vale lembrar que práticas ilícitas crescem proporcionalmente ao processo de urbanização da Corte à época da Regência e do Segundo Reinado. No aburguesamento da sociedade e na instituição dos novos modos de vida, o serviço público oferece garantia de estabilidade, embora seja palco para condutas absolutamente reprováveis. Segundo Emília V. da Costa: “Dentro desse regime, os critérios de competência perdiam sentido. A multiplicação dos empregos públicos, muitos deles desnecessários, fez parte do mesmo quadro”. (1999, p. 250). Como consequência, o excesso de despesas incha a máquina administrativa. Do ponto de vista social, preenchidos cargos por pessoas sem habilidades técnicas para o desempenho das funções, a população necessitada fica desassistida.

Sob esse ponto de vista, o dramaturgo desfere verdadeiro golpe escarnecedor contra os jogos de interesse, as convivências, os arranjos, os apadrinhamentos, exercitando o riso de zombaria. Trata-se de um procedimento satírico mais ostensivo que a maior parte de suas inserções cômicas. Para Leite:

Ao retratar criticamente o circunstancial, a sátira não deixa de desnudar fraquezas das instituições e desnudando publicamente a fragilidade de indivíduos proeminentes, revela também, por extensão, os limites das instituições que os mantêm, e as tensões da sociedade em que atuam. (1996, pp. 54-55).

Assim, pela crítica às profissões, Pena também tece uma espécie de caricatura da vida moral de sua época, levando para a cena uma reveladora representação do real. Riso de zombaria, promove-se o rebaixamento e a degradação da nossa realidade por meio da expressão artística do seu teatro.

Também significativa é a utilização da **paródia** como expediente para promover o riso. Eficiente instrumento de sátira, a paródia, textual, é reveladora de certa fragilidade interior daquilo que é submetido a escárnio, assumindo, assim, uma função desestabilizadora de um valor incorporado à cultura. Procedimento estilístico de longa tradição na literatura, por trás do tom jocoso pode guardar uma atitude contestatória sobre determinada situação que, a certo momento, configura-se como ultrapassada.

De acordo com Propp: “O aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada” (1992, p. 86).

Em *O Judas em Sábado de Aleluia*, Martins Pena parodia o discurso romântico excessivamente sentimental e piegas, carregado de convencionalismos e lugares-comuns:

Maricota – Estás muito atrasada. Queres ver a carta que ele me mandou esta manhã pelo moleque? (*Tira do seio uma cartinha.*) Ouve: (*Lendo:*) “Minha adorada e crepitante estrela!” (*Deixando de ler:*) Hem? Então?...

Chiquinha – Continua.

Maricota, continuando a ler – “Os astros que brilham nas chamejantes esferas de teus sedutores olhos ofuscam em tão subido ponto o meu discernimento, que me enlouqueceram. Sim, meu bem, um general quando vence uma batalha não é mais feliz do que eu sou! Se receberes os meus sinceros sofrimentos serei ditoso, e se não me corresponderes, serei infeliz, irei viver com as feras desumanas da Hircânia, do Japão e dos sertões de Minas – feras mais compassivas do que tu. Sim, meu bem, esta será a minha sorte, e lá morrerei... Adeus. Deste que jura ser teu, apesar da negra e fria morte. – O mesmo”. (*Acabando de ler:*) Então, tem o que dizer a isto? Que estilo! que paixão!... (*Ato I, Cena I, pp. 130*).

É curiosa e cômica a situação: Maricota é moça namoradeira que, da janela, dá atenção a todos os moços; assim pretende escolher melhor entre seus pretendentes. Para conquistá-los, a moça faz promessas, manda bilhetes e faz acenos, fingindo sinceridade amorosa. De certa maneira, os rapazes agem do mesmo modo, como

comprova a carta repleta de clichês sentimentais, fórmulas prontas para agradar às moças que sonhavam com um grande amor e com o casamento.

Os rodeios de linguagem (“*astros que brilham nas chamejantes esferas de teus sedutores olhos...*”); a perda da lucidez motivada pelo amor descomedido (“... *ofuscaram em tão subido ponto o meu discernimento, que me enlouqueceram*”); as comparações grandiosas e hiperbólicas do sentimento arrebatador (“*um general quando vence a batalha não é mais feliz do que eu sou!*”); a vassalagem amorosa (“*se receber meus sinceros sofrimentos serei ditoso*”); o caráter dramático decorrente da recusa amorosa (“*feras mais compassivas do que tu*”); a morte como alívio para a dor do sentimento não correspondido (“*Adeus. Deste que jura ser teu, apesar da negra e fria morte*”) – enfim, todos esses procedimentos estilísticos parodiam a moda dos discursos românticos tão em voga no gênero lírico, nos romances e nos melodramas. A intenção paródica, aliás, atravessa o discurso da carta quando os chavões românticos de grande apelo emotivo são desestabilizados por uma nota prosaica: “... *irei viver com as feras desumanas da Hircânia, do Japão e dos sertões de Minas*”.

O descrédito do discurso empolado e caricato é confirmado por Chiquinha que, rindo-se, pergunta: “*E tu acreditas em todo este palanfrório?*” (p. 131). Ou seja, para a irmã mais ajuizada, está claro que as promessas da carta são desprovidas de credibilidade tanto quanto o estilo romântico: as juras são convenções de comportamento nas quais não se pode acreditar, e o discurso é retórica que não se deve empregar, desgastado que está até o esgotamento.

Também de efeito paródico é o discurso em que Faustino fala a Maricota de suas inseguranças amorosas:

Faustino – Maricota, minha vida, ouve a confissão dos tormentos que por ti sofro. (*Declamando:*) Uma idéia esmagadora, idéia abortada do negro abismo, como o riso da desesperação, segue-me por toda a parte! Na rua, na cama, na repartição, nos bailes e mesmo no teatro não me deixa um só instante! Agarrada às minhas orelhas, como o náufrago à tábua de salvação, ouço-a sempre dizer: - Maricota não te ama! Sacudo a cabeça, arranco os cabelos (*faz que diz*) e só consigo desarranjar os cabelos e amarrotar a gravata. (*Isto dizendo, tira do bolso um pente, com o qual penteia-se enquanto fala.*) Isto é o tormento da minha vida, companheiro da minha morte! Cosido na mortalha, pregado no caixão, enterrado na catacumba, fechado na caixinha dos ossos no dia de finados ouvirei ainda essa voz, mas então será furibunda, pavorosa e cadavérica, repetir: - Maricota não te ama! (*Engrossa a voz para dizer estas palavras.*) E serei o defunto o mais desgraçado! Não te comovem estas pinturas? Não se te arrepiam as carnes? (*Ato I, Cena IV, p. 136*).

Repleto de lugares-comuns daquele romantismo piegas atravessado por uma certa morbidez que lembra a moda reinante do mal do século, os apelos do moço tornam-se ainda mais dramáticos (daí também a graça da cena) em função da gesticulação do rapaz, que declama, quer arrancar os cabelos e muda o tom de voz para dar a tudo uma cor mais espetacular. Aliás, há propositalmente muito de essencialmente teatral no comportamento de Faustino, outra maneira de o comediógrafo brincar com a retórica corporal do gênero. Os clichês românticos são constantes: “*negro abismo*”, “*como o náufrago à tábua de salvação*” ou “*companheiro da minha morte*”.

De claro apelo sentimentalista, o moço, interrompendo sua representação, pergunta à insensível namorada: “*Não te comovem estas pinturas? Não se te arrepiam as carnes?*”. As próprias convenções do teatro, como se fossem nessas perguntas postas à prova, estão a serviço do discurso de Faustino. Cortado por um gesto prosaico (“*tira do bolso um pente, com o qual penteia-se enquanto fala*”), vai se delineando todo o artificialismo, sem a grandeza de ações das personagens nobres. Então, proclama-se, pela paródia, a falência das fórmulas feitas vigentes no período romântico, aliás, investidas de grande aceitação junto ao público da época.

Outro aspecto elencado por Propp em *Comicidade e Riso* é o **exagero cômico**. O emprego desse recurso visa a dar uma dimensão relevante dos vícios que são submetidos à ridicularização satírica, presentes em imagens e situações. Segundo o ensaísta:

O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. (1992, p. 88).

Vejamos, então, como estão inscritos esses expedientes nas comédias aqui analisadas:

1- A **caricatura**: Com a finalidade de criar efeitos burlescos ou ridículos, a caricatura resulta da intensificação absolutamente concentrada de uma característica que reduz uma personagem àquele traço. Deformadora por natureza, de farto emprego no gênero cômico, pode incidir sobre características de ordem física ou psicológica.

De certo modo, a caricatura oferece, pelo exagero intencional, alguma coisa que poderia estar velada sob a aparência física ou sob os modos e gestos convencionais aplicados ao comportamento.

Um bom exemplo desse procedimento nas peças de Martins Pena é a personagem Madalena, que retoma da velha tradição da comédia o espírito da criada ladina, alcoviteira, conhecedora de segredos e estratégias para a resolução de determinadas situações:

Madalena – Um pai, quando pratica uma ação vergonhosa diante de seus filhos, põe-se debaixo de sua dependência e não tem remédio senão fazer-lhes as vontades. O ponto é saber-se tirar partido do segredo.

Rita – E o que faremos?

Madalena – Entrarmos neste quarto e esperar que ele venha com os soldados e que nos encontre lá.

Rita – Mas...

Madalena – Dê cá o menino, que ele não tarda. (*Toma o pequeno dos braços de Rita e o vai deitar no berço.*)

Rita – Não sei se devemos fazer...

Madalena – Pois eu sei que devemos; quando não, passaremos por cúmplices de ladrões, porque lhes demos escapula, e ficaremos desacreditadas. Silêncio, ouço passos! É ele! Venha, venha. (*As duas entram no quarto em que estiveram os amantes.*) (*Ato I, Cena XIX, p. 553.*)

Pode-se notar, a empregada de espírito essencialmente prático não somente conhece as circunstâncias que levaram a tal ponto os acontecimentos – a insistência de Abel em não permitir o casamento de Rita – como também, uma vez descoberta pelo velho em suas empreitadas amorosas, sabe tirar proveito da situação (“*Saber-se tirar partido do segredo*”).

Madalena é a típica representação da criada insubordinada, alcoviteira, a promover constantes conflitos na casa. A tudo resolve com esperteza e sagacidade, tirando das situações mais adversas alguma vantagem. No final da peça, mesmo flagrada em sua negligência por deixar a criança sob os cuidados do namorado enquanto ia para missa, ela se esquivava de represálias, indo embora da casa dos patrões com o namorado Pacífico, triunfante, conforme se percebe na cena final:

Abel principia a passear de um para outro lado, embalando a criança nos braços e cantando – Menino bonito... (Etc. Rita olha para ele, sorrindo-se. Pacífico e Madalena param na porta do fundo e riem-se, e nisso abaixa o pano.) (Ato I, Cena XXI, p. 556).

Não menos caricatural é Maricota, de *O Judas em Sábado de Aleluia*. A moça é a mais perfeita estilização da namoradeira incorrigível que passa o dia na janela a flertar com os rapazes que possam lhe interessar. Não menos cômica que a exagerada disposição para os casos amorosos é a ignorância de Maricota, pois ela não é capaz de ir além das tentativas de decifração daqueles bilhetes que apenas reproduzem os lugares-comuns do sentimentalismo convencional e piegas:

Chiquinha – Que cálculo! É pena teres de esperar tanto tempo...

Maricota – Os anos passam depressa, quando se namora. Ouve: (*Lendo*:) “Vi teu mimoso semblante e fiquei enleado e cego, cego a ponto de não poder estudar minha lição.” (*Deixando de ler*.) Isto é de criança. (*Continua a ler*.) “Bem diz o poeta latino: *Mundus a Domino constitutus est*”. (*Lê estas palavras com dificuldade e diz*:) Isto eu não entendo; há-de ser algum elogio... (*Continua a ler*.) “... *constitutus est*. Se Deus o criou, foi para fazer o paraíso dos amantes, que como eu têm a fortuna de gozar tanta beleza. A mocidade, meu bem, é um tesouro, porque *senectus est morbus*. Recebe, minha adorada, os meus protestos. Adeus, encanto. *Ego vocor – Tibúrcio José Maria*.” (*Acabando de ler*.) O que eu não gosto é de escrever-me ele em latim. Hei-de mandar-lhe dizer que me fale em português. Lá dentro ainda tenho um maço de cartas que te poderei mostrar; estas duas recebi hoje. (*Ato I, Cena I, p. 131*).

Convicta e segura de sua conduta (“*Eu to mostrarei*”), a caricatura de Maricota ganha contornos mais específicos quando colocada ao lado de Chiquinha, de pensamentos e modos tão comedidos (técnica do contraste). Resumindo a personagem à exacerbada disposição para o namoro, é como se as outras características deixassem de existir.

2- A hipérbole: Para Propp:

A hipérbole, na realidade, é uma variedade da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor, na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas. Isso é evidente sobretudo nos *epos* popular. (1992, p. 90).

Entende-se assim que, enquanto a caricatura exige uma concentração, a hipérbole é a presença de exageros que se espriam deliberadamente.

Tomemos da peça de estréia de Martins Pena um bom exemplo de emprego desse tipo de expediente:

Aninha – Mas então o que é que há lá tão bonito?

José – Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

Aninha – Oh, como é grande!

José – Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande!

Aninha – O que é mágica?

José – Mágica é uma peça de muito maquinismo.

Aninha – Maquinismo?

José – Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco.

Aninha – Em macaco! Coitado do homem!

José – Mas não é de verdade.

Aninha – Ah, como deve ser bonito! E tem rabo?

José – Tem rabo, tem.

Aninha – Oh, homem!

José – Pois o curro dos cavalinhos! Isto é que é cousa grande! Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem mesuras, saltam, falam, etc.. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.

Aninha – Em pé? E não cai?

José – Não. Outros fingem-se bêbados, jogam os socos, fazem exercício – e tudo isto sem caírem. E há um macaco chamado o macaco Major, que é cousa de espantar.

Aninha – Há muitos macacos lá?

José – Há, e macacas também.

Aninha – Que vontade tenho eu de ver todas estas cousas! (*Ato I, Cena II, p.30*).

Note-se como o tratamento hiperbólico, nesse trecho, abrange profundamente a imaginação que os encantos da Corte despertam na gente da roça. Tudo toma grandes proporções para se tornar quase um mundo utópico e inacessível aos roceiros de limitada condição. Por outro lado, a cena pode também sugerir uma nota lírica e quase comovente se entendermos que a percepção daquilo que é novo e diferente provoca deslumbramento, um modo de ver as coisas de forma exagerada, sobretudo se

levarmos em consideração a simplicidade e a ingenuidade que caracterizam o mundo de José e de Aninha.

O teatro é “*maior que o engenho do capitão-mor*”, a mágica é uma “*peça de muito maquinismo*”, o curro dos cavalinhos “*é que é cousa grande*”, o macaco Major “*é cousa de se espantar*”. Tudo assume aparência demasiada, expressa por verbos, advérbios e adjetivos. Nesse caso, as características negativas desse procedimento estão rapidamente relacionadas à precariedade do homem do campo que, isolado em sua condição, tem no mundo encantador e fantástico da Corte não mais que um vislumbre.

3- O **grotesco**: Para Vladímir Propp, o grotesco é “o grau mais elevado e extremo do exagero” (p. 91). De grande eficiência na arte popular, também traz em si as marcas do descomedimento, podendo, pela elaboração do disforme, do feio e do mau-gosto, atingir o terrível e o monstruoso. Enfim, o grotesco é tudo que contraria o belo, o agradável, delicado e harmonioso. Para Sodré e Paiva:

Na literatura, por toda parte, tanto em escritores medianos quanto naqueles consagrados pelo alto alcance simbólico de suas obras, o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas, encenadas pela imagem artística. (2002, p. 74).

De caráter tantas vezes bizarro, misturando diversas categorias da existência (o inanimado, o homem, os animais), funda-se no impacto promovido pela surpresa das formas e aproximações híbridas e desordenadas. Na psicologia, aproxima-se das manifestações intempestivas e impulsivas ligadas ao *Id*.

Tendendo a um certo antimimetismo, o grotesco produz aquilo que é estranho à percepção dos sentidos, inusitado e extravagante.

Victor Hugo (1802-1885), renomado artista do Romantismo francês, propõe, no seu prefácio a *Cromwell* (1827), a aproximação entre o grotesco e o sublime, opostos, mas reveladores das contradições que estão na base do Romantismo. Assim, ele concebe e “oficializa” as duas categorias tão díspares:

É então que (...) a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso.

Assim, eis um princípio estranho para a Antigüidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco. Esta forma, é a comédia. (2002, pp. 26-27).

Para Victor Hugo, é exatamente a presença do grotesco que, por oposição, faz ressaltar o belo, o sublime. Crimes, luxúria, perfídia, enfermidades, deformações, enfim, o universo da feiúra é elevado a categoria estética.

De acordo com Kayser:

assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo disforme e no monstruoso horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal (1986, p. 60).

Na verdade, os tempos modernos propiciam uma certa relativização quanto ao entendimento do Belo e do Feio, visto que as viagens e os Grandes Descobrimentos obrigam ao reconhecimento do exótico e do diferente, despertando a consciência para

o que há também além da Europa. Faz-se necessário, então, reavaliar os critérios de determinação do bom gosto, do normal e do comum.

Em *O Juiz de Paz*, nas demandas dos roceiros julgados pela autoridade local, Martins Pena cria cenas de grande efeito cômico e lança mão de farto uso do recurso grotesco:

Escrivão, lendo – Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele se casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora acontecendo ter a égua da minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a Vossa Senhoria mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher”. (*Ato I, Cena XI, p. 38*).

A sugestão grosseira é provocada pela ambigüidade, cujas expressões “*a égua de minha mulher*”, “*filho da égua de minha mulher*” e “*saiu malhado como o seu cavalo*” estão carregadas de certo mau gosto e deselegância. A deformação, nesse caso, resulta do ridículo associado ao hibridismo homem-animal.

Outros ecos de duvidoso gosto, tendendo ao grotesco, podem ser encontrados no texto, sugerindo sentidos que pouco depõem em favor da credibilidade moral daquela gente da roça. É o que ocorre, por exemplo, na leitura do requerimento do lavrador Manuel André, que sugere o modo pouco ortodoxo através do qual sua esposa teria comprado um sítio. Não menos sintomática insinuação é o vizinho querer a metade do sítio:

Escrivão, lendo – (...) Mas, como ia dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e outras cousas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, homem de raça do Judas, diz que metade do sítio é dele. (*Ato I, Cena XI, p. 36*).

A expressão “*outras cousas mais*” dá o tom de suspeita que recai sobre os procedimentos da mulher. Coincidência ou não, não menos grotesco, porém mais explícito, é o julgamento do requerimento anterior a essa cena, caso em que Josefa Joaquina (chamada de bruxa) tinha levado, na *encruzilhada do Pau-Grande*, uma *embigada* do Sr. Gregório. Desse modo, de pequenas alusões a situações mais explícitas, o grotesco contribui para a criação de cenas de grande efeito risível nas peças do dramaturgo carioca.

O **malogro da vontade**, bastante recorrente no teatro cômico, também é expediente bastante utilizado por Martins Pena. De acordo com Propp:

Acontece um inesperado malogro de uma vontade humana devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos. Nem toda frustração de propósito é cômica. O naufrágio de iniciativas grandes ou heróicas não é cômico, mas trágico. Será cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais. (p. 94).

O malogro é decorrente de uma distração, de um desajeitamento que se dá ou pela falta de capacidade da personagem em prever determinadas conseqüências de seus atos; daí a graça em que resulta.

Em *O Juiz de Paz*, a atitude de Manuel João de prender o recruta José em sua casa até a manhã seguinte resulta em desastroso efeito, pois sua filha não somente liberta o prisioneiro, como também foge para casar-se com ele.

Os projetos da namoradeira Maricota, imprevidentes, também são bom exemplo de emprego desse recurso: pensando que Faustino tinha fugido, a moça recebe o Capitão. Não só faz promessas de amor ao visitante, como também

achincalha o namorado, o qual, sem que ela soubesse, estava escondido na sala sob o disfarce de Judas:

Faustino, só. Logo que os dous saem, Faustino os vai espreitar à porta por onde saíram, e adianta-se um pouco.

Faustino – Ah, com que o senhor Capitão assusta-se, porque podem saber que mais da metade da companhia pagam para a música!... E quer mandar-me para os Provisórios! Com que escreve cartas, desinquietando a uma filha-família, e quer atrapalhar-me com serviço? Muito bem! Cá tomarei nota. E o que direi da menina? É de se tirar o barrete! Está doutorada! Anda a dous carrinhos! Obrigado! Acha que eu tenho pernas de enchova morta, e os olhos de arco de pipa? Ah, quem soubera! Mas ainda é tempo; tu me pagarás, e... Ouço pisadas... A postos! (*Toma o seu lugar.*) (*Ato I, Cena IX, pp. 141-142.*)

Da imprevidência de Maricota, resultará o seu castigo no final da peça:

Faustino – Que é lá isso? Espere lá! Já não tem medo de mim? Então há pouco quando se empoleirou era com medo das botas? Ora, não seja criança, e escute... (*Para Maricota:*) Chegue-se para cá. (*Para Pimenta:*) Ao Sr. José Pimenta do Amaral, cabo-de-esquadra da Guarda Nacional, tenho a distinta de pedir-lhe a mão de sua filha a Sr.^a D. Maricota... ali para o Sr. Antônio Domingos.

Maricota – Ah!

Pimenta – Senhor!

Antônio – E esta!

Faustino – Ah, não querem? Torcem o focinho? Então escutem a história de um barril de paios, em que...

Antônio, turbado – Senhor!

Faustino, continuando – ... em que vinham escondidos...

Antônio aproxima-se de Faustino e diz-lhe à parte – Não me perca! Que exige de mim?

Faustino, à parte – Que se case, e quanto antes, com a noiva que lhe dou. Só por este preço guardarei silêncio.

Antônio, para Pimenta – Sr. Pimenta, o senhor ouviu o pedido que lhe foi feito; agora o faço eu também. Concede-me a mão de sua filha?

Pimenta – Certamente... é uma fortuna... não esperava... e...

Faustino – Bravo!

Maricota – Isto não é possível! Eu não amo ao senhor!

Faustino – Amará.

Maricota – Não se dispõe assim de uma moça! Isto é zombaria do senhor Faustino!

Faustino – Não sou capaz!

Maricota – Não quero! Não me caso com um velho!

Faustino – Pois então não se casará nunca; porque vou já daqui gritando (*gritando:*) que a filha do cabo Pimenta namora como uma danada; que quis roubar... (*Para Maricota:*) Então, quer que continue, ou quer casar-se? (*Ato I, Cena XII, pp. 149-150.*)

Se os planos amorosos iniciais da moça jamais incluíam um velho, diante dos acontecimentos Maricota tem que aceitar a única saída que resta, afinal, diz a moça na seqüência: “*Um marido é sempre um marido*” (p. 15). Juízo não somente conformado, mas sem os critérios que ela outrora utilizara para eleger o marido entre seus pretendentes.

Também imprudente é o gesto de Madalena de confiar a Pacífico os cuidados da criança para que ela pudesse ir à missa. Já que as coisas não acontecem conforme ela planejou, toda a verdade vem à tona: descobre-se a negligência da ama em relação ao menino, sua saída de casa quando deveria cuidar do rebento e seu hábito de receber o namorado às escondidas na casa da patroa:

Pacífico – Diverte-te também.

Madalena – Sim, hei-de deixar aquela lesma só... Ah, se eu pudesse ir à missa do gallo!

Pacífico – Pois vamos; ele não morrerá por um instante que fique só.

Madalena – Não é possível. Ah, se tu quiseses ficar um instantezinho tomando sentido nele...

Pacífico – Eu?

Madalena – Sim, enquanto eu volto.

Pacífico – Eu, tomando sentido em uma criança?

Madalena – E o que tem isso?

Pacífico _ Feito ama-seca, de espada à cinta!

Madalena – Pacífico, meu amor!

Pacífico – Nada, é o que me faltava! Um soldado de cavalaria de linha, um defensor da pátria, feito ama de nenéns! Ah, ah, ah! E se ele chorar, quem lhe há-de dar de mamar?

Madalena – Dá-lhe tu.

Pacífico – Hem? (*Ato I, Cena VII, p. 539*).

Tendo as coisas se complicado na sua ausência, Madalena se atrasa para voltar da rua, e o velho Abel descobre que a empregada, a quem fazia a corte, enganava-o. É o típico caso em que o feitiço vira-se contra o feiticeiro.

O **fazer alguém de bobo** consiste em outro procedimento que Propp apresenta como meio eficaz para a promoção de situações risíveis. Sobre tal artifício, assim se coloca o estudioso da comicidade:

Na literatura satírica e humorística o ato de fazer alguém de bobo é muito comum. A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga. Cada uma dessas personagens pode ter a seu redor um grupo de adeptos ou de parceiros. A luta pode ser travada entre personagens centrais positivas e negativas, ou entre duas figuras negativas. (PROPP, 1992, p. 99).

Em *As Desgraças de uma Criança*, Pacífico e Manuel Igreja enganam o velho Abel que quer, a todo custo, dar um beijo em Madalena. No escuro, perseguindo a criada, o velho agarra Manuel pela roupa, pensando ser a empregada. Em apuros, para não ser beijado, o sacristão dá a criança para Abel beijar:

Abel, procurando – Madalenhinha, minha vida! (*Pacífico dirige-se para o fundo.*)
Manuel, à parte com o pequeno nos braços – No que dará isto?
Abel, encontrando-se com Manuel, o segura pela sotaina – Ah, pilhei-te! Cruel, por que me foges?
Manuel, à parte e forcejando para livrar-se de Abel – E então? Agora é comigo...
Abel – Não vês que estou mirrado por ti?
Manuel, à parte – Eu dou-lhe com o neto pelas ventas!
Abel – Só um beijo, já que não queres ouvir, e vou-me embora. (*Quer dar-lhe um beijo. Manuel suspende o menino nos braços e lho apresenta. Abel dá um beijo no pequeno, supondo ser em Madalena.*) Como é gostoso! Outro, outro! (*Vai dar outro beijo no pequeno, e querendo ao mesmo tempo abraçar ao que ele supunha Madalena, fica com o pequeno nas mãos.*)
Manuel, à parte e caminhando para [a] esquerda – Beija à tua vontade. (*Ato I, Cena XIV, p. 548*).

Também poderíamos citar aqui a namoradeira Maricota, que faz de bobo o namorado Faustino, tendo seus ardis descobertos pelo rapaz. Ou ainda, da mesma peça, há uma cena em que tal recurso adquire grande efeito: com a chegada do Capitão a exigir da moça explicações sobre um bilhete que lhe mandara, Maricota diz

que a carta havia sido roubada pelo gato. O Capitão e Maricota começam então a procurar o bichano. Faustino, sem que ninguém saiba, está disfarçado de Judas no canto da sala e começa a miar, o que causa grande surpresa na moça, pois não havia gatos na sua casa:

Maricota – Lembra-se...

Capitão – De quê?

Maricota – Da... da... daquela carta que escreveu-me anteontem em que aconselhava que fugisse da casa de meu pai para a sua?

Capitão – E o que tem?

Maricota – Guardei-a na gavetinha do meu espelho, e como a deixasse aberta, o gato, brincando, sacou-me a carta; porque ele tem esse costume...

Capitão – Oh, mas isso não é graça! Procuraremos o gato. A carta estava assinada e pode comprometer-me. É a última vez que tal me acontece (*Puxa a espada e principia a procurar o gato.*)

Maricota, à parte, enquanto o Capitão procura – Puxa a espada! Estou arrependida de ter dado lado a esse tolo. (*O Capitão procura o gato atrás de Faustino, que está imóvel; passa por diante e continua a procurá-lo. Logo que volta as costas a Faustino, este mia. O Capitão volta para trás repentinamente.*)

Maricota surpreende-se.)

Capitão – Miou!

Maricota – Miou?!

Capitão – Está por aqui mesmo. (*Procura.*)

Maricota, à parte – É singular! Em casa não temos gato! (*Ato I, Cena VI, p. 138.*)

Como se vê, Maricota engana Faustino e o Capitão; Faustino faz de bobo o Capitão e Maricota. É assim na comédia: *quem pode mais chora menos*. E a platéia é que se diverte.

Os **alogismos** também são eficientes meios de produção de comicidade. Consistem na falta de inteligência, na incapacidade da personagem de se mover em determinadas situações ou encontrar saídas que lhe permitam levar a termo os seus projetos de modo bem sucedido. Em outras palavras, trata-se da estupidez, absolutamente filiada ao riso de zombaria.

O Capitão, dO *Judas em Sábado de Aleluia*, pode ser tomado como exemplo dessa estupidez. É constantemente enganado por Faustino que, muito mais esperto, deixa o homem da Guarda Nacional em delicada situação perante os superiores:

Capitão – É preciso fazer diligência para se prender esse guarda, que está ficando muito remisso. Tenho ordens muito apertadas do comandante superior. Diga aos guardas encarregados de o prender que o levem para os Provisórios. Há-de lá estar um mês. Isto assim não pode continuar. Não há gente para o serviço com estes maus exemplos. A impunidade desorganiza a Guarda Nacional. Assim que ele sair dos Provisórios, avisem-no logo para o serviço, e se faltar, Provisório no caso, até que se desengane. Eu lhe hei-de mostrar. (*À parte:*) Mariola... Quer ser meu rival! (*Ato I, Cena VIII, p. 141*).

Sem habilidade para acompanhar ou surpreender o subordinado desobediente e sem competência intelectual para empreender uma estratégia contra Faustino, o Capitão padece diante das armações do rapaz. Contudo, acha-se de grande esperteza e autoridade: “*Quer ser meu rival!*”!

A **mentira** também é um eficiente recurso para a obtenção da comicidade.

Nas peças de Martins Pena, ela é de caráter cômico e enganador. Diz Propp:

A mentira enganadora nem sempre é cômica. Para sê-lo como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a conseqüências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada. A que não for não pode ser cômica. (1992, 115).

Em *As Desgraças de uma Criança*, é desse expediente que se serve Manuel Igreja para explicar a Abel o que estava fazendo na casa do velho, conversando com a criada:

Abel – Sr. Igreja...

Manuel – Um criado. Vinha, como lhe prometi, acordá-lo para a missa do galo, mas já vejo que não era preciso. (*Madalena, vendo entrar Abel, dirige-se para o berço e o embala.*) (Ato I, Cena III, p. 535).

É interessante como o sacristão, apenas interessado em ver a viúva rica, lança mão de uma mentira condizente com a sua função: acordar o velho para a missa do galo. Diga-se de passagem, é sintomático o sentido da data (véspera de Natal) e também o tratamento que a criança recebe ao longo da peça, instaurando-se aí verdadeiro contraste com a sugestão religiosa.

É também por meio da mentira que Maricota quer manipular o Capitão, tirando vantagens da relação com o chefe da Guarda Nacional:

Maricota – A Faustino? (*Ri às gargalhadas.*) Eu? Amar aquele toleirão? Com olhos de enchova morta, e pernas de arco de pipa? Está mangando comigo. Tenho melhor gosto. (*Olha com ternura para o Capitão.*)

Capitão, suspirando com prazer – Ah, que olhos matadores! (*Durante este diálogo Faustino está inquieto no seu lugar.*)

Maricota – O Faustino serve-me de divertimento, e se algumas vezes lhe dou atenção, é para melhor ocultar o amor que sinto por outro. (*Olha com ternura para o Capitão. Aqui aparece na porta do fundo José Pimenta. Vendo o Capitão com a filha, pára e escuta.*)

Capitão – Eu te creio, porque teus olhos confirmam tuas palavras. (*Gesticula com entusiasmo, brandindo a espada.*) Terás sempre em mim um arrimo, e um defensor! Enquanto eu for capitão da Guarda Nacional e o Governo tiver confiança em mim, hei-de sustentar-te como uma princesa. (*Pimenta desata a rir às gargalhadas. Os dous voltam-se surpreendidos. Pimenta caminha para a frente, rindo-se sempre. O Capitão fica enfiado e com a espada levantada. Maricota, turbada, não sabe como tomar a hilaridade do pai.*) (Ato I, Cena VI, p. 139).

O modo como a moça se insinua para o Capitão, inscrito pelo comediógrafo nos paratextos, intensifica o efeito cômico da mentira na mesma proporção em que convence a autoridade da sinceridade dos sentimentos da jovem. Assim, o Capitão rende-se a Maricota, prestando-lhe uma espécie de vassalagem amorosa (“*hei de sustentar-te como uma princesa*”).

Como ocorre nas comédias de Martins Pena, a mentira é sempre descoberta, motivo que normalmente alimenta as expectativas do leitor até o desfecho das peças.

Vale notar ainda que, em *O Judas em Sábado de Aleluia*, o desmascaramento dos mentirosos faz-se diante do público e com a sua aprovação. Para Propp, é dessa maneira que a mentira surte melhor efeito cômico, se o “narrador ou o dramaturgo desmascara o mentiroso diante do expectador no teatro ou do leitor” (p. 117).

Faustino – (...) É este o fim de todas as namoradeiras: ou casam com um gêbas como este, ou morrem solteiras! (*Para o público:*) Queira Deus que aproveite o exemplo. (*Ato I, Cena XII, p. 150*).

Além de licença prevista no gênero cômico, o contato com o público, no caso de Martins Pena, tem certamente a função de aliciar a platéia para os espetáculos nacionais.

Outra estratégia de grande impacto para a criação de situações risíveis são os **instrumentos lingüísticos da comicidade**. Constituindo-se como rico arsenal de possibilidades jocosas, a língua é uma espécie de expressão do raciocínio imperfeito dos tipos cômicos.

No caso das comédias de Pena, a linguagem está completamente afeita às tramas imaginadas pelo comediógrafo. As expressões lingüísticas de que se serve primam pela naturalidade e pela aproximação com a oralidade, tornando os diálogos vivos e espontâneos, adequados ao ritmo breve e intenso das cenas.

A **ironia** é um dos recursos que Propp apresenta do farto repertório da comicidade promovida pela linguagem. Para ele:

Na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade. (1992, p. 125).

Naturalmente, a definição de Propp é apenas uma entre tantas possibilidades de se definir tal ocorrência lingüística, dada a sua complexidade semântica. De certo modo, trata-se de um procedimento de expressão que se situa no limiar de duas realidades: o que parece e o que é. É essa feição “em trânsito” que lhe confere tom mais ameno que o sarcasmo, o qual possui efeito mais direto, claro e demolidor. A partir do Romantismo, a ironia excede o limite de uma construção discursiva e retórica e se inscreve como uma atitude filosófica, uma maneira de ver o mundo.

NO *Judas em Sábado de Aleluia*, quando Maricota fala de sua coleção de cartas recebidas de seus vários pretendentes, Chiquinha ironicamente observa:

Chiquinha – Se todas são como essas, é rica a coleção... (Ato I, Cena II, p. 131).

Está claro que ela está se referindo à inutilidade de tantas cartas iguais àquela que a irmã acabara de ler, repleta de expressões latinas que Maricota sequer podia compreender.

Não menos irônica é a resposta de Maricota a Faustino, quando o rapaz acusa a moça de certa indiferença em relação a ele:

Maricota – Se eu pudesse arrancar do peito esta paixão... (Ato I, Cena IV, p. 137).

Pela ironia da moça, apreende-se toda a dissimulação de que Maricota lança mão para conduzir as suas aventuras amorosas.

Também caracterizada pelo mesmo discurso está a fala do Capitão que, ao chegar à casa de Pimenta, surpreende-o a negociar com Antônio Domingos. Desconfiado, assim se pronuncia:

Capitão – Tão calados!... Parece que estavam fazendo moeda falsa! (Antônio estremece; Pimenta assusta-se.)

Pimenta – Que diz, Sr. Capitão? Vossa Senhoria tem graças que ofendem! Isto não são brinquedos. Assim escandaliza-me. Estava com o meu amigo Antônio Domingos falando nos seus negócios, que eu cá por mim não tenho. (Ato I, Cena XII, p. 146).

A alusão inicial do Capitão, que simula não ter certeza do que estava afirmando (“*Parece...*”), é tão carregada de sentido irônico quanto a resposta de Pimenta tentando se justificar (“*falando nos seus negócios, que eu cá por mim não tenho*”). Enquanto um disfarça que não sabe, o outro mente que não é!

Outra possibilidade de se criar um efeito cômico através da linguagem é por meio do **chavão ou lugar-comum**. Expressões cujo sentido foi se trivializando pelo uso freqüente, os clichês, como também são chamados, acabaram mergulhados em

desgaste e esvaziamento de sentido sem originalidade, transformando-se em muletas da expressão.

Não somente no âmbito individual e no espaço social, os chavões também podem configurar as fórmulas recorrentes da linguagem literária. Note-se como em *O Judas em Sábado de Aleluia* a fala de Faustino parodia o discurso romântico convencional, repleto de lugares-comuns:

Faustino – Maricota, minha vida, ouve a confissão dos tormentos que por ti sofro. (*Declamando:*) Uma idéia esmagadora, idéia abortada do negro abismo, como o riso da desesperação, segue-me por toda a parte! Na rua, na cama, na repartição, nos bailes e mesmo no teatro não me deixa um só instante! Agarrada às minhas orelhas, como o náufrago à tábua de salvação, ouço-a sempre dizer: - Maricota não te ama! Sacudo a cabeça, arranco os cabelos (*faz o que diz*) e só consigo desarranjar os cabelos e amarrotar a gravata. (*Isto dizendo, tira do bolso um pente, com o qual penteia-se enquanto fala.*) Isto é o tormento da minha vida, companheiro da minha morte! Cosido na mortalha, pregado no caixão, enterrado na catacumba, fechado na caixinha dos ossos no dia de finados, ouvirei ainda essa voz, mas então será furibunda, pavorosa e cadavérica, repetir: - Maricota não te ama! (*Engrossa a voz para dizer estas palavras.*) E serei o defunto o mais desgraçado! Não te comovem estas pinturas? Não se te arrepiam as carnes? (*Ato I, Cena IV, p. 136*).

Expressões como “*minha vida*”, “*tormentos que por ti sofro*”, “*negro abismo*” ou “*companheiro da minha morte*” constituíram-se como uma verdadeira marca de estilo de uma geração, tendo tais usos sido mecanizados. Assim, as confissões de Faustino, na medida em que são desprovidas de autenticidade, soam como artificiais e não mais sinceras do que os procedimentos de Maricota. Do que decorre o súbito desinteresse do rapaz quando descobre a falta de sinceridade dos sentimentos da moça.

Em *As Desgraças de uma Criança*, Manuel Igreja, o sacristão sem inclinação para o ofício, ao relatar a Madalena como havia se apaixonado por Rita, usa diversos clichês do vocabulário religioso, presentes nas cerimônias cristãs:

Manuel – E desde esse dia achei-me outro. Não dei mais uma só cabeçada, não fiz a menor molecagem na rua, como era meu costume e de alguns meus companheiros; fazia tudo às avessas: atirava com tocheiras e velas no chão, quebrava galhetas e banquetas... Se ajudava a missa e dizia o vigário: *Per omnia secula seculorum*, eu respondia: *Et cum spiritu tuo*, e se dizia: *Dominus vobiscum*, eu respondia: *Amen*. Enfim, o vigário, não podendo mais aturar-me, pôs-me no olho da rua, e eu, para não cortar uma carreira tão brilhante, fui ser sacristão do Carmo. (*Ato I, Cena II, p. 533*).

Como se pode perceber, para Manuel Igreja aquelas expressões latinas, típicas do jargão dos cerimoniais religiosos, além de desgastadas, perdem completamente o sentido, pois o sacristão só consegue pensar em Rita.

Também podem ser considerados clichês as fórmulas que o Juiz de Paz usa para dar sua decisão a todas as sentenças que profere: “*Estão conciliados*” ou “*Não tem lugar*”. Nesse caso, tais expressões dão conta, respectivamente, de denunciar a pressa e o descaso do Juiz em despachar os requerentes ou atestar a ignorância da autoridade diante de problemas para os quais ele não conhece as soluções legais. De um jeito ou de outro, esses clichês que caracterizam sua linguagem contribuem fortemente para inscrever a personagem no âmbito da caricatura.

Os **ditados populares** também se constituem como expressões de recorrente uso para se promover o riso.

Nas farsas de Martins Pena, o aproveitamento de expressões do domínio popular reforça a intenção do comediógrafo de criar uma dramaturgia com traços essencialmente brasileiros, falando diretamente à platéia, usando uma linguagem familiar aos seus espectadores. Tal procedimento confirma também a adesão do comediógrafo ao cômico de caráter popular, onde busca raízes.

Maricota, só – (...) Bem diz o Capitão Ambrósio que os ofícios sem nome são os mais lucrativos. Basta de coser. (Levanta-se.) Não hei-de namorar o agulheiro, nem casar-me com a almofada. (Ato I, Cena III, pp. 133-134).

A fala de Maricota ganha, na convicção de sua esperteza, feição de sabedoria popular: sabia como escolher um noivo e não se casaria com ninguém que a submetesse a tarefa tão prosaica como costurar ou cuidar de quaisquer outros serviços domésticos. Lembre-se a cena em que a Inês Pereira, da farsa de Gil Vicente, recusa-se às mesmas tarefas.

NAs *Desgraças de uma Criança*, ao explicar a Rita as vantagens do serviço público, Manuel, também por um ditado popular, revela que nos serviços do Estado se pode contar com alguma proteção; sendo assim, aquele que conhece alguém com influência não fica desassistido e pode conseguir um bom emprego – com estabilidade e sem uma carga exaustiva de trabalho:

Rita – E demais, fizeram muito bem. Quem tem padrinho...

Manuel – ... Não morre mouro. Assim é, e além disso, os ofícios cá na nossa terra já nada dão; a concorrência de estrangeiros é grande. Só os empregos públicos é que são para os filhos do país, e isso mesmo... Enfim, está dito, vou pedir um emprego, e com empenho se faz tudo entre nós. (Ato I, Cena XIII, p. 546).

Segundo Vladimir Propp:

O âmbito da comicidade conseguida graças a meios lingüísticos é bastante rico e variado. Ao tocar a questão da comicidade de palavras isoladas não é possível deixar de falar em nomes próprios que os autores de comédias e de obras cômicas dão a suas personagens. (1992, p. 129).

Vejamos como isso ocorre nas comédias de Pena.

Em *O Juiz de Paz da Roça*, dada a intenção do autor de fixar a ação no ambiente rural, os nomes das personagens assumem uma feição, de certa maneira, excêntrica, pitoresca, com interessantes combinações: José da Silva e Francisco Antônio (para indicar pessoas comuns); Josefa Joaquina (composto de agradável e risível efeito sonoro); Aninha e José (escolhas absolutamente triviais para identificar o par amoroso ingênuo (?) da peça). Ainda não se pode esquecer que a autoridade é simplesmente chamada de Juiz, do mesmo modo que seu auxiliar, o Escrivão. Essa opção por não utilizar o nome próprio remete à obra de Gil Vicente e confirma o propósito de se constituir na peça uma psicologia coletiva e não individual. De tal modo que as características dessas personagens não são peculiaridades de uma pessoa, mas um traço de comportamento verificado em todo o corpo social naquilo que elas representam.

NO *Judas em Sábado de Aleluia*, as moças têm seus nomes marcados por sufixos indicadores de diminutivos: Chiquinha e Maricota; talvez uma maneira de marcar o papel secundário que se reservava à mulher na sociedade eminentemente patriarcal daquela época. Se Maricota, pelos maus modos, é castigada no final, não deixa de ser triste o modo como Chiquinha é submissa à conduta-padrão que se impunha às moças, sob pena de desaboná-las moralmente caso infringissem aqueles códigos. Contudo, o nome do herói – Faustino – também é possuidor do mesmo sufixo, o que, nesse caso, certamente é índice do vigor de sua disposição e juventude. Diga-se de passagem, só o núcleo de personagens jovens da peça tem nome marcado por essas terminações.

Em *As Desgraças de uma Criança*, surtem significativo efeito cômico os nomes de Pacífico e Manuel Igreja: o primeiro é guarda nacional, soldado impaciente, sempre pronto a sacar das armas e lutar bravamente até a derrota do inimigo; o segundo, embora traga impressa no nome a orientação religiosa, não demonstra nenhuma aptidão para a carreira de sacristão:

Madalena – Oh, e que não daria eu também para ser sacristão, escurrupichar galhetas, ganhar vela de cera e viver no meio de luzes e incenso, como os anjos!

Manuel – Como os anjos! Oh, é verdade, eu vivia como um anjo, mas esse tempo já lá se vai... Acender vela[s], e apagar velas; ajudar missas e beber o vinho das galhetas; encomendar defuntos e enterrar defunto[s]... Com que prazer não entoava eu junto com os padres a encomendação para sua alma! (*Cantando:*) Leva o defunto para terra, venha a pataca mais a vela... Os defuntos é que davam que comer, ai, ai! Eram minhas doces ocupações! Feliz tempo! Quantos defuntos não levei eu à cova com sorriso nos lábios! Mas agora!... (*Ato I, Cena II, p. 532*).

Nos mais diversos aspectos, a linguagem do dramaturgo carioca adere ao registro popular, caracterizando com precisão não somente as suas personagens mas também as formas de comunicação dominantes à sua época, de sabor natural, espontâneo e sem as censuras da rigidez clássica, que não permitia ferir o decoro.

É assim que, mesmo as alusões mais ambíguas, próximas à vulgaridade, não ferem o gosto do espectador, antes produzem resultado cômico imediato:

Manuel João – Obrigado. (*Bebendo.*) Hoje trabalhei como gente... Limpei o mandiocal, que estava muito sujo... Fiz uma derrubada do lado do Francisco Antônio... Limpei a vala da Maria do Rosário, que estava muito suja e encharcada, e logo pretendo colher café. Aninha? (*Ato I, Cena V, p. 32*).

De grande sentido cômico, muitas personagens constituem-se, por suas características, como eficiente estratégia para se promover o riso. Trata-se dos

caracteres cômicos, de feição caricatural, marcados pela intensificação de algum de seus traços.

Para Propp, na medida em que os defeitos dessas personagens não podem, conforme preconizou Aristóteles, suscitar os sentimentos de terror e piedade, decorre que somente os “pequenos defeitos” são cômicos. Isto é, os caracteres cômicos não se constituem porque são portadores de grande precariedade, mas sim porque tais elementos precários são ampliados até certa medida, fornecendo-lhes uma identidade. A deformidade cômica, então, não pode se constituir como uma desarmonia de grandes proporções sob pena de descaracterizar-se ou mesmo transformar-se. A comédia é o gênero que está relacionado com as ações humanas baixas, diferente do que ocorria na tragédia, cujo tom é o da nobreza dos caracteres mergulhados nos grandes problemas decorrentes das paixões humanas. Por isso, a tragédia ganhou maior relevância, abordando de maneira densa os problemas universais; à comédia, a tradição reservou o lugar de uma espécie de subproduto do teatro.

Juiz – Vamo-nos preparando para a audiência. (*Arranja os papéis.*) O escrivão já tarda; sem dúvida está na venda do Manuel Coqueiro... O último recruta que se fez já vai-me fazendo peso. Nada, não gosto de presos em casa. Podem fugir, e depois dizem que o juiz recebeu presentes. (*Batem à porta.*) Quem é? Pode entrar. (*Entra um preto com cum caicho de bananas e uma carta, que entrega ao Juiz. Juiz, lendo a carta:*) Ilmo. Senhor – Muito me alegro de dizer a Vossa Senhoria que a minha ao fazer desta é boa, e que a mesma desejo para Vossa Senhoria pelos circunlóquios com que lhe venero”. (*Deixando de ler.*) Circunlóquios... Que nome em breve! O que quererá ele dizer? Continuemos. (*Lendo:*) “Tomo a liberdade de mandar a Vossa Senhoria um caicho de bananas maçãs para Vossa Senhoria comer com a sua boca e dar também a comer à Senhora Juíza e aos Senhores Juizinhos. Vossa Senhoria há-de reparar na insignificância do presente; porém, Ilmo. Senhor, as reformas da Constituição permitem a cada um fazer o que quiser, e mesmo fazer presentes; ora, mandando assim as ditas reformas, Vossa Senhoria fará o favor de aceitar as ditas bananas, que diz minha Tereza Ova serem muito boas. No mais, receba as ordens de quem é seu venerador e tem a honra de ser – Manuel André de Sapiruruca.” – Bom, tenho bananas para a sobremesa. Ó pai, para teu tabaco. (*Sai o negro.*) O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De

vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos, etc., etc..
(Batem à porta.) Quem é?
Escrivão, dentro – Sou eu.
Juiz – Ah, é o escrivão. Pode entrar. (Ato I, Cena IX, pp. 34-35).

É de se notar o modo como Martins Pena estiliza, com grande habilidade, a caricatura do Juiz: a falta de disposição para o trabalho (“*Vamo-nos preparando para dar audiência*” / “*O escrivão já tarda*”); a dissimulação e a indiferença relativamente aos comentários sobre sua conduta (“*depois dizem que o juiz recebeu algum presente*”); a ignorância da autoridade (“*circunlóquios... Que nome em breve! O que quererá ele dizer?*”); a desfaçatez com que trata e aceita formas de cooptação a que é submetido (“*O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes...*”). Todas essas características, mesmo portadoras de ácido sentido crítico, promovem considerável efeito de comicidade.

Não menos bem construída é a figura do Faustino dO *Judas*. O rapaz, após descobrir os segredos de todos e ser perseguido pelas crianças, realiza, para deleite da platéia, a sua vingança. E, nesse momento, quem assume tom de autoridade é ele, provocando os inimigos:

Faustino – Avie-se! (Pimenta caminha receoso para o grupo que está no fundo, e com bons modos o faz sair. Faustino, enquanto Pimenta faz evacuar a sala, continua a falar. Para Maricota:) Não olhe assim para mim com olhos tão arregalados, que lhe podem saltar fora da cara. De que serão esses olhos? (Para o Capitão:) Olá, valente capitão! Está de poleiro? Desça. Está com medo do papão? Hu! hu! Bote fora a espada, que lhe está atrapalhando as pernas. É um belo boneco de louça! (Tira o chapéu e os bigodes, e os atira no chão.) Agora ainda terão medo? Não me conhecem?
Todos, exceto Chiquinha – Faustino!
Faustino – Ah, já! Cobraram a fala! Temos que conversar. (Põe uma das cadeiras no meio da sala e senta-se. O Capitão, Pimenta e Antônio dirigem-se para ele enfurecidos; o primeiro coloca-se à sua direita, o segundo à esquerda e o terceiro atrás, falando todos três ao mesmo tempo. Faustino tapa os ouvidos com as mãos.) (Ato I, Cena XII, p. 148).

Esperteza, ousadia, atitude escarnecedora, autoridade, decisão e espírito galhofeiro são algumas marcas do anti-herói dessa comédia que, promovendo o triunfo dos bons e dos justos, prepara, com tons de ironia e sarcasmo, o julgamento de seus opositores (“*Temos que conversar*”).

Para Propp (1992, p. 142):

Na tragédia nós simpatizamos com o derrotado, na comédia, com quem ganha. Na comédia a vitória dá prazer ao espectador mesmo quando esta é obtida com meios de luta não propriamente irrepreensíveis, conquanto eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa. (1992, p.142).

Tal reflexão aplica-se de modo absolutamente pertinente a Faustino que, para triunfar, usa de toda a sua engenhosidade.

Finalmente, merece destaque o velho Abel, da comédia *As Desgraças de uma Criança*. Ridículo em seus propósitos de seduzir a criada, não menos desajeitado, a personagem é constantemente enganada por todos que passam pela casa:

Abel – Porque meteu-se[-me] em cabeça fazer-te feliz logo que acabares a criação de meu netinho.
Madalena – Sapatos de defuntos...
Abel, com ternura - Madalena!
Madalena, fugindo para outro lado do berço – Senhor, deixe-me!
Abel, estendendo-se por cima do berço para segurá-la – Madaleninha!
Madalena – Olhe a senhora, que aí vem. (*Ato I, Cena IV, p. 536*).

A ingenuidade do velho chega a ser comovente pelos modos como se dirige à criada (“*com ternura*”). Entretanto, perseverante na sua empreitada apesar das recusas de Madalena, Abel é bom exemplo de personagem que, insistindo num projeto absurdo, acabará castigado e sozinho, submetido ao vexame público.

Dentre os recursos de criação de situações risíveis, um último artifício será aqui apresentado: **um no papel do outro**. Procedimento de extrema eficiência cômica, clássico na tradição da comédia, provoca hilaridade na platéia quando bem utilizado.

Propp nos diz:

Este princípio é conhecido há muito e foi chamado de qüiproquó, o que significa “um em lugar do outro”. Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação em lugar de outrem, onde um é trocado por outro. E nas ações costumam acompanhar o engano. (1992, p. 145).

Esse procedimento intensifica o seu efeito humorístico na medida em que o público e o leitor têm conhecimento da situação, enquanto a personagem não tem. O qüiproquó é um dos expedientes de que mais se serviu Martins Pena em suas comédias, do que resultaram grandes possibilidades de representação.

A passagem em que Faustino é confundido com o Judas demonstra toda a engenhosidade do comediógrafo carioca para arranjar cenas cômicas e edificar o espetáculo:

Chiquinha, enquanto as mais estão silenciosas – Meu Deus, que gente tão medrosa! E ela neste estado! O que hei-de fazer? Meu pai? Sr. Capitão? Não se movem! Já tem as mãos frias... (Aparece repentinamente à porta Faustino, ainda com os mesmos trajos; salta no meio da sala e vai cair sentado na cadeira que está junto à mesa. Uma turba de garotos e moleques armados com paus entram após ele, gritando: - Pega o Judas, pega o Judas! Pimenta e Antônio erguem-se rapidamente e atiram-se para a extremidade esquerda do teatro, junto aos candeeiros da rampa; o Capitão sobe de novo para cima da cômoda; Maricota, vendo Faustino na cadeira, separado dela somente pela mesa, dá um grito e foge para a extremidade direita do teatro; e os meninos saem aos gritos de debaixo da mesa, espalham-se pela sala. Os garotos param no fundo junto à porta e, vendo-se em uma casa particular, cessam de gritar.) (Ato I, Cena XII, p. 148).

É bastante interessante o modo como o boneco ganha vida diante de todos, causando verdadeira confusão. Aqui, ocorre o inverso do que Bergson chama de “superposição do mecânico ao vivo”, pois é justamente o supostamente mecânico que passa a se comportar com a flexibilidade característica do que é humano. Se na tradição cristã o Judas é traidor e punido, na peça ele engana e pune de modo sentencioso. Mais do que a atitude sarcástica diante dos comportamentos menos abonadores, nessa comédia Martins Pena joga ou brinca, como autoriza o gênero, com as convenções do próprio teatro: é a máscara do Judas – recurso típico do teatro – que permite a Faustino desvendar a real natureza e as verdadeiras intenções de seus oponentes.

Vale lembrar ainda, no que se refere ao quiproquó, as situações cômicas presentes em *As Desgraças de uma Criança*. No escuro, como, aliás, era típico na *Commedia dell'Arte*, ocorrem grandes confusões de identidade nas quais a desafortunada criança passa, arbitrariamente, de mão em mão; não menos triste é a condição do velho, por todos enganado até o desfecho:

Abel – O que é isto? Ah, marota, assim me enganas! E dei um beijo... O que me vale é ser de criança... Deixaste-me com o pequeno; mas espera, que mesmo no escuro te acharei. Ai, ai, que esta pestinha molhou-me todo! Faltava-me esta! (*Manuel, Rita, Pacífico, ouvindo o velho assim falar, riem-se.*) Ah, você ri-se? Veremos quem se há de rir no fim. Mas é bem feito que tal aconteça, porque bem diz o ditado: Quem dorme com criança, amanhece... Não preciso dizer como, porque cá o sinto. Madalena, toma tua cria, senão largo-o no chão, antes que faça pior.

Rita, à parte – Meu filho no chão! (*Dirige-se a encontrar-se com Abel.*)

Abel – Então? (*Encontrando-se com Rita:*) Ah, brejeirinha! (*Rita toma o filho nos braços de Abel e aperta-se com ele.*) Ah, assim mangas comigo? Vou buscar uma vela. (*Aqui batem à porta com cautela.*) Batem! (*Escuta, e tornam a bater.*) Não há dúvida! (*Ato I, Cena XIV, p. 548.*)

A comédia de Martins Pena tem, conforme se pode observar, todas as marcas daquele “mundo às avessas”, de que fala Bakhtin: o sentido festivo, a paródia, a jocosidade, o sarcasmo, o realismo de natureza grotesca e a licenciosidade do vocabulário são sintomas evidentes do modo como as peças estão marcadas pelos valores da carnavalização.

De orientação efetivamente popular, Martins Pena promove a desmistificação da sociedade oficial, flagrando o mundo paralelo de onde emergem nossos valores mais característicos tais como a atitude cordial, o “jeitinho” como forma de solução para os problemas e a malandragem, por exemplo; daí o tom crítico e revelador que, a despeito da primazia dos valores estéticos, possui inegável estatuto político.

Bakhtin, ao estudar as manifestações cômico-populares da Idade Média, assim se pronuncia:

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (1999, p. 3).

Dessa maneira, por meio da comparação das técnicas e estratégias da comédia de que se serve o nosso dramaturgo, mais do que a denúncia da nossa realidade, o nosso mundo “às avessas”, tais procedimentos são também a chave para a compreensão artística profunda do teatro de Martins Pena no que ele tem de mais criativo e espetacular.

Portanto, o estudo da significação da comicidade em tais produções propicia igualmente a oportunidade de compreender a criação das múltiplas possibilidades do riso em situações que visem especificamente ao espetáculo.

É interessante a afirmação de João Roberto Faria sobre o lugar alcançado pela comédia no século em que viveu Martins Pena:

De qualquer forma, observando a nossa produção teatral do século XIX, o que se percebe é que a comédia, em suas formas mais variadas, ao contrário do drama ou da tragédia, frutificou e se constituiu no gênero de maior prestígio junto ao público. (1998, p. 76).

Na dramaturgia de Martins Pena, não foi somente a habilidade do escritor para a construção de situações cômicas que lhe conferiu papel de destaque, mas também o modo como ele soube arranjar suas criações de modo adequado à representação do teatro, do que passa agora a se ocupar esta pesquisa.

CAPÍTULO VI – MARCAS DE TEATRALIDADE NOS TEXTOS DE MARTINS PENA

6.1 Especificidades da linguagem teatral

O teatro, na sua manifestação mais específica, é uma arte efêmera, e sua realização está diretamente vinculada ao tempo de duração do espetáculo. Caracterizada por uma multiplicidade de signos de natureza diversa, a representação exige da platéia a participação efetiva dos aspectos sensoriais; na construção do espetáculo, pois, todos os elementos que fazem parte da encenação, escolhidos segundo os propósitos do dramaturgo, devem ter uma função significativa. É assim que tais signos devem manter entre si uma relação de harmonia e complementaridade, de forma a construírem uma complexa e rica rede de sentidos que sustente, formal e semanticamente, as cenas que são levadas ao público.

Na verdade, é a habilidade de um dramaturgo em combinar signos e atribuir-lhes sentido emergente na encenação que cria a ilusão de realidade, o pacto ficcional necessário à cumplicidade da platéia com a representação. A linguagem – em qualquer uma de suas múltiplas manifestações – tem em sua natureza uma tendência a criar o jogo, a propor a brincadeira, desafiando a descoberta de novos e inusitados sentidos. É desse modo que se instaura o sentido lúdico da arte teatral, cuja multiplicidade de possibilidades expressivas arrebatam os sentidos do espectador, propondo-lhe uma temporária suspensão da realidade em benefício da ficção. Segundo Huizinga : “As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente

marcadas pelo jogo” (2001, p. 7). Para a platéia, o maior bem que pode advir da realização teatral é a sensação do prazer estético, ou seja, a possibilidade, promovida pelos sentidos, de se perceber o Belo.

Como já se disse, é preciso que, por um momento, o espectador suspenda os paradigmas rigorosos da lógica que caracteriza a vida real e aceite as regras do jogo, da brincadeira, da atitude lúdica da arte teatral. A ilusão da realidade é um pacto de faz-de-conta estabelecido com a platéia, sempre supondo que o que se passa no palco, segundo os limites da coerência interna, é algo que poderia ter acontecido. Para Roubine, “... o ideal, jamais alcançado mas sempre pretendido, seria mesmo que o espectador confundisse a ficção do espetáculo com a realidade” (1998, p. 119). Melhor dizendo, que essa “confusão”, acordo comum, durasse o tempo da encenação .

Sob esse ponto de vista, a representação dramática propriamente dita é uma integração prévia e convencionalmente estabelecida (arraigada nos primórdios da nossa natureza e da nossa cultura) de todos os elementos que concorrem para a realização do espetáculo: cenário, figurinos, objetos, música, atores, público, enfim, tudo que for portador de um significado e contribuir para fundar, em cadeia, determinados sentidos.

É a variedade de linguagens e o modo como se combinam os mais diversos tipos de expressão que conferem ao teatro estatuto propriamente dramático, libertando-o da visão puramente literária que, muitas vezes, resumidamente, lhe foi imposta. Para Salvatore D’Onofrio: “O espetáculo teatral é composto de uma constelação de signos: imagens visuais, auditivas, musicais, rítmicas, pictóricas entrelaçam-se, formando uma intertessitura harmoniosa” (2001, p. 125). E possui, certamente, uma característica muito peculiar: a de apresentar todos esses elementos diante de uma platéia.

Pode-se mesmo dizer que a pluralidade de signos do espetáculo cumpre, pela presentificação, a mesma função que a descrição desempenha num texto escrito; daí se confirmar a diferença entre os estatutos literário e dramático, orientados respectivamente para a leitura e para a encenação no palco, para o que concorrem tantos elementos. Avaliando essa linguagem teatral, Roubine a considera

uma verdadeira polifonia, dentro da qual, através de um sistema de ecos, correspondências e dissonâncias, as manifestações do ator deveriam ser interligadas com os outros elementos que compõem a linguagem em questão: música, luz, etc.. (1998, p. 189).

As especificidades da linguagem são, portanto, a chave essencial para se compreender a clássica polêmica entre teatro e literatura. Do que decorreu, muitas vezes, a análise de um pelos critérios ou paradigmas estéticos de outro, comportamento observável sobretudo nos adeptos do puritanismo literário. Tratando-se de práticas diferentes, com códigos específicos e finalidades diversas, é preciso abordar o problema com lucidez.

Para Tadeusz Kowzan:

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação lingüística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de idéias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. Mas a palavra pode mudar seu valor. Quão inúmeras maneiras de pronunciar as palavras “eu te amo” podem significar tanto a paixão, quanto a indiferença, a ironia como a piedade! A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-la, dar-lhe uma nuance particular. Isto não é tudo. Muita coisa depende da atitude corporal do ator e de sua posição em relação aos coadjuvantes. (2003, pp. 97-98).

É partindo desses princípios que nos propomos a buscar nas peças de Martins Pena as marcas de teatralidade, isto é, a consciência do autor de produzir um texto visando à representação.

Considerando a ausência de uma tradição dramática no Brasil, o teatrólogo carioca soube imprimir a seus textos a devida harmonia nas escolhas sógnicas necessárias à produção do espetáculo. Identificar essas ocorrências e desvendar-lhes o sentido é aproximar-se da concepção dramática de Martins Pena, isto é, compreender a sua noção de teatro. Em suas comédias, aliada às formas de produção de comicidade, a multiplicidade de signos contribui decisivamente para o êxito de seu projeto artístico. Assim, o que interessa para esta pesquisa não são necessariamente as virtudes literárias do texto, mas as suas potencialidades de materialização cênica. De acordo com Ryngaert:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes, ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou encerra cruelmente. (1995, p. 25).

O estudo da estrutura sógnica das comédias de Pena, para além da vocação natural apontada por críticos, deve, aqui, situá-lo como homem de teatro, investigando-lhe a carpintaria dramática, o domínio da teatralidade e a competência para edificar as cenas.

Embora a pluralidade de linguagens imponha certa dificuldade de análise, dada a convergência de significados, procuraremos estudar as peças, tanto quanto seja

possível, do ponto de vista da harmonia dos signos num dado sistema e com propósitos semânticos voltados para diferentes situações dramáticas.

6.2 O Juiz de Paz da Roça

A peça de estréia de Martins Pena sofreu, ao longo do tempo, considerável crítica acerca da gratuidade da presença do Juiz e dos roceiros nas suas cenas centrais. Assim, segundo determinados posicionamentos, esse núcleo não apresentaria nenhuma relação direta com a trama amorosa de José e Aninha.

Contra tal posição, é necessário fazer alguns esclarecimentos: primeiro, o Juiz desempenha importante papel na vida dos namorados na medida em que, autorizando o lavrador Manuel João a manter o recruta preso em sua casa, acaba, involuntariamente, criando as condições de fuga para o casal; depois, é preciso lembrar que é também a autoridade local que, desobrigando José de ir para a guerra, promove a festa de casamento e a reconciliação dos noivos com a família, com os convidados e com a própria lei. Contudo, no nosso modo de compreender, o argumento de maior consistência em favor dos dois núcleos da peça está na já referida assimilação entre forma e conteúdo, que ocorre com freqüência na dramaturgia de Martins Pena.

Ora, em seu importantíssimo estudo sobre a obra do comediógrafo, Vilma Arêas ressalta o tema da violência, constante na peça, expresso em termos cênicos:

No palco, essa violência é caracterizada pela presença da cadeia, com notável insistência em quase todas as cenas, seja na esfera de pura ameaça, à concretude de uma prisão oficial (quartel do campo de Sant'Ana), seja em aposentos familiares transformados em celas (José é preso na própria casa de Manuel João) ou em referências a lugares como pura expressão de castigo (Angola, como degredo). (ARÉAS, 1987, p. 118).

Sendo assim, a relação de violência que se instala entre a sociedade e suas instituições encontra eco perfeito na forma como Pena escolhe os cenários, que representam essas forças em tensão. Impõe-se, então, esclarecer algumas correspondências significativas da peça:

Elementos sógnicos	Significados
Roça	Sociedade brasileira em estado precário.
Corte	Espaço "ideal" a ser alcançado.
Juiz de Paz	Estado / Perfil moral das instituições brasileiras.
Cadeia	Violência.
Rio Grande	Rebeldia, protesto, contestação e transformação dos valores vigentes.
Requerimentos dos roceiros	Necessidades e direitos sociais.
Prisão de José em casa	Confusão entre os limites dos espaços público e privado.

Se considerarmos a família como alegoria da sociedade e a casa do Juiz como alegoria das nossas instituições, percebemos quanto se justifica a presença dos dois ambientes.

O Juiz atende os roceiros em sua casa; os roceiros, na sala do Juiz, buscam os seus direitos no âmbito da instituição; em tom de cordialidade, a autoridade recebe presentes cotidianamente, atitude incompatível com o exercício de sua função; a

autoridade permite a Manuel João levar o prisioneiro para casa; na atribuição de suas funções, o homem da lei veste-se como se estivesse em casa; a família, sabendo-se subordinada à lei, obedece às ordens, acata as decisões e comunica os acontecimentos domésticos ao Juiz. Está claro o espaço “em trânsito” entre o público e o privado e a mútua relação de dependência ou interferência a que tais espaços estão condicionados. Daí a explicação para os dois cenários e o modo como os valores de cada um, extrapolando os seus limites, regulam as relações de forma tortuosa, propiciando a conveniência, a corrupção, os procedimentos ilícitos, a vantagem, o favor, enfim, tudo o que deprecia moralmente a nossa sociedade e desequilibra as relações entre o espaço social e o particular, entre a ordem e a desordem.

Se tematicamente a peça propõe esses significados, na forma e nas escolhas sígnicas – o cenário é uma delas – o teatro também assimila e expressa esses conflitos. O próprio desenvolvimento da peça (casa → sala do Juiz → casa → sala do Juiz) demonstra, em termos teatrais, a dialética das relações e a extrapolação de cada núcleo no que se refere aos limites éticos de suas atribuições. Dessa maneira, tão responsável quanto o Juiz solicitar presentes, é a iniciativa de alguém oferecê-los com vistas a agradar a autoridade. Na concretude do palco, na escolha e na mudança dos cenários está a expressão do conteúdo da peça que, de acordo com o enredo, vira pelo avesso também a noção popular de que *a minha liberdade termina onde começa a do outro*. Os cenários mostram exatamente, em decisivo momento de nossa organização, a completa falta de limites entre duas instâncias de natureza tão diferente.

Com base em tais considerações, pode-se afirmar que a presença dos dois núcleos não é, então, gratuita, pois expressa alegoricamente a carnavalização das nossas formas de proceder quanto à organização, ao direito e à liberdade. É

exatamente essa espécie de trânsito livre entre o público e o privado que autoriza os procedimentos morais nos quais se verifica quanto essas instâncias servem às conveniências de cada segmento.

Sustenta ainda nosso ponto de vista a consciência de Martins Pena sobre as nossas condições sócio-políticas e a sua vocação para a arquitetura cênica, aspectos tão referidos na fortuna crítica sobre o autor que, por não serem imotivados, são suficientes para explicar a estrutura da comédia como uma virtude da expressão do autor em termos teatrais, e não um deslize de composição.

Fruto de emancipação política recente e da permanência das antigas estruturas, as fronteiras entre o público e o privado não estão devidamente estabelecidas. Como decorrência, a espoliação, a relativização da lei e a desorganização da vida familiar marcam a nossa formação.

De acordo com Tadeusz Kowzan:

A tarefa primordial do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: lugar geográfico (paisagem de pagodes, mar, montanha), lugar social (praça pública, laboratório, cozinha, bar), ou os dois ao mesmo tempo (rua dominada por arranha-céus, salão com vista para a torre Eiffel). O cenário ou um de seus elementos pode também significar o tempo: época histórica (templo grego), estações do ano (tetos cobertos de neve), certa hora do dia (o sol se escondendo, lua). (2003, p. 111).

Em *O Juiz de Paz*, o cenário que corresponde à casa de Manuel João é simples e traduz a precariedade em que vive o homem da roça:

Sala com uma porta de fundo. No meio uma mesa, junto à qual estarão cosendo Maria Rosa e Aninha. (Ato I, Cena I, p. 29).

Manuel João – Carne boa não faz conta, voa. Assentem-se e jantem. (Assentam-se todos e comem com as mãos. O jantar conta de carne seca, feijão e laranjas.) Não há carne seca para o negro?

Aninha – Não senhor.

Manuel João – Pois coma laranjas com farinha, que não é melhor do que eu. (...) (Batem à porta.) Quem é? (Logo que Manuel João ouve bater na porta, esconde os pratos na gaveta e lambe os dedos.) (Ato I, Cena V, p. 32).

A simplicidade e o despojamento do cenário reproduzem as condições de escassez material e os modos ingênuos e espontâneos da família. Contudo, dessa simplicidade Martins Pena extrai significativo efeito cômico como, por exemplo, quando a família guarda a comida na gaveta da mesa por não poder ou não querer repartir a refeição com a visita. A solução, mais do que a confirmação do talento do dramaturgo para a criação de situações risíveis, mostra a funcionalidade e a operacionalidade que os poucos elementos cênicos da casa da roça podem assumir na construção do espetáculo, falando diretamente ao público até nas soluções aparentemente mais simples.

Já a casa do Juiz, embora também na roça, apresenta-se como o espaço da atuação da lei, atravessado por uma nota dissonante e de não menos significativo efeito cômico: o modo como a personagem aparece vestida para trabalhar:

Sala em casa do Juiz de Paz. Mesa no meio com papéis; cadeiras. Entra o Juiz de Paz vestido de calça branca, rodapé de riscado, chinelas verdes e sem gravata. (Ato I, Cena IX, p. 34).

Há alguns contrastes que se podem depreender dessa indicação. A casa é também o espaço de trabalho: espaço essencialmente doméstico, tem aí sua significação ampliada para o social; as cadeiras estão à espera dos requerentes, mas a pilha de papéis sobre a mesa indica a morosidade e a burocratização da justiça; o modo como o Juiz aparece vestido está em franco desacordo com a representação de sua autoridade

e a formalidade de que deveria estar investido, conforme a importância de sua profissão; por isso, ao menos no momento das audiências, espera-se que a personagem se apresentasse mais formalmente.

Como se vê, o contraste cômico expressa, em termos teatrais (cenário, indumentária, objetos), a contradição dos modos de conduta nas pessoas e nas instituições.

Também é significativo na peça o conflito, outras vezes utilizado por Pena, entre a Corte e a roça. Como já se viu, a criação de situações cômicas a partir dos costumes caricatos do caipira produziu grande efeito nas comédias de costumes do nosso dramaturgo.

Na peça, a Corte aparece como um espaço ideal, onde se pode encontrar tudo o que falta na roça. É o lugar da surpresa, da novidade e da satisfação não disponíveis no campo. Por outro lado, território também das disputas individuais, da busca de *status* e da modernização, está contaminado de valores questionáveis, verdadeiro contraste com os hábitos simples e as maneiras mais ingênuas da gente da roça:

José – Adeus, minha Aninha! (Quer abraçá-la.)

Aninha – Fique quieto. Não gosto destes brincueiros. Eu quero casar-me com o senhor, mas não quero que me abrace antes de nos casarmos. Esta gente quando vai à Corte, vem perdida. Ora diga-me, concluiu a venda do bananal que seu pai lhe deixou? (Ato I, Cena II, p. 35).

Naturalmente, o descompasso entre as investidas amorosas de José e o comportamento cauteloso de Aninha – segundo os modos da roça – produz grande

efeito risível: José é o namorado que ingenuamente procura ser esperto; Aninha é a moça sagaz e precavida que, brejeira, simula certa ingenuidade.

É o namorado quem conta a Aninha as maravilhas da Corte: teatros, mágicas, festas. Na roça, os signos que identificam o espaço são bastante diferentes: enxada, mandiocal, limões, carne seca. Esquemáticamente, teríamos:

Corte	Roça
Prazer	Trabalho
Querer	Dever
Luxo	Simplicidade
Liberdade	Norma
Novidade	Repetição
Atração	Repulsa
Moderno	Arcaico
Ideal	Real

Parâmetro de civilidade e bom gosto segundo os modelos europeus, a Corte também sugere (ou mesmo impõe) uma atitude consumista, decorrente dos valores que avançam com o capitalismo, numa tentativa insistente de deixar para trás o passado colonial. E nem mesmo a gente da roça escapa à interferência dos novos costumes:

Aninha – Como meu pai vai à cidade, não esqueça dos sapatos franceses que me prometeu.

Manuel João – Pois sim.

Maria Rosa – De caminho compre carne.

Manuel João – Sim. Adeus, minha gente, adeus.

Maria Rosa e Aninha – Adeus. (*Acompanham-no até a porta.*) (*Ato I, Cena VII, p. 34*).

Vale ressaltar que, em grande parte, os encantos da Corte são provocados pelas referências ao teatro, propício, aliás, à imaginação e de grande efeito fantasioso na cabeça de Aninha:

Aninha – Mas então o que é que há lá tão bonito?

José – Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

Aninha – Oh, como é grande!

José – Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é coisa grande! (*Ato I, Cena II, p. 30*).

Brincando com as convenções do gênero, Martins Pena usa o teatro para falar do teatro, desvendando, em franca atitude de metalinguagem, os truques da arte dramática e os encantos que dela decorrem. A admiração de Aninha parece expressar o pensamento do próprio autor, engajado que está num pretensioso projeto de emancipação da nossa dramaturgia: “*Oh, como é grande!*”. É como se, pelas peças, quisesse então inculcar o mesmo entusiasmo na platéia.

Se o espaço da roça é representado pelos cenários da casa da família e da sala do Juiz (espaço mimético), a Corte e o Rio Grande não se concretizam no palco, sendo apenas referidos pelo modo narrativo (espaço diegético). Na arte dramática, esses tipos de ocorrência – representação ou presentificação pelo discurso – são objetos de estudo do espaço teatral, tratado por Michael Issacharoff nos seguintes termos:

L'espace dramaturgique est de deux sortes: scénique et extra-scénique, c'est-à-dire mimétique et diégétique, équivalent théâtral de la dichotomie *showing / telling* en narratologie. L'espace mimétique, représenté sur scène, est perçu par le public. L'espace diégétique, au contraire, étant tout simplement référé dans le discours des personnages, se limite à une existence verbale. En d'autres termes, l'espace mimétique est transmis directement, tandis que l'espace diégétique est médiatisé par le langage, verbalisé donc et non visualisé. (1985, p. 72).

O namorado de Aninha havia sido recrutado para lutar na guerra. Trata-se da Guerra dos Farrapos, que tinha a intenção de libertar o Sul da “centralização do poder imposta pelo Rio de Janeiro” (FAUSTO, 2003, p. 170) uma vez que o governo, não reconhecendo a contribuição e a importância daquele estado para a economia do país, determina uma pesada taxa de impostos sobre os gêneros lá produzidos. Como membro da Guarda Nacional, era atribuição de Manuel João levar o rapaz até a Corte, de onde seguiria, posteriormente, para a região do conflito.

Porém, Manuel João revolta-se contra a intimação do Juiz, que requer os seus serviços; indignação, aliás, passageira, pois o Escrivão deixa claro que, caso não cumprisse tal determinação, o representante da lei mandaria prender o lavrador. Desse modo, mesmo acatando a ordem a contragosto, Manuel João (que, aliás, não gozava dos privilégios que o domínio do Rio de Janeiro sobre outras províncias facultava a uma minoria) não se sente, de modo algum, envolvido pela causa e tampouco compreende a revolta dos rio-grandenses. Reação sintomática, que denota quanto há de alienação e desinteresse em relação não somente aos motivos da guerra, como também à própria condição. Nesse caso, o caipira, homem da roça, é literalmente signo da ignorância no sentido mais amplo que o termo, assumindo significado político, pode sugerir. Diz ele: “*E que me importa eu com isso?*”.

Portanto, a roça, a Corte e o Rio Grande são os espaços que promovem e sustentam os conflitos da peça, variando-lhes apenas a importância ou a intensidade; mas somente o primeiro espaço é representado no palco.

A roça é o lugar para o qual os costumes do tempo reservavam a ingenuidade, a alienação, a simplicidade e o caráter espontâneo (o que não quer dizer que a presença e os modos do Juiz, mais afinados com os “costumes” da Corte, não trouxessem novos procedimentos que passariam a incorporar aquelas maneiras). O meio rural é esquecido pelo poder político, já que todos os esforços convergem agora para a tentativa de se criar uma vida urbana atualizada com os costumes modernos. A cidade é o espaço marcado pelo progresso material e pelas turbulências políticas, além dos avanços no campo sócio-cultural – enfim, a aquisição de civilidade de acordo com os moldes capitalistas. O Rio Grande do Sul é a província cujo contexto histórico trata de colocar, mesmo que em outros moldes, como oponente do poder centralizador, sendo, portanto, do ponto de vista funcional, semelhante à roça, isto é, elemento de contraste com o espaço da Corte.

Fica evidente, nessas relações, o modo como Martins Pena sabe planejar e utilizar os espaços segundo os propósitos impressos nas críticas do texto ou nas possibilidades de montagem do espetáculo.

Mesmo nas situações em que os signos de um determinado espaço não estão presentes no cenário, é possível servir-se de suas possibilidades expressivas. De tal forma que se torna possível estabelecer significativa rede de relações entre os espaços e os significados da peça, inclusive os signos teatrais que deles decorrem:

Espaço	Tempo	Significado	Signos
A roça (<i>Aqui</i>)	Presente	Ingenuidade / alienação	Típicos da roça (presentes no palco) Com cenário
A Corte (<i>Ali</i>)	Futuro pretendido	Esperteza/ corrupção/ progresso material e cultural	Típicos da cidade (referidos diegeticamente) Sem cenário
Rio Grande (<i>Lá</i>)	Futuro repudiado	Disputa/ guerra/ transformação	Típicos da vida militar (pouco presentes no palco) Sem cenário

O espaço do “*aqui*” é basicamente constituído daquilo que está ao alcance das personagens, desde objetos até o modo de vida simples, tacanho e repetitivo, mas tudo isso não é o que elas querem. Na verdade, os seus desejos, explicitados por Aninha, apontam para algo que está muito perto (deve-se lembrar que os limites entre a zona rural e a zona urbana eram, naquela época, muito próximos); é “*ali*”, na Corte, que embora já contaminada pelos valores capitalistas e o que disso advém para os costumes, que estão as referências de uma vida mais movimentada e repleta de objetos atrativos para o consumo. Quanto ao Rio Grande, “*lá*”, constrói-se um distanciamento, já que ninguém quer se ocupar da guerra e tampouco conhecer as suas razões; aliás, o “*deixa pra lá*” da expressão popular, certamente inscrito na alienação das personagens em relação às causas do conflito, é indicador de uma ignorância política que impede os roceiros de terem consciência de sua própria condição de abandono, tendo, portanto, usurpados seus direitos de acesso aos

mesmos privilégios que os homens da Corte. Daí se poder falar na roça também como um espaço de prisão ou confinamento, se levarmos em consideração, em perspectiva mais ampla e de apelo político, a estrutura social brasileira. De tal forma que os problemas do Rio Grande não estão tão distantes dos problemas do homem da roça, com a diferença de que “*lá*” se promove uma reação à opressão a que estão submetidos, enquanto “*aqui*”, alienados, os homens da roça são prisioneiros também da própria ignorância.

Os signos que caracterizam cada espaço, mimética ou diegeticamente, participam da peça, produzindo importante efeito:

- *Roça*: enxada, cafezal, carne seca, cacho de bananas, porco, cavalo, égua, galinhas, ovos, laranjas, feijão, roupas simples, pés descalços.
- *Cidade*: teatro, maquinismos, sapatos franceses, divertimentos.
- Rio Grande: farda militar e baioneta.

Se reduzirmos os signos de cada espaço às roupas simples da roça, aos sapatos franceses em moda na Corte e à farda dos militares, podemos perceber os elementos mais característicos de cada lugar, que pressupõem simplicidade, luxo e brutalidade respectivamente. Em franco desacordo nesse conjunto, somente o Juiz é capaz de harmonizar tais diferenças: comporta-se de maneira simples, como o homem da roça, aliciando os caipiras; veste-se com a elegância de um homem da Corte; procede (ou representa fazê-lo) com severidade nos julgamentos das pequenas causas, simulando a disciplina da rigidez militar. Caráter típico de personagem bonachona, adaptando-se às condições, possui todos os ingredientes que caracterizam uma espécie de malandragem que se anuncia em nossas letras.

O modo como aparecem vestidas as personagens da roça também é, além de risível, revelador da condição precária daqueles lavradores. Reveladores também são os elementos acessórios que compõem a linguagem do espetáculo em *O Juiz de Paz*:

Entra Manuel João com uma enxada no ombro, vestido de calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçada, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com um cesto na cabeça e uma enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão. (Ato I, Cena IV, p. 31).

Nas situações de conciliação promovidas pelo Juiz, o modo como se apresentam os requerentes dá a exata dimensão do vezo caricatural do comediógrafo para transpor para a cena elementos que traduzissem a caracterização típica daquela gente:

*Escrivão – Já intimei Manuel João para levar o preso à cidade.
Juiz – Bom. Agora vamos nós preparar a audiência. (Assentam-se à mesa e o Juiz toca a campainha.) Os senhores que estão lá fora no terreiro podem entrar. (Entram todos os lavradores vestidos como roceiros; uns de jaqueta de chita, chapéu de palha, calças brancas de ganga, de tamancos, descalços; outros calçam os sapatos e meias quando entram, etc.. Tomás traz um leitão debaixo do braço.) Está aberta a audiência. Os seus requerimentos? (Ato I, Cena X, p. 35).*

É de se notar como, pelos paratextos, Martins Pena dá a conhecer o seu pensamento sobre a representação, imaginando com detalhes e promovendo uma espécie de direção do potencial espetáculo.

A cena em que João Sampaio e Tomás brigam pela posse de um porco é inusitada e hilariante. A disputa pelo “*pequira*” promove no palco verdadeira algazarra, que se acalma somente quando o Juiz sugere que o leitão fosse dado a ele. E não menos surpreendente é a chegada de Josefa Joaquina, que presenteia a autoridade

com três galinhas e uma cesta de ovos. É possível dizer que a simplicidade dos presentes, embora não dissolva a crítica, ameniza-lhe o tom, conferindo a esses comportamentos certa cordialidade no modo de ver tais procedimentos. De outra forma, a própria escolha signífica dos objetos que servem para presentear o Juiz contribui para inscrever a comédia de Pena no riso de acolhida, que ocupa o primeiro plano de suas representações. Outra vez emerge a relação entre forma e conteúdo.

Seja na casa de Manuel João ou na sala do Juiz, as cenas são movimentadas: lavradores entram e saem da audiência ou brigam pela posse de algum bem; José e Aninha encontram-se, conversam e se despedem rapidamente; Maria Rosa apressa-se em trazer a jacuba para o marido; a família esconde a janta na gaveta; requerentes são empurrados da sala do Juiz e ameaçados de prisão; grita-se e discute-se; Aninha dá escapula ao namorado José. Assim, a funcionalidade do cenário está em permitir a movimentação constante e histriônica das personagens, envolvidas em situações as mais inusitadas. Tudo, em ritmo intenso, movimenta a trama para um desfecho não menos vertiginoso:

Juiz – Bom. (Para os outros:) Vamos arranjar a roda. A noiva dançará comigo, e o noivo com sua sogra. Ó senhor Manuel João, arranje outra roda... Vamos, vamos! (Arranjam as rodas; o Escrivão entra com uma viola.) Os outros senhores abanquem-se... Senhor Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho... bem choradinho...

Manuel João – Agora sou eu gente!

Juiz – Bravo, minha gente! Toque, toque! (Um dos atores toca a tirana na viola; os outros batem palmas e caquinhos, e os mais dançam.) (Ato I, Cena Última, p. 44).

Nota-se que a criação da comédia de Pena que fundou o nosso teatro de costumes é pautada pela mais aguda consciência dramática. Tudo que está presente no palco é significativo e desempenha função importante na construção da rede de

linguagens e significados que chegam até a platéia. Cenários, figurinos, mudanças de cenário, alteração de voz, dicção, objetos e acessórios – tudo está a serviço de uma representação de fato teatral, assegurada com a festa do final da peça. Por isso, *O Juiz de Paz* não marca somente a estréia do dramaturgo, mas autoriza-o, pela aprovação do público, a empreender novos projetos para confirmar a nossa identidade teatral já então inaugurada.

6.3 O Judas em Sábado de Aleluia

Não é improvável que a inspiração de Martins Pena para a criação de *O Judas* tenha vindo de uma manifestação tipicamente popular: a quadrilha. É assim que se desenvolvem as situações dramáticas dessa peça. Como se fosse uma ciranda, marcada por ritmo intenso como a dança, promove-se, após tantos “passos” ou correrias, o desfecho, que culmina com a troca de casais. Protagonizando a farsa está Faustino, vestido de Judas, figura que os costumes populares fixaram na tradição folclórica. Tudo ocorre no Sábado de Aleluia, que prepara a “ressurreição” do traído Faustino.

O paratexto inicial da peça dá o tom dos acontecimentos segundo os propósitos cênicos do comediógrafo:

Sala em casa de José Pimenta. Porta do fundo, à direita, e à esquerda uma janela; além da porta da direita uma cômoda de jacarandá, sobre a qual estará uma manga de vidro e dous castiçais de casquinha. Cadeiras e mesa. Ao levantar do pano, a cena estará distribuída da seguinte maneira: Chiquinha sentada junto à mesa, cosendo; Maricota à janela; e no fundo da sala, à direita da porta, um grupo de quatro meninos e dous moleques acabam de aprontar

um Judas, o qual estará apoiado à parede. Serão os seus trajes casaca de corte, de veludo, colete idem, botas de montar, chapéu armado com penacho escarlata (tudo muito usado), longos bigodes, etc.. Os meninos e moleques saltam de contentes ao redor do Judas e fazem grande algazarra. (Ato I, Cena I, p. 129).

Portas, janelas, mesas e Judas desempenharão importante sentido funcional para o desenvolvimento da trama: fugas, intrigas, esconderijos e disfarces, ingredientes típicos da farsa.

Chiquinha, para Maricota – Maricota, ainda te não cansou essa janela?

Maricota, voltando a cabeça – Não é de tua conta.

Chiquinha – Bem o sei. Mas, olha, o meu vestido está quase pronto; e o teu, não sei quando estará.

Maricota – Hei-de aprontá-lo quando quiser e muito bem me parecer. Basta de seca-cose, e deixa-me.

Chiquinha – Fazes bem. (Aqui Maricota faz uma mesura para [a] rua, como a pessoa que a cumprimenta, e continua depois a fazer acenos com o lenço.) Lá está ela no seu fadário! Que viva esta minha irmã só para namorar! É forte mania! A todos faz festa, a todos namora... (Ato I, Cena I, pp. 129-130).

A relação das moças com o cenário e os objetos com que aparecem é de grande significado: Maricota está à janela e olha para a rua onde passam os pretendentes, muitos dos quais escreveram cartas de amor que ela tem nas mãos; Chiquinha está sentada na sala, cuidando da costura.

A atitude de Maricota, voltada para a rua, define-lhe o temperamento rebelde, contra os padrões estabelecidos para a conduta de uma donzela. As cartas de amor demonstram que as atenções e os cuidados de Maricota resumem-se aos seus caprichos amorosos, preocupada que está com a eleição de seus pretendentes.

Quanto a Chiquinha, conforma-se ao ambiente doméstico, cuida do vestido que está costurando: sinal de aceitação das regras de comportamento de seu tempo.

Suas preocupações quase maternais estão concentradas em aconselhar a irmã, prevenindo a namorada de um futuro infeliz.

Se a primeira tem iniciativa contestadora e, supostamente mais ativa, volta-se para o ambiente externo, a segunda, mais preocupada com a irmã do que consigo mesma, resignada, está voltada para as normas que regem a família. Se Maricota, contrariando determinados padrões vigentes, inscreve-se na galeria de personagens que se insurgem contra algumas convenções (pretensão que lhe custará o castigo final, demonstrando certo conservadorismo do comediógrafo), Chiquinha se aproxima dos modelos românticos mais convencionais e, acatando as boas maneiras, à moda das heroínas, vai ser recompensada. Afinal, não se pode esquecer que na nossa literatura romântica, de modo maniqueísta, os comportamentos bons e irreprováveis eram atributos exclusivos das heroínas.

Como se pode verificar, as escolhas cênicas de Martins Pena transcendem limites meramente físicos e propõem sentidos de grande significado para a compreensão da peça. Outra vez, forma e conteúdo assimilam-se, portadores de sentido, dialeticamente.

As cenas que seguem após as apresentações iniciais chamam a atenção para a utilização de longos trechos narrativos que, no caso de *O Judas em Sábado de Aleluia*, realizam-se pela leitura de cartas de amor que Maricota faz à irmã. Aliás, Iná Camargo Costa já identificou, conforme apontamos na fortuna crítica deste trabalho, como a presença do elemento épico no teatro de Martins Pena marca também a sua peça de estréia: em *O Juiz de Paz*, a leitura dos requerimentos pelo Escrivão cumpre essa função.

A chegada de Faustino à casa da namorada é triunfal: depois de reclamar das perseguições que vinha sofrendo na Guarda, tudo em ritmo acelerado, o rapaz faz reclamações à moça. Nesse momento, percebe-se todo o empenho de Martins Pena em orientar os gestos do rapaz: declamando, fingindo arrancar os cabelos, penteando-se. E também o tom de voz, que engrossa conforme a atmosfera do discurso: outra prova incontestável do talento do dramaturgo para a construção da cena, harmonizando linguagem corporal e entonação de voz. Mas quando chega o Capitão, Faustino, desesperado, toma o lugar do Judas:

Faustino levanta-se e vai atrás dela – Então, o que é isso?... Deixou-me!... Foi-se!... E esta!... Que farei?... (Anda ao redor da sala como procurando aonde esconder-se.) Não sei onde esconder-me... (Vai espiar à porta, e daí corre para a janela.) Voltou, e está conversando à porta com um sujeito; mas decerto não deixa de entrar. Em boas estou metido, e daqui não... (Corre para o Judas, despe-lhe a casaca e o colete, tira-lhe as botas e o chapéu e arranca-lhe os bigodes.) O que me pilhar tem talento, porque mais tenho eu. (Veste o colete e casaca sobre a sua própria roupa, calça as botas, põe o chapéu armado e arranja os bigodes. Feito isto, esconde o corpo do Judas em uma das gavetas da cômoda, onde também esconde o próprio chapéu, e toma o lugar do Judas.) Agora pode vir... (Batem.) Ei-lo! (Batem.) Aí vem! (Ato I, Cena IV, p. 137).

Nessa cena, são vários os paratextos do autor que demonstram a sua consciência de teatralidade: “*anda ao redor da sala*”, “*vai espiar à porta*”, “*corre para o Judas*”, “*veste o colete e casaca sobre sua própria roupa*”. Os diferentes signos teatrais – movimentação cênica, gestos, marcação – estão devidamente orientados para mostrar os apuros de Faustino. O espaço cênico é explorado nas suas diversas potencialidades, até mesmo quando Faustino, olhando para fora e narrando os acontecimentos à platéia, vai criando a impressão de prolongamento do espaço ficcional até então circunscrito ao palco; disso decorre a verossimilhança, pois a alusão à rua intensifica o efeito de real.

Também é cômico e de grande resultado cênico o momento em que Chiquinha, pensando estar sozinha, confessa, em voz alta, seu amor por Faustino. O rapaz, sem que ela se desse conta, estava vestido de Judas, e a surpreende:

Chiquinha – A mana, que não sente por ti o que eu sinto, tem coragem para te falar e enganar, enquanto eu, que tanto te amo, não ousa levantar os olhos para ti. Assim vai o mundo! Nunca terei valor para fazer-lhe a confissão deste amor, que me faz tão desgraçada; nunca, que morreria de vergonha! Ele nem em mim pensa. Casar-me com ele seria a maior das felicidades. (*Faustino, que durante o tempo que Chiquinha fala vem aproximando-se e ouvindo com prazer quanto ela diz, cai a seus pés.*)

Faustino – Anjo do céu! (*Chiquinha dá um grito, assustada, levanta-se rapidamente para fugir e Faustino a retém pelo vestido.*) Espera!

Chiquinha, gritando – Ai, quem me acode?

Faustino – Não te assustes, é o teu amante, o teu noivo... o ditoso Faustino!

Chiquinha, forcejando para fugir – Deixe-me!

Faustino, tirando o chapéu – Não me conheces? É o teu Faustino!

Chiquinha, reconhecendo-o – Ele mesmo, encantadora criatura! Ele mesmo, que tudo ouviu.

Chiquinha, escondendo o rosto com as mãos – Meu Deus! (*Ato I, Cena X, p. 142*).

Note-se o efeito que sustenta a cena: a aproximação de Faustino vestido de Judas; o boneco se jogando aos pés da moça; Chiquinha, gritando e correndo apavorada; Faustino agarrando a moça pelo vestido. Além da fantasia do boneco, os gestos e gritos animam a cena até o desfecho quando, tendo reconhecido o rapaz, envergonhada, Chiquinha esconde o rosto entre as mãos, gesto teatral e atitude própria para moça recatada, pilhada em pequeno delito. Deve-se registrar também o grande efeito cômico decorrente da fala de Faustino quando revela para a moça a sua identidade (“é o teu amante, o teu noivo”); para quem mal acabou de ouvir as divagações de Chiquinha, o amor é súbito, à primeira vista, exagerado, como prevêem as convenções da comédia, e rápido, como exige o ritmo do espetáculo. E somente depois da confissão que se sucede ao quiproquó, há um certo recrudescimento do ritmo

da peça com a inserção de uma passagem amorosa, o que permite, por breve espaço de tempo, a distensão dos ânimos do público até as novas confusões que já se preparam.

Vale observar que, se nO *Juiz de Paz da Roça* os objetos cênicos e a indumentária (além dos animais presentes no palco, é claro) propiciam efeitos dramáticos e cômicos mais significativos, nO *Judas* é a comicidade dos gestos que cumpre esse papel, exercida principalmente pelo boneco que ganha vida no palco e, ocultado pela máscara, brinca também com o jogo dramático. Para Kowzan:

O gesto constitui, depois da palavra (e sua forma escrita) o meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, isto é, o sistema de signos mais desenvolvido. (2003, p. 106).

Desse modo, aliado à marcação – deslocamentos constantes e intensos –, o gesto se apresenta como o recurso de teatralidade de que mais se utiliza o comediógrafo nesta peça. Na cena em que se parodia o discurso romântico, já citada neste trabalho, a maneira como as personagens “falam com o corpo” por si só já seria suficiente para construir a caricatura daqueles trejeitos que acompanhavam a retórica sentimentalista do Romantismo, então submetida ao escárnio.

Alguns acessórios também contribuem para a representação: maços de papéis (dinheiro falsificado), espada e barretina. Se os últimos significam instrumentos a serviço da lei (a Guarda Nacional), os bilhetes falsos comprovam o abuso da mesma autoridade ao criar situações que, no âmbito da justiça, ocultamente, favoreçam atitude tão ilícita.

Marcados pelo aproveitamento intenso de suas sugestões também são o espaço cênico e os acessórios sobre os quais se ergue a cena em que Faustino é descoberto:

Capitão – E então? Ainda não me deixaram dizer ao que vinha. (*Ouve-se repique de sinos, foguetes, algazarra, ruídos diversos como acontece quando aparece a Aleluia.*) O que é isto?

Pimenta – Estamos descobertos!

Antônio, gritando – É a Aleluia que apareceu. (*Entram na sala, de tropel, Maricota, Chiquinha, os quatro meninos e os dous moleques.*)

Meninos – Apareceu a Aleluia! Vamos ao Judas!... (*Faustino, vendo os meninos junto de si, deita a correr pela sala. Espanto geral. Os meninos gritam e fogem de Faustino, o qual dá duas voltas ao redor da sala, levando adiante de si todos os que estão em cena, os quais atropelam-se correndo e gritam aterrorizados. Chiquinha fica em pé junto à porta por onde entrou. Faustino, na segunda volta, sai para a rua, e os mais, desembaraçados dele, ficam como assombrados. Os meninos e moleques, chorando, escondem-se debaixo da mesa e cadeiras; o Capitão, na primeira volta que dá fugindo de Faustino, sobe para cima da cômoda; Antônio Domingos agarra-se a Pimenta, e rolam juntos pelo chão, quando Faustino sai; e Maricota cai desmaiada na cadeira onde cosia.*) (*Ato I, Cena XII, p. 147.*)

Anunciada pelo barulho que vem de fora – tentativa do espaço diegético invadir o espaço mimético e intenção do autor de promover a ampliação do espaço cênico –, a algazarra decorrente da perseguição do Judas pelos meninos produz grande efeito e é uma rica combinação de elementos das mais diversas naturezas: correria, gritaria, movimento, perplexidade, rua, porta, mesas, cadeiras, cômoda – tudo é signo e tudo é explorado de tal modo a contaminar a platéia. À moda da comédia, a algazarra das personagens harmoniza os signos numa homologia que resulta em perfeita arquitetura de cena.

De apelo totalmente popular, a passagem apresenta curiosa situação: os meninos perseguem o Judas; o Judas foge dos meninos; Pimenta, Domingos e o Capitão, que perseguiam Faustino, correm do boneco!

Daí em diante, um sobe na cômoda, o outro desmaia, outro ainda grita e se esconde. Até que, arrefecendo o ritmo, a revelação se faz com grande expectativa quando Faustino volta da rua, desfigurado, mas pronto a realizar sua vingança. Aos poucos, o rapaz vai tirando a fantasia (chapéu, bigodes, botas, casaca, colete), ao mesmo tempo em que vai revelando os segredos de cada um – cena de grande engenhosidade e imaginação, pois tudo vai ficando às claras e se mostrando de fato como é. Prova, outra vez, da inclinação de Pena para a carpintaria dramática e para uma verdadeira e caprichosa engenharia da cena:

Faustino – Ai! ai! ai! ai! que fico sem ouvidos.

Capitão – Petulância inqualificável... Petulância!

Antônio – Desaforo sem nome... Desaforo!

Antônio – Patifaria, patifaria, patifaria! (*Faustino levanta-se rapidamente, batendo com os pés.*)

Faustino, gritando – Silêncio! (*Os três emudecem e recuam.*) que o deus da linha quer falar! (*Assenta-se.*) Puxe-me aqui as botas. (*Para Pimenta:*) Não quer? Olhe que o mando da parte da... (*Pimenta chega-se para ele.*)

Pimenta, colérico – Dê cá!

Faustino – Já! (*Dá-lhe as botas a puxar.*) Devagar! Assim... E digam lá que a polícia não faz milagres... (*Para Antônio:*) Ah, senhor meu, tire-me esta casaca. Creio que não será preciso dizer da parte de quem... (*Antônio tira-lhe a casaca com muito modo.*) Cuidado; não rasgue o traste, que é de valor. Agora o colete. (*Tira-lho.*) Bom. (*Ato I, Cena XII, p. 149.*)

À medida que se desfaz a ilusão do boneco, caem as máscaras dos oponentes do rapaz. Sendo o disfarce “a mola mestra da sociedade” (ARÊAS, 1987, p. 190), resta, descobertas as verdades, proceder ao julgamento.

Cabe a Faustino decidir o destino de cada um – se o verdadeiro Judas traiu, Faustino é o Judas que já foi traído e, por isso, coloca as coisas no devido lugar. Como um justiceiro à moda dos anti-heróis da comédia, decide tudo à sua maneira, guardando para si o final feliz ao lado de Chiquinha. Nesse procedimento, tendo ele se despido da fantasia, cabe fazer o mesmo com os outros; é da mesma maneira que isso

ocorre no teatro, quando, depois do espetáculo, todos voltam a ser quem são. Por isso, essa situação é estrategicamente deixada para o final da peça.

6.4 As Desgraças de uma Criança

Nesta peça, a teatralidade emerge fundamentalmente das situações e da movimentação das personagens, absolutamente intensa e marcada por grande confusão. O escuro contribui para a promoção dos enganos e dos efeitos cômicos que contagiam o espectador.

Em que pese ser véspera de Natal, a atmosfera sugerida não é suficiente para atingir as personagens ou comovê-las; em franco contraste cômico, voltados que estão para os seus interesses, a criança que exige cuidados é tratada como se fosse um boneco de pano, submetida a todo tipo de imprevistos: tapas, apertões, tombos; daí as suas desgraças, aludidas no título da peça e representadas com grande habilidade corporal pelos atores da farsa.

Figuras caricaturais ajudam a compor o quadro cômico a partir do qual se edifica a criação espetacular de Martins Pena: o sacristão namorador, a criada alcoviteira, a viúva namoradeira, o militar sem vocação e o velho ridículo.

O cenário assume papel bastante funcional, preparando o desenvolvimento das confusões:

Sala: portas laterais e no fundo. Junto da porta da direita um berço, e além uma marquesa. Mesa e cadeiras. É noute. Haverá sobre a mesa um moringue, um copo e uma lamparina de porcelana acesa. (Ato I, Cena I, p. 531).

O autor, desde o início, já tem preparados os seus propósitos, prova daquele processo a que alude Edgar A. Poe nA *Filosofia da Composição*, referindo-se à necessidade de que, ao iniciar um texto, é preciso ter em mente o modo como se deve terminá-lo, orientando os acontecimentos para tal fim.

As cenas se passam na sala, espaço do convívio social; aliás, por ali passarão todas as personagens, inclusive aquelas que não fazem parte do núcleo da família, como Manuel Igreja e Pacífico. As portas serão amplamente utilizadas para as entradas e as fugas das personagens, e o berço, signo da presença do pequeno em casa, ficará vazio em boa parte do tempo, pois a criança estará envolvida nas desventuras a que os adultos vão submetê-la. O tempo cronológico (“*noute*”), seguido da indicação da existência de uma lamparina, cria a atmosfera ideal para tantos quiproquós: a escuridão é também signo da ignorância das personagens envolvidas nos enganos promovidos pelos disfarces.

Já na primeira cena, vê-se como a movimentação e os gestos terão impacto sobre a representação, tudo naturalmente acompanhado de muito barulho: a criada Madalena canta para a criança dormir, lamenta a sua condição, embala a criança, levanta o pequeno pelo braço e dá-lhe palmadas; a desafortunada criança reclama, grita e chora descontroladamente. Martins Pena, desde o início, imprime à comédia o tom que vai atravessar toda a representação.

A chegada de Manuel Igreja a casa é de interessante efeito cômico. O rapaz está vestido de sacristão; porém traz no bolso uma carta para ser entregue à viúva Rita e conta para Madalena como se apaixonou pela senhora – trata-se de franco descompasso entre a indumentária e o modo de se comportar.

Outra vez se depara com longo trecho narrativo, expediente de que Pena já se servira nas outras comédias. Porém, a atmosfera cômica se mantém graças à surpreendente história de amor de Manuel: quando sacristão de outra paróquia, durante o casamento de Rita, apaixonou-se por ela e sofre por algum tempo; até que, certo dia, enquanto rezava num enterro, depara-se com um defunto que era o marido da bela Rita; daí para o namoro não foi muito tempo.

Se de um lado está a criança, que ajuda a promover grandes situações risíveis, de outro se encontra o velho Abel, que nem pela idade deixa de perseguir Madalena. Em certos trechos, o discurso do velho ganha tons poéticos: “*Embalas esse menino com cantigas, assim como me embalas com esperança*” (Ato I, Cena IV, p. 536); mas a criada não atende aos apelos sentimentais de Abel, chamando-lhe de “*sapatos de defuntos*” (Ato I, Cena IV, p. 536), alusão, naturalmente, à idade avançada de seu pretendente. Os expedientes lingüísticos de que se servem as duas personagens definem-lhes os caracteres e as intenções.

Não faltam também as orientações dos paratextos sugeridos pelo autor, concepção de como se deve realizar o espetáculo. Em algumas cenas, indica-se que o velho deve falar com ternura ou que a empregada deve fugir das investidas de Abel, indo para o outro lado do berço.

A viúva Rita entra em cena vestida de preto. Aqui, pela indumentária, reforça-se aquele contraste que já observamos em Manuel Igreja. A sobriedade da roupa oculta a disposição de Rita para o namoro; diga-se de passagem, desde o primeiro casamento, o sacristão que ajudou a realizar a cerimônia não lhe passou despercebido. Trata-se, em boa linguagem cômica, do modelo clássico da viúva alegre que, aliás, já o era, então, mesmo quando estava casada!

Assim como Aninha (*O Juiz de Paz da Roça*) e Maricota (*O Judas em Sábado de Aleluia*), Rita e Madalena são as personagens femininas que promoverão muitas situações que darão à peça o ritmo rápido e intenso, à moda da farsa.

A chegada de Pacífico a casa ocorre quando Madalena, sozinha, está embalando a criança:

Madalena – (...) Ah, que se eu também pudesse aqui não ficaria. E o velho a desfarçar [sic] com o pequeno! Pobres crianças! Também, ainda não vi inocentes que mais velhacadas encubram... Uma criança é a melhor capa de namorados que se conhece. (*Ato I, Cena V, p. 537*).

Tratado como coisa, é para isso que servirá o pequeno Lulu: encobrir do velho os namoros de Rita com Manuel Igreja e de Madalena com Pacífico (“*capa de namorados*”). A idéia de capa ou disfarce, de certa maneira corresponderia ao boneco de Judas da peça homônima; e em ambas, esses signos trazem à tona os expedientes da mentira, da ilusão. Assim, novamente se perceberá quanto as personagens usam nas suas relações com as outras a grande convenção do teatro: representação. De outra maneira, trata-se de um teatro que, ao desvendar os próprios recursos da arte dramática, faz-se também objeto de sua encenação.

Na seqüência da cena, percebe-se a intenção de Martins Pena de reforçar o efeito de real, buscando-se uma tentativa de ampliação do cenário:

Madalena – (...) E o meu tratante que hoje todo o dia se não lembrou de mim? Ah, se ele aqui estivesse, deixava-o tomando conta desta lesmazinha e ia ver a missa. (*Dentro assobiam.*) Ai, que é ele! Que fortuna! Deus o traz! (*Chegando à janela.*) Psiu, psiu, entra! Empurra a porta, que está cerrada. (*Ato I, Cena VI, p. 537*).

A idéia de “fora” e da “missa” que está se realizando cria a impressão de outros espaços além do palco e ajuda a reforçar a idéia de verossimilhança.

Se no caso de Manuel Igreja e Rita a roupa já é suficiente para apontar o contraste entre o modo de se vestir e o modo de se comportar, Pacífico comporta-se adequadamente, conforme o seu figurino: da Guarda Nacional, entra fardado e com espada na cintura. De sorte que é o nome que promove o descompasso entre suas roupas e a suposta tranqüilidade do rapaz, não confirmada pelas suas atitudes.

A cena em que Pacífico fica tomando conta da criança enquanto Madalena vai à missa é hilária e mostra todo o domínio de Martins Pena quanto ao emprego dos recursos teatrais. O rapaz canta, grita, corre, movimenta-se de lá para cá, recorre ao paninho com água, imita o choro do menino, dá palmadas no rebento, bota-lhe na boca uma garrafa de vinho. Seu comportamento é indiscutivelmente mais adequado para a vida militar do que para a vida doméstica. E significamente o contraste entre a farda e a criança que tem nos braços dá conta dessa constatação. Se como guarda ele está sempre pronto a resolver complicações, desta vez nenhum artifício acalma a criança com a qual o soldado trava verdadeira batalha:

Pacífico – (...) Parece-me que não gosta de música... Olhem que goelas. Cala a boca! Qual! (Gritando muito:) Bico calado! Cada vez abre mais os foles! Ai, que não me lembrava da água com açúcar. (Corre para junto da mesa e toma o copo, mas ao dirigir-se para o berço, com a pressa que vai, tropeça e deixa o copo cair no chão.) Bravo! Bonito! Fi-la como os meus focinhos! Foi-se a água com o açúcar, e o diabinho a gritar! Espera, que ainda posso aproveitar alguma coisa. (Assim dizendo, molha o paninho na água que corre pelo chão.) Ainda serve. (Chega-se para o berço:) Toma! (Dá à criança.) Ah, ainda é pouco... (Torna a molhar o pano no chão.) Toma mais. Não se farta; chupa e chora. Arre, que pestinha! Vejam lá que cara! (Arremedando a criança a chorar.) Belo ofício! Vejamos se as palmadas fazem mais efeito; é santo remédio. (Dá palmadas na criança, que redobra o choro.) Foi peor! Nem açúcar, nem palmadas... Que o leve o diabo! Que lhe darei? (Como que procura alguma coisa pela sala.) Muito custa criar! Eu, só na última necessidade... E não vejo nada! Naquele armário, talvez. (Vai abrir o armário.) Ah, garrafas! (Tira uma

garrafa e cheira.) Vinho! Belo! (Bota a garrafa na boca e bebe.) Talvez também goste. (Vai para o berço.) Assim, abre bem a boca; tome lá. (Dá vinho à criança, na garrafa.) Oh, diabo, como ficou vermelho! É pequeno... Mas se morre? Melhor; ainda não ouvi defunto chorar. (O pequeno chora.) Qual morrer! Dei-lhe mais força para chorar. Leve-me o demo, se sei o que hei-de fazer. (Tira uma espora do pé e dá à criança.) Olha, bonito! Tetéia, tetéia! O diabo espetou-se com a roseta! Já não posso, vou-me embora. Arrebento! Pára aí. (Ato I, Cena VIII, pp. 540-541).

A movimentação dessa cena é intensa, exigindo grande habilidade não somente para a sua imaginação como também para a representação, pois, além de rápida, explora funcionalmente os recursos do cenário e as possibilidades de criação da comicidade. E porque nada adianta, Pacífico tem a idéia de vestir as roupas de Madalena, acreditando que a criança está estranhando a farda. O mesmo expediente que propicia as confusões, isto é, o disfarce, aqui é tomado como modo de resolvê-las:

Pacífico – (...) Ai, que isto agora faz-me lembrar de uma coisa: o pequeno está estranhando a farda, as calças e todo este aparelho. Se eu achasse um vestido... (Vai para junto da cama de Madalena.) Bravo, achei! (Tomando um vestido, um xale e touca que está nos pés da cama, veste-se com eles.) Assim pode ser que não estranhe. Tem-me feito suar! Que bonita ama! Bem me podia alugar; havia de ganhar mais do que me paga a nação. Agora o xale... Muito bem! Venha o toucado... (Põe a touca, e assim vestido, chega-se para o berço e fala com a criança, afinando a voz:) Nhonhozinho, não chore; é a Madalena. Ande cá. (Toma a criança nos braços.) Não chore, durma, durma. Quer passear? Vamos passear. (Ato I, Cena VIII. p. 541).

Disso decorrerá grande confusão, pois em pouco tempo Pacífico resolve ir-se deitar e acha a carta que Manuel Igreja havia deixado para Rita; enciumado, ele desconfia de que o bilhete assinado por Manuel era endereçado a Madalena. E, mais uma vez, a partir da confusão provocada, tudo acontece precipitadamente:

Pacífico – (...) Olé, uma carta! De quem será? (*Levantando-se.*) Querem ver que a bicha me logra... Ah! (*Encaminha-se para a lamparina e principia a ler a carta, soletrando:*) “Minha querida”. (*Falando:*) Ah, sua querida! Boa vai ela... (*Lendo:*) “Hoje preciso muito falar contigo. Quando voltares da missa do galo, em vez de te ires deitar, deixa o velho dormir, e espera-me. Isto te pede teu querido Manuel Igreja.” (*Falando:*) Ah, tu amas ao Manuel Igreja? Igreja te hei-de armar eu! Ah, traidora! Ora, fiem-se em mulheres! Esta nem por ser da roça, quanto mais se fosse da cidade... Tomara eu que o tal Manuel Igreja por cá apareça, que lhe quero rezar a ladainha e repicar-lhe o sino no espinhaço. Ah, maroto! Parece-me que ouço passos. Talvez seja ele... Ou ele ou ela, quero ensiná-los! (*Pega a lamparina e a põe debaixo da mesa.*)

Manuel, dentro – Madalena?

Pacífico, à parte – É ele! Entra, que não sabes o que te espera... (*Vai a sentar-se junto do berço.*) (*Ato I, Cena VIII, p. 542.*)

Pacífico acha que Manuel Igreja está assediando Madalena, e Manuel Igreja pensa que Pacífico é a empregada: trata-se do primeiro quiproquó da peça. Daí decorrem disfarces de voz, movimentos rápidos, espada, pancadaria e uma surra exemplar que o guarda, contrariando a sugestão do nome, aplica no sacristão:

Manuel, aparecendo na porta do fundo – Madalena, eles já saíram? Posso entrar?

Pacífico, desfarçando [sic] a voz – Pode.

Manuel, entrando e encaminhando-se para Madalena – Muito obrigado te estou eu. Verás que não serei ingrato; o meu amor servirá de fiança do que te prometo. O velho não pode tardar, não é assim? Assim que ele entrar, eu esconder-me-ei debaixo da tua cama, e depois...

Pacífico, que tem ouvido Manuel com a cabeça baixa, levanta-se repentinamente – Ah!

Manuel, recuando – Que tens, Madalena? (*Pacífico arregaça o vestido.*) Levanta o vestido!... (*Pacífico puxa pela espada.*) Uma espada! (*Pacífico caminhando para Manuel.* *Manuel, recuando:*) Madalena... (*Pacífico segurando-lhe pelo braço.* *Manuel:*) Não é Madalena? (*Ato I, Cena IX, p. 542.*)

Porém, tão depressa quanto se arma a confusão, descobre-se tudo, e os moços se conciliam. Prova do ritmo ágil e da ação concentrada e breve que marca as peças de Martins Pena:

Pacífico – Dá cá um abraço. (*Abraça-o.*) Muito bem; vieste pela Rita, e eu pela Madalena. Muito bem; temo-nos entendido, isto é, se o que disseste é verdade. Quando não, dou-me por desentendido e leva tudo a degola. Elas não tardam... (*Ato I, Cena IX, p. 543*).

Daí em diante, tudo se complica outra vez e pelos mesmos motivos, pois a chegada de Abel e Rita, a necessidade de os rapazes se esconderem do velho e o modo como Pacífico está vestido promoverão novas e movimentadas confusões.

Enquanto Rita vai olhar a criança, Manuel Igreja esconde-se embaixo da cama; a viúva confunde Pacífico (que finge dormir) com Madalena, chamando-lhe de preguiçosa; e Abel, vendo ocasião, resolve que voltará à sala para beijar a criada:

Abel – A Rita está chamando pela mucamba, para se despir. O mais prudente é eu voltar logo; porém primeiro hei-de dar-lhe um beijinho nesta fronte tão cândida e tão pura. (*Chega-se para Pacífico e dá-lhe um beijo na testa.*) Como é doce! Até já... (*Sai pela esquerda, atravessando a cena, esfregando as mãos de contente.*) (*Ato I, Cena XI, p. 545*).

Novos enganos se armam quando Rita e Abel, às escondidas, voltam à sala; além disso, Madalena retorna. No escuro, todos se encontram, mas ninguém se identifica; e a criança vai passando de um a outro:

Pacífico, à parte – Luz agora seria bonito! Melhor é dar-lhe de mamar no escuro... (*Toma o pequeno e levanta-se.*)
Abel, seguindo-o no escuro – Espera, olha que te podes esbarrar com o pequeno.
Pacífico, à parte – Não é graça; estou com medo do velho no escuro.
Abel, procurando Pacífico no escuro – Madalena, vidinha, escuta...
Manuel, à parte – Ah, é esse o caso!
Rita, à parte – Meu pai namora a ama do meu filho, ah!
Pacífico, à parte – Eu largo o pequeno no chão, e safo-me! (*Vai abaixar-se para deitar a criança.*)
Abel, nessa ocasião, encontra-se com ele – Ah, por que foges de mim, feiticeira? Em casa todos dormem; nós estamos no escuro e ninguém nos vê.
Pacífico, à parte – Sim, mas alguém nos ouve.
Abel – Olha, eu posso fazer muito por ti... posso fazer-te feliz, muito feliz; mas dá-me um abraço! (*Quer dar-lhe um abraço.*)

Pacífico empurra-o – Devagar! (Encaminha-se para o outro lado aonde está Manuel.)

Abel – Ingrata!

Rita, à parte – Quem tal diria! (Ato I, Cena XIV, p. 547).

Correria, encontrões, confusões de identidade, empurrões e descobertas – tudo se passando no escuro, bem arquitetado pelo comediógrafo, sustenta as expectativas e mantém a atenção da platéia, de modo alegre e intenso. Como se vê, sem maiores pretensões críticas, as cenas da peça vão demonstrando a intenção de Martins Pena de divertir o público.

Não custa lembrar a engenhosidade do dramaturgo para imaginar e combinar as cenas, passando de um acontecimento a outro de modo rápido, usando, para esse fim, o golpe de teatro – uma precipitação de acontecimentos de grande habilidade, conservando e mesmo ampliando a atmosfera cômica que envolve os espectadores.

É sintomático o momento em que Abel retorna à sala com uma vela. A partir dessa cena, as coisas começam a sair do obscurantismo e nada mais ficará sob capas:

Madalena, entrando e vendo Abel, fica surpreendida – Ah! (Abel, vendo entrar Madalena, de susto deixa cair o pequeno no chão e fica sem poder falar, ora olhando para Madalena, ora para a porta do quarto onde entrou Pacífico. Madalena, apanhando o pequeno no chão, que chora:) Meu filhinho! (Embralo nos braços.) Estou perdida! Senhor, perdoai-me, se deixei o menino por alguns instantes. Não pude resistir; quis também ver na missa do galo. Juro que será a última vez este ano... Mas por que este espanto? Que quer isto dizer? Aponta para o quarto... Senhor!

Abel, gaguejando de medo – Madalena, tu não entraste por ali? (Apontando para o quarto.)

Madalena – Não senhor, entrei por ali. (Apontando para o fundo.)

Abel – Então foi minha filha. Que vergonha, que vergonha para um pai! Que vexame! Que dirá de mim a Ritinha? Quero-lhe pedir perdão. Dá cá este menino, que será o meu penhor. (Tira o pequeno dos braços de Madalena arrebatadamente.) (Ato I, Cena XVII, p. 550).

É notável a maneira como a exploração funcional dos elementos cênicos (espaços, gestos, sons, silêncios, etc.) combina-se o tempo todo com a criação de situações

risíveis. Apenas para referir um exemplo dessa passagem, em meio ao desespero que toma conta de Madalena, a criada faz uma observação bastante engraçada sobre o motivo que a fez deixar a criança sozinha: a missa do galo. Penitenciando-se, promete a criada: “*Juro que será a última vez este ano*”. Isto é, o arrependimento prevê já o direito, a possibilidade e mesmo a certeza de que os acontecimentos vão se repetir, talvez apenas não “*este ano*”, afinal de contas já é Natal e missa do galo só tem uma vez!

Chegando à conclusão de que a casa havia sido invadida por ladrões, Abel pensa ter prendido os meliantes no quarto para mandá-los depois à prisão. Também é hilária a cena em que, armados, os homens se preparam para surpreender os infratores; nessa ocasião, além dos acessórios de que se servem, são patéticas as manifestações de coragem e heroísmo do velho. Mas quando percebe que lá dentro só estavam Rita e Madalena, contrastando com o ritmo da peça, o velho, chocado, fica estático, adivinhando os enganos ali ocorridos e a descoberta de seus amores por Madalena. Evidentemente, o contraste entre movimento e paralisia, barulho e silêncio, produz interessante efeito para o ritmo da peça. Outra vez, a rigidez do velho, as gargalhadas de Manuel e Pacífico, o susto de Rita e Madalena, tudo acompanhado de significativa expressão facial e corporal dá o tom da montagem cênica e da exploração pertinente dos elementos de teatralidade.

A cena final, entre cômica e melancólica, mostra Abel desiludido, andando de um lado para outro com a criança nos braços enquanto canta para fazê-la dormir. A esta altura, as intrigas amorosas já foram resolvidas. Preenchidos todos os espaços do palco, cai o pano:

Abel principia a passear de um lado para outro lado, embalando a criança nos braços e cantando – Menino bonito... (Etc.. Rita olha para ele, sorrindo-se. Pacífico e Madalena param na porta do fundo e riem-se, e nisso abaixa o pano.) (Ato I, Cena XXI, p. 556).

O tom desta última passagem, propenso a um certo humor de cor mais amena, reforça as cenas de semelhante efeito em que a criança é submetida a maus tratos; a narração de Manuel sobre a morte do marido de Rita; e mesmo a confissão de Madalena sobre a perda de seu filho, no início da peça. Trata-se de situações em que a gargalhada dá lugar a uma nota de sensibilidade, fazendo o cômico tingir-se de certa melancolia na medida em que a situação leva o espectador a experimentar o que Pirandello chama de “sentimento do contrário”:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, todos untados sabe-se lá com qual horrível óleo, e também toda desajeitadamente maquiada e vestida com roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, a uma primeira vista e superficialmente, deter-me nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma *advertência do contrário*. Mas se agora a reflexão intervém em mim e sugere que aquela velha senhora talvez não tenha nenhum prazer em vestir-se quase como um papagaio, mas que talvez sofra com isso e somente o faz porque se engana piamente que, assim vestida, escondendo todas as rugas e canícies, consiga reter para si o amor do marido muito mais jovem do que ela, eis que eu não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a reflexão, trabalhando em mim, fez-me ir para além daquela primeira advertência, ou de preferência, mais adentro: daquela primeira *advertência do contrário* fez-me passar a este *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (1996, p. 132).

São pequenas “desgraças” que povoam esta e outras farsas, e embora suficientemente ofuscadas pela intensidade cômica e pelas soluções cênicas até o desfecho marcado pelo final feliz, esses acontecimentos, no fundo, são a matéria das comédias de Martins Pena, sobretudo quando alusões dessa natureza remetem à matéria externa que alimenta suas criações dramáticas. Então, o que confere estatuto propriamente cômico às peças do teatrólogo é a sua habilidade, que o tempo todo

desvia o olhar do público para alguma coisa menos melancólica que o nosso quadro social, para alguma coisa cuja solução é dada pelo talento do comediógrafo e pelos recursos do riso e do espetáculo, que ele soube combinar e empregar tão bem.

CAPÍTULO VII – UMA POÉTICA DO TEATRO DE MARTINS PENA

Tendo se ocupado esta pesquisa em recuperar o lugar de Martins Pena na dramaturgia nacional segundo avaliação crítica de abonados estudos sobre o comediógrafo, além das contribuições a que nos propusemos, apresentaremos algumas conclusões que resultaram das reflexões sugeridas pelas análises numa perspectiva ampla, isto é, considerando todas as discussões propostas por este trabalho. Desse modo, torna-se possível constituir, de modo sistematizado, resultado do estilo do dramaturgo, uma poética do teatro de Martins Pena.

Tomadas em perspectiva cronológica, as idéias debatidas na Fortuna Crítica desta pesquisa admitem algumas observações ou constatações sobre o criador da nossa comédia de costumes.

Primeiramente é importante ressaltar que, partindo da mais estrita visão sociológica (pensemos no ensaio de Sílvio Romero), entendendo o texto dramático fundamentalmente sob a perspectiva historicizante ou documental, pouco a pouco vai despontando um olhar mais específico para a produção ficcional de Pena, ou seja, ganham relevância cada vez maior, em cada ensaio, as virtudes teatrais propriamente ditas, o impulso criativo para uma espécie de confecção ou edificação do espetáculo dramático, onde o teatro realiza-se efetivamente. Assim é que o autor carioca vai tendo sua vocação confirmada para a construção da cena. Deve-se notar que, mesmo em face do reconhecimento das virtudes dramáticas de Pena, não se desenvolvem

exaustivamente idéias que podem sustentar com segurança essas alusões, buscando nas peças a base para esse projeto.

De todo modo, na medida em que essas reflexões sobre as qualidades cênicas ocupam os posicionamentos críticos, tende a perder importância a avaliação de sua obra como texto escrito, isto é, rastrear as marcas de literariedade ou avaliar as comédias como se procederia no processo de compreensão de um romance ou um conto revela-se tarefa ineficaz, visto que as marcas de teatralidade das peças se impõem vivamente, confirmando que não se trata de textos para serem lidos, mas para serem levados à cena.

Nesse sentido, o estudo mais consistente é o de Vilma Arêas que, em longa análise, busca compreender de que maneira o nosso comediógrafo concebe e edifica a encenação, esforço também empreendido por Emerson Calil Rossetti, embora nesse último caso, a avaliação da criação do espetáculo se atenha apenas a uma peça, *O Noviço*, diferença substancial em relação ao presente trabalho que, por meio de um *corpus* representativo, estabelece reflexões que visam ao conjunto da obra do dramaturgo.

A maior parte das avaliações presentes nesta *Fortuna Crítica*, embora ratifique a posição de Martins Pena no panorama cultural brasileiro como “um homem de teatro”, não aprofunda, portanto, a leitura da cena, detendo-se a outros aspectos, sobretudo a uma superficial identificação dos recorrentes procedimentos das formas de criação da comicidade e à típica galeria de personagens que povoam as peças, elementos suficientes para firmar o dramaturgo como adepto da farsa, seguindo, para falar apenas na tradição da nossa língua, o modelo português de Gil Vicente; evidentemente não sem acrescentar elementos muitos originais às suas criações,

contribuição autêntica e adequadamente ajustada aos princípios da cor local concernente ao programa estético do Romantismo.

Trilhando esses caminhos, Martins Pena é contemplado como o grande comediógrafo brasileiro do século XIX, e retomando elementos da comédia clássica segundo os modelos gregos e latinos acrescidos do seu talento criativo, mais que fundador, é reconhecido como criador de uma tradição brasileira no gênero cômico, projetada para obras posteriores não somente no teatro. Sob esse ponto de vista, cumpre salientar o importante trabalho de Tânia Jatobá, que considera Martins Pena uma espécie de arauto da nossa modernidade. Julgamento entusiasta à primeira vista, vai se revelando preciso na medida em que outros ensaios confirmam traços das comédias de Pena em felizes realizações cômicas da literatura brasileira posterior à obra do teatrólogo. Ainda abona esse posicionamento crítico o papel revolucionário e libertador do Romantismo, indiscutivelmente propiciador de experimentações artísticas que culminarão em experiências estéticas mais radicais até o Modernismo. Assim, não custa lembrar, além das *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, obra em que Antonio Candido já reconheceu evidentes semelhanças com a produção cômica de Pena no ensaio “Dialética da Malandragem”, também toda a produção dramática de Arthur Azevedo, o *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *O Auto da Compadecida* (1957), de Ariano Suassuna, outra feliz produção do teatro brasileiro que, como tantas, paga tributo às raízes da comicidade de caráter popular plantadas pelo autor romântico em *O Juiz de Paz da Roça*.

É de se notar que o espírito renovador de Martins Pena, superando os limites de um discurso ideológico constituído após a independência, consciente do seu papel no panorama de nossa cultura em busca de autonomia em relação aos modelos

estrangeiros aqui fartamente consumidos, põe em prática, com a realização efetiva no palco, o arcabouço teórico-programático do Romantismo, o qual, rompendo com os padrões estéticos limitadores do Classicismo, afinado com os princípios revolucionários, estimula também a reavaliação e a libertação das formas de expressão artística. O que se confirma, inclusive, no parecer de Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg:

Enfoque típico do Romantismo, a tendência historicista lhe conferiu maior poder destrutivo nos golpes que desfechou contra os cânones do Classicismo e sua pretensão ao status de verdades racionais e absolutas, portanto eternas. Daí por que, a partir da contestação romântica, surge uma seqüência cada vez mais rápida de vanguardismos: nenhum valor mais se sustenta, todos estão abalados em sua base (...). Por isso não é descabido dizer que o fenômeno do Romantismo já traz o selo de nossa atualidade, quando em face do esboroamento do que era tradicionalmente consagrado e válido, cada indivíduo surgindo, estabelece um novo valor, um novo vanguardismo, uma nova expressão. (1993, p. 279).

Também original, corajosa e provocadora é a contribuição de Iná Camargo Costa que, em análise da peça de estréia do criador da nossa comédia – *O Juiz de Paz da Roça* –, contra todo o posicionamento crítico até então estabelecido, reconhece no comediógrafo qualidades suficientes para, além do teatro, inscrevê-lo também nos domínios da literatura em função das virtudes do texto escrito advindas sobretudo das escolhas lingüísticas sobre as quais Pena cria os efeitos cômicos e edifica a teatralidade. Reivindicação perfeitamente plausível, levando-se em conta o preconceito de que sempre se ressentiu a comédia. Segundo a ensaísta, os achados lingüísticos do dramaturgo seriam suficientes para autorizar sua inserção na galeria dos grandes escritores se o gênero em que se expressou fosse o romance ou a poesia, mas não o teatro e a comédia de situação e intriga.

Finalmente, após todas as reflexões suscitadas pela Fortuna Crítica e pelas análises minuciosas desenvolvidas sobre os textos do *corpus*, é possível proceder à organização de uma breve poética da dramaturgia de Martins Pena. Para tanto, apresentaremos as características desse teatro dispostas em cinco grupos temáticos, suficientes para dar conta do perfil estilístico da produção do comediógrafo.

7.1 Rir: como e de quê?

O riso está na base de toda a produção dramática de Martins Pena. Sua “vocação” para a comédia rende cenas hilárias, decisivas para a constituição de um projeto de teatro autenticamente brasileiro. De modo que, mesmo bebendo nas fontes da comédia de longa tradição na história do Ocidente, Pena consegue imprimir características muito peculiares às formas de produção de comicidade de que se serve, especialmente porque alimenta suas criações de elementos marcadamente locais. Assim, cria um “jeito brasileiro de rir”, que se perpetua na tradição da nossa cultura.

Mas o que suscita o riso nas comédias de Martins Pena? E, entre tantos modos de tornar um objeto alvo do riso, qual o tom de reprovação ou cordialidade presente nas situações cômicas imaginadas pelo dramaturgo?

7.1.1 Baixa comédia

Aproximando-se da velha tradição de um cômico mais espontâneo e sem censura, desde a movimentação cênica até a escolha de vocabulário, Martins Pena assume a condição de, mais que continuador, um recriador dos modelos do gênero já presentes em Aristófanes, Menandro, Plauto ou Gil Vicente, por exemplo. Gestos, cambalhotas, piruetas, trombadas, esconderijos, encontros súbitos, sustos e surpresas, pancadaria, de tudo tira partido o dramaturgo para o deleite da platéia. Tendo um projeto consciente da necessidade de dar à nossa dramaturgia autonomia e identidade nacionais, seu teatro falava diretamente ao público, de quem, aliás, dependia para o êxito de tal empreitada, o que ajuda a compreender a opção convicta pela popularização de sua arte. Aliás, não se deve esquecer que os recursos utilizados nas comédias de Pena são absolutamente condizentes com os procedimentos identificados por Bakhtin nas raízes da cultura popular da Idade Média. Pode-se afirmar, então, a presença da carnavalização em suas peças que, pelas críticas desconcertantes, apresentam o revés do mundo oficial empregando para isso a paródia, o vocabulário licencioso, o sarcasmo, o realismo grotesco e outros procedimentos da mesma natureza.

Manuel – Mas, senhor, eu... Mas quem é o senhor?

Pacífico – Cinquenta pranchadas para principiar. (*Dá-lhe uma pranchada.*)

Manuel, gritando – Ai, ai!

Pacífico – Psiu, grita baixo, não me acorde a criança! Grita devagar... (*Dá-lhe.*)

Manuel, gritando – Ai, ai!

Pacífico – O pior é berrar. Não me acorde a cria! (*Ato I, Cena IX, pp. 542-543.*)

Nessa passagem de *As Desgraças de uma Criança*, quando Pacífico, vestido com as roupas de Madalena, suspeita de que Manuel Igreja estava fazendo a corte à criada, tira o disfarce e empreende sua vingança. Assim, percebe-se claramente a adesão do dramaturgo à baixa comédia, pois os procedimentos utilizados para produzir a cena confirmam a simpatia do dramaturgo pela tradição popular: confusão de identidade, descobertas súbitas, pancadaria, movimentação excessiva, gritaria, até mesmo a forma grotesca de se referir à criança (“a *cria*”) – de tudo se lança mão para divertir a platéia.

Na cena que segue, extraída de *O Judas em Sábado de Aleluia*, um dos recursos que caracterizam esse tipo de comédia – o *quiproquó* –, expediente dos mais utilizados por Pena, é responsável pela hilaridade dos acontecimentos. Trata-se do momento em que Faustino, escondido e vestido de Judas (por isso mesmo confundido com ele), sofre o ataque das crianças, causando grande espanto quando resolve fugir:

Capitão – E então? Ainda não me deixaram dizer ao que vinha. (*Ouve-se repique de sinos, foguetes, algazarra, ruídos diversos como acontece quando aparece a Aleluia.*) O que é isto?

Pimenta – Estamos descobertos!

Antônio, gritando – É a Aleluia que apareceu. (*Entram na sala, de tropel, Maricota, Chiquinha, os quatro meninos e os dois moleques.*)

Meninos – Apareceu a Aleluia! Vamos ao Judas!... (*Faustino, vendo os meninos junto de si, deita a correr pela sala. Espanto geral. Os meninos gritam e fogem de Faustino, o qual dá duas voltas ao redor da sala, levando adiante de si todos os que estão em cena, os quais atropelam-se correndo e gritam aterrorizados. Chiquinha fica em pé junto à porta por onde entrou. Faustino, na segunda volta, sai para a rua, e os mais, desembaraçados dele, ficam como assombrados. Os meninos e moleques, chorando, escondem-se debaixo da mesa e cadeiras; o Capitão, na primeira volta que dá fugindo de Faustino, sobe para cima da cômoda; Antônio Domingos agarra-se a Pimenta, e rolam juntos pelo chão, quando Faustino sai; e Maricota cai desmaiada na cadeira onde cosia.*) (*Ato I, Cena XII, p. 147.*)

Salta aos olhos o modo como a cena é construída com maestria, e os recursos, operacionais, na representação, falam direto ao público, o qual, envolvido, submete-se a uma verdadeira catarse cômica.

É na opção pelo cômico de origem popular que Martins Pena, ganhando a atenção da platéia, realiza o melhor de sua produção teatral e planta raízes de uma tradição de grande fôlego na história da nossa cultura.

A simples leitura do excerto é suficiente para estimular a reflexão sobre a viabilidade cênica desse teatro. Também é possível se depreender o impacto que esses procedimentos populares causaram nos vigorosos simpatizantes da alta comédia, que posteriormente buscarão implantar suas idéias entre nós, sobretudo pelas mãos de José Alencar, sem alcançarem, todavia, a mesma aceitação. Esse riso ligado à baixa comédia, de acordo com aquela economia de gasto a que se refere Freud, exige o mínimo de dispêndio de energia, pois o reconhecimento das situações cômicas é rápido, submetendo a platéia a um constante e prazeroso processo de tensão/distensão até o final dos espetáculos.

7.1.2 Veia satírica

Embora o riso ocupe o primeiro plano das peças de Pena – assim ele entendia que devesse ser –, o comediógrafo desfere golpes impiedosos contra os costumes e as instituições. Tal comportamento permite entender que, mesmo iniciando o seu projeto de organização política e social imediato à independência ocorrida em 1822, os procedimentos éticos já eram abusivos. Daí a sátira de Martins Pena encontrar nesse campo farta matéria para se exercitar. Os arranjos, as conveniências e o favor, assentados na prática de uma corrupção cujos limites não foram inibidos pela justiça, desconsideram os critérios da competência e privilegiam os mais influentes e, por isso

mesmo, mais poderosos. E as instituições, representações simbólicas dos interesses e necessidades dos menos favorecidos, prestam-se a toda espécie de procedimento ilícito, autorizando e facilitando tais comportamentos. É (curiosamente) no teatro, cuja origem religiosa pressupõe o uso da máscara, que se dessacralizam esses comportamentos pouco abonadores impressos no nosso quadro social, ocultados por uma espécie de moral oficial das nossas instituições. Assim, essas, que deveriam ser respeitáveis representações simbólicas dos direitos sociais, agora sem máscaras, são rebaixadas a tristes figuras, cujas práticas levam à saturação expressa nas colocações desconcertantes e melancólicas do dramaturgo.

O Juiz de Paz, personagem da peça homônima de Martins Pena, é um dos caracteres mais bem estilizados e acabados quando se trata da intenção de satirizar uma dessas instituições – a justiça:

Escrivão – Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?

Juiz – Vou, sim. Quero-me aconselhar com um letrado para saber como hei-de despachar alguns requerimentos que cá tenho.

Escrivão – Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

Juiz – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de embigada, passe; mas casos sérios, é outra cousa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que, todas as vezes que eu não soubesse dar um despacho, que desse o seguinte: “Não tem lugar”. Um dia apresentaram-me um requerimento de certo sujeito, queixando-se de que sua mulher não queria viver com ele, etc.. Eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar”. Isto mesmo é que queria a mulher; porém [o marido] fez uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente, e eu estive quase não quase suspenso. Nada, não me acontece outra.

Escrivão – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?

Juiz – Envergonhar-me de quê? (...) Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz... (*Ato I, Cena XXI, pp. 42-43*).

Conforme se pode notar, a incompetência do representante da justiça é tratada com a mais absoluta desfaçatez e a crítica do comediógrafo contra o tom do discurso da

autoridade, exercida por meio da sátira, reprova com indignação os procedimentos de uma instituição a qual ignora suas atribuições e desautomatiza a prática da lei e da ordem. Nessa cena, o próprio Escrivão, perplexo com a naturalidade do comportamento do Juiz, representa uma voz de protesto contra tais abusos de comportamento que espoliam os direitos dos indivíduos-cidadãos.

Em *O Judas em Sábado de Aleluia*, Pimenta, homem da lei, está envolvido num negócio de falsificação de dinheiro, do qual já tirou grandes lucros:

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. (*Ato I, Cena XI, p. 144*).

A forma como Martins Pena desmoraliza a lei, aqui comicamente constituída a partir do expediente da crítica às profissões, está não somente no envolvimento de Pimenta com uma atividade irregular, que deveria ser repreendida por órgão competente, mas também porque o único temor da autoridade é ser descoberto e perder os seus privilégios. Não há no guarda nenhum sinal de arrependimento motivado pela consciência dos seus atos, e isso desabona ainda mais a sua conduta moral, atingindo também a instituição que ele representa – a justiça –, cega, insuficiente para manter a ordem e indiferente aos delitos fartamente praticados pelos homens que a compõem; e, exatamente por isso, exposta ao rebaixamento satírico.

7.1.3 Predominância do riso cordial ou de acolhida

Sem anular o teor crítico das intervenções satíricas do dramaturgo, deve-se ressaltar a benevolência que, via de regra, domina as comédias de Martins Pena. Fiel ao princípio shakesperiano de que “tudo está bem quando termina bem”, o humor de suas farsas está fundamentalmente a serviço de ratificar, à moda do Romantismo, a superioridade do Bem e dos bons sobre o Mal e os maus. Seguindo um esquematismo típico e muito freqüente na comédia popular, os elementos de crítica aparecem predominantemente associados a alguma personagem ou a situações que, de alguma forma, apresentam-se como obstáculos às realizações amorosas, as quais, no ambiente familiar das peças, sempre desempenham papel importante. Assim, o que há de ruim ou condenável tende a ganhar menor importância na medida em que os bons, embora não perfeitos, são basicamente corretos ou, no máximo, pagam na mesma moeda; daí não se poder falar em heróis convencionais segundo os paradigmas da perfeição idealista inscrita nos romances heróicos ou nos poemas do mesmo período.

Do mesmo modo que o herói rompe com os padrões já cristalizados no gosto do público, o vilão, portador das características menos abonadoras, recebe o beneplácito da platéia visto ser engraçado, atrapalhar-se e sofrer da carência de maior habilidade intelectual para levar a cabo os seus projetos e as suas ambições. Aliás, muitas vezes, toda a falta de decoro moral das personagens tende a ser amenizada e, em clima de harmonia e consenso geral, promovem-se reconciliações, como se vê na última cena de *O Juiz de Paz da Roça*, quando o homem da lei, venal e incompetente, promove em sua casa uma festa para os roceiros.

Nas comédias de Martins Pena, o desmascaramento das mazelas tem em vista fazer bem à platéia, o que quer dizer: tudo deve levar ao riso. E a alegria festiva da comédia, cujos caracteres integram, o tempo todo, público e espetáculo, celebra, no desfecho, a reconciliação como um modo otimista de acreditar na eficiência da máxima *ridendo castigat mores*.

O caráter menos ostensivo desse riso é observável em Abel, protótipo do velho ridículo de *As Desgraças de uma Criança*. As situações cômicas de que participa a personagem não visam ao castigo ou à repreensão sentenciosa, mas apenas ao deleite da platéia, que se diverte. Em sentido geral, trata-se basicamente de um riso com um fim em si mesmo, que deve essencialmente promover uma sensação de prazer ao público:

Abel – Não vêes que estou mirrado por ti?
Manuel, à parte – Eu dou-lhe com o neto pelas ventas!
Abel – Só um beijo, já que não queres ouvir, e vou-me embora! (*Quer dar-lhe um beijo. Manuel suspende o menino nos braços e lho apresenta. Abel dá um beijo no pequeno, supondo ser Madalena*). Como é gostoso! Outro, outro! (*Vai dar um beijo no pequeno, e querendo ao mesmo tempo abraçar ao que ele supunha Madalena, fica com o pequeno nas mãos.*) (Ato I, Cena XIV, p. 548).

Como se pode constatar, é um típico caso de confusão de identidade a mola propulsora da situação cômica: Manuel pretende se casar com Rita, filha do velho Abel; por isso vai à casa da viúva para cortejá-la. Mas acaba sendo confundido com a criada quando entra o velho pai, ciumento e ridículo, apaixonado pela empregada muito mais jovem do que ele. Para não ser pego em flagrante, Manuel, no escuro, acaba mesmo fingindo que é Madalena. E a confusão ganha contornos cômicos de eficaz resultado, sobretudo no que diz respeito à materialização da cena.

Do mesmo modo que em *O Noviço* Florência é uma senhora viúva e assanhada, personagem, aliás, típica da comédia popular, em *As Desgraças de uma Criança* tal comportamento pode ser notado em Abel. Se naquela peça a mulher ingênua e enganada é punida por acreditar no farsante Ambrósio, nesta Abel também é castigado e, embora lance mão de todos os expedientes, não consegue obter os favores amorosos de Madalena. Contudo, a imputação da pena não lhe vem de maneira sentenciosa, necessariamente moralista ou exemplar. Tudo se faz de modo ameno, sem alusões cáusticas ou qualquer tom de desrespeito ou apelação retórica mais incisiva. Ou seja, tudo se resolve de modo engraçado e natural, pois rir é a finalidade principal da cena. O ensinamento mais amargo – de que um velho não deve fazer papel ridículo diante uma mulher tão jovem e que sempre o desprezara – está implícito no beijo que ele dá na criança pensando ser a empregada!

Diga-se de passagem, há nessa personagem do *senex* grande semelhança com *O Velho da Horta* (1512), de Gil Vicente, farsa portuguesa em que o tema do amor serôdio ocupa o primeiro plano. Mais uma prova incontestada de quanto Martins Pena recorre a situações características da tradição cômica, dando-lhe novo vigor, matizado pelas tintas das sugestões locais.

Também no *Judas* há muitas cenas, de certo modo ingênuas, que não têm nenhuma outra finalidade senão divertir o público. É o que ocorre na passagem em que o Capitão, de quem Maricota também recebia cartinhas de amor, vai visitá-la, perguntando-lhe sobre um bilhete que enviara a ela, propondo à moça que fugisse para sua casa. Para livrar-se das insistências do pretendente, ela desculpa-se dizendo que o gato, que tinha esse costume, havia roubado o papel.

Capitão – Oh, mas isso não é graça! Procuremos o gato. A carta estava assinada e pode comprometer-me. É a última vez que tal me acontece! (*Puxa a espada e principia a procurar o gato.*)

Maricota, à parte, enquanto o Capitão procura – Puxa a espada! Estou arrependida de ter dado a corda a este tolo. (*O Capitão procura o gato atrás de Faustino, que está imóvel; passa por diante e continua a procurá-lo. Logo que volta as costas a Faustino, este mia. O Capitão volta para trás repentinamente. Maricota surpreende-se.*)

Capitão – Miou!

Maricota – Miou?!

Capitão – Está por aqui mesmo. (*Procura.*)

Maricota, à parte – É singular! Em casa não temos gato! (*Ato I, Cena VI, p. 138.*)

A cena, sem pretensões críticas propriamente ditas, toma proporções de exagero em se tratando de um acontecimento tão absurdo e banal. Tão hilária quanto a mentira inventada por Maricota é a atitude do Capitão de empunhar espada para procurar o inofensivo animal (que sequer existe) ou ainda o susto da moça quando o bichano (!?) começa a miar. A platéia, que sabe de tudo, é quem ganha com a engenhosidade das invenções cômicas do dramaturgo.

7.2 Um modo de ver

Martins Pena é um arguto observador da realidade e, em grande parte, sua comédia alimenta-se dos problemas que caracterizam a realidade brasileira do período da Regência e do início do Segundo Reinado; daí ser considerado o criador da comédia de costumes no Brasil. Isso explica a forte tendência de se analisarem suas comédias a partir de uma crítica de base sociológica que tantas vezes sacrificou as virtudes estéticas das suas produções cômicas em nome de uma investigação de caráter resumidamente documental em seus textos.

Entretanto, privilegiados os aspectos artísticos propriamente ditos, o teatro de Pena é, com certeza, uma fonte importante de conhecimento da realidade brasileira, representando, pelos recursos da arte cênica, o caráter do nosso ser nacional.

7.2.1 Presença de realismo

Em se tratando de uma abordagem que visa à crítica de costumes, o realismo é elemento intensamente presente nas peças de Martins Pena. Essa presença ganha dimensão ainda mais consistente por se tratar do gênero cômico. Como se sabe, já Aristóteles, na sua *Poética*, estabeleceu, de forma esclarecedora, a relação entre a comédia e uma visão obrigatoriamente realista do homem, visto sob o prisma de suas precariedades. Isto é, o senso de observação do real só pode ser transtornado no texto cômico pela deformação que resulta do exagero, procedimento retórico também previsto nas convenções do gênero.

Evidentemente, esse realismo, em sentido amplo, nada tem a ver com a tendência cientificista localizada na evolução da história da literatura predominantemente na segunda metade do século XIX. Não se trata aqui de procedimento que recomenda a aplicação do experimentalismo científico às obras literárias como fizeram Balzac, Flaubert, Zola, Eça de Queirós, Aluísio Azevedo ou Machado de Assis, entre outros grandes expoentes do período. Referimo-nos a um procedimento natural, universal e atemporal, que consiste em tomar os elementos externos – as sugestões históricas e sociais – e transformá-los, por meio de uma linguagem “paradocumental”, em produto artístico. Em *O Judas em Sábado de Aleluia*, é sob essa perspectiva – a identificação

dos defeitos e das precariedades humanas – que Martins Pena apresenta a personagem Maricota:

Chiquinha, para Maricota – Maricota, ainda te não cansou esta janela?

Maricota, voltando a cabeça – Não é de tua conta.

Chiquinha – Bem o sei. Mas, olha, o meu vestido está pronto; e o teu, não sei quando estará.

Maricota – Hei-de aprontá-lo quando quiser e muito bem me parecer. Basta de seca-cose, e deixa-me.

Chiquinha – Fazes bem. (*Aqui Maricota faz uma mesura para a rua, como a pessoa que a cumprimenta, e continua depois a fazer acenos com o lenço.*) Lá está no seu fadário! Que viva esta minha irmã só para namorar! É forte mania! A todos faz festa, a todos namora... E o pior é que a todos engana... até o dia em que também seja enganada.

Maricota, retirando-se da janela – O que estás tu a dizer, Chiquinha?

Chiquinha – Eu? Nada.

Maricota – Sim! Agarra-te bem à costura; vive sempre como vives, que hás-de morrer solteira.

Chiquinha – Paciência...

Maricota – Minha cara, nós não temos dote, e não é pregada à cadeira que acharemos noivo. (*Ato I, Cena I, pp. 129-130*).

Julgamentos morais à parte, o comportamento da personagem Maricota está em evidente desacordo com os padrões de educação daquele tempo. De qualquer modo, se a literatura romântica se encarregou de difundir e enaltecer os bons procedimentos das donzelas puras e recatadas (como Chiquinha), Martins Pena, por via do realismo, apresenta ao público um “anti-modelo” de conduta para uma senhorita que aspirava ao casamento. O desenvolvimento e o desfecho da peça se encarregarão de mostrar a atitude conservadora que, por vezes, atravessa suas peças: como uma crônica anunciada (“até o dia em que também seja enganada”), Maricota, que tanto escolheu, casa-se contra a vontade, e Chiquinha é premiada com a realização amorosa. Nada mais sintomático para confirmar a presença do maniqueísmo no teatro de Pena (a vitória do Bem sobre o Mal; o prêmio dos bons e o castigo àqueles que procedem de modo incorreto). Está claro, então, que o realismo, na produção dramática do nosso

comediógrafo, não tangencia os valores programáticos de uma escola específica, mas obedece a uma tendência geral da arte e a uma prescrição de gênero.

Recuperando uma representativa obra da tradição, o destino de Maricota faz, inevitavelmente, lembrar os infortúnios de Inês Pereira, a protagonista da farsa de Gil Vicente que incorre em semelhante erro: por tanto escolher, escolhe errado, e casa-se com um marido que a subjuga completamente. Na farsa portuguesa, a protagonista ainda pode reparar o erro, enquanto Maricota vai amargar as malfadadas conseqüências de seus atos, tendo de se casar com um velho desprezível.

Não custa rememorar aqui outras personagens e situações tratadas nas comédias de Martins Pena pela óptica desse realismo: a insubordinação do Juiz às prescrições morais de sua função; a ignorância de Manuel João em relação à Guerra dos Farrapos; o modo como Manuel Igreja, contando com um apadrinhamento, vê o serviço público como oportunidade para se viver bem e trabalhar pouco; e tantas outras ocorrências que, cruamente descortinadas, expõem flagrantemente um retrato do Brasil do século XIX.

7.2.2 Observação crítica da realidade

Sem reduzir suas peças a um registro meramente documental, o criador da comédia de costumes no Brasil apresenta, em seus textos, aspectos extremamente reveladores do homem e do tempo em que viveu, a primeira metade do século XIX. Não sacrificar a arte ao compromisso com o factual em sentido estrito é uma das grandes virtudes de Pena, mas é inegável quanto suas peças, em chave cômica, são

reveladoras da fisionomia da sociedade brasileira no período de Regência e nos primeiros anos do Segundo Reinado. Daí o inevitável apelo que acedeu a crítica em tantos momentos, levando-a a pautar-se por uma análise de viés resumidamente sociológico, sem considerar que os elementos externos inscritos nas comédias não significavam, do ponto de vista da arte, mais que uma simples forma de conhecimento da nossa realidade e não o objetivo principal das peças do dramaturgo:

Escrivão – Venho da parte do senhor juiz de paz intimá-lo para levar um recruta à cidade.

Manuel João – Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?

Escrivão – Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço no entanto há-de se fazer.

Manuel João – Sim, os pobres é que o pagam.

Escrivão – Meu amigo, isto é falta de patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente para o Rio Grande; quando não, perdemos esta província.

Manuel João – E que me importa eu com isso? Quem as armou que as desarme. (*Ato I, Cena V, pp. 32-33*).

Como se vê, mais que uma referência a fatos da nossa história, o que importa captar na comédia de costumes é o modo de sentir e de agir de um indivíduo ou grupo diante de determinadas circunstâncias. Assim se desenha um perfil moral e um código de valores que representam, em escala maior, o modo de comportamento daquela sociedade. Daí a necessidade de se reavaliar quanto a personagem tipo assume caráter complexo na comédia, visto não ser tarefa fácil estilizá-la como paradigma de uma parcela representativa dos homens de determinado tempo e lugar.

Não escapam a Martins Pena procedimentos morais, valores éticos, costumes do homem da cidade e do campo, o estado de abandono em que vive a gente da roça, a alienação política a que está submetida considerável parcela da população, o casamento como realização pessoal e profissional, a observação dos

mecanismos de ascensão social, a relação entre o brasileiro e o estrangeiro, as expectativas dos jovens diante das possibilidades futuras de realização, a observação dos procedimentos de instituições como a burguesia, a igreja e a justiça, etc.. Enfim, um vasto panorama dos nossos costumes e da forma como reagimos aos estímulos externos – sociais ou políticos – desfilam no palco, encenando, de modo mais concreto, a nossa psicologia coletiva a saltar aos olhos do espectador, do leitor ou daqueles que se debruçam sobre essas produções dramáticas. Cômico e, ao mesmo tempo, revelador. E, em se tratando dessas situações, percebe-se toda a acidez que o humor do nosso comediógrafo vai assumir. Nesses casos, o riso cordial é substituído pelas críticas desestruturantes e assume caráter satírico, filiado ao riso de zombaria. Então, vem à tona, com mais vigor, a orientação política desse teatro.

7.2.3 Cor local brasileira

As pretensões estéticas e culturais de Martins Pena relativamente ao nosso teatro estão absolutamente vinculadas (ou dele se originaram) ao projeto político de emancipação do Brasil.

Assim é que o tom de brasilidade que se inscreve em suas peças tem a pretensão (difícil tarefa) de criar uma imagem de nós mesmos que se eleve através da cena e possa intervir na reavaliação dos nossos conceitos, hábitos e valores. Não há, até então, na nossa tradição literária, projeto tão ambicioso e bem sucedido. Suas peças chamam a atenção do público para o que somos e, pela primeira vez, o “Ser nacional” ao qual se refere Tânia Jatobá surge como matéria artística, e nasce no palco

como espelho não somente dos nossos defeitos, mas também das nossas possibilidades de progresso e de todas as vicissitudes que participam desse projeto de construção. Daí a necessidade de atenção sobre um certo otimismo que, se discreto, também se apresenta como generoso, pois o autor não imprime todo o teor de acidez que a sátira é capaz de expressar. Portanto, esse projeto de construção prevê também o nascimento do próprio teatro nacional.

Não nos esqueçamos de que o vezo de Magalhães é ainda europeizante; os romances de Macedo basicamente assimilam as formas estrangeiras; os clássicos de Alencar, proclamadores do nacionalismo entusiasta, ainda estão por vir, e não pouco contaminados das influências européias; e somente na década de 40 os poemas de Gonçalves Dias passam a integrar esse processo de exaltação da nossa cultura (com a vantagem de a poesia ser um gênero já consagrado entre nós, inclusive confirmando, no Romantismo, autores nacionais bastante representativos). Cabe mesmo a Martins Pena deflagrar essa consciência para a necessidade do nosso auto-conhecimento como nação independente e responsável pelos mais diversos segmentos, desde a prática política, passando pela criação e gestão de um projeto econômico, até a implementação de uma expressão artística de caracteres substancialmente brasileiros.

A cor local do seu teatro resulta, portanto, de uma decisão plantada e consciente e, da forma ao conteúdo, essa atmosfera tinge a dramaturgia de Pena.

Naturalmente, a farsa não é criação do nosso comediógrafo. Mas na medida em que lança mão de todo o conhecimento de teatralidade que possui, por estudos ou pelo talento espontâneo, e conforme harmoniza os recursos de comicidade com a matéria viva da nossa história, o dramaturgo reelabora o gênero, dando-lhe feição

genuinamente brasileira, caráter ainda endossado pelas escolhas lingüísticas locais próprias dos nossos hábitos.

Figurinos, objetos, ditados populares, referências a lugares e acontecimentos, nomes de ruas, etc., tudo, enfim, está a serviço da construção dessa atmosfera: na ficção das peças, um Brasil de faz-de-conta chama a atenção, burlescamente, para o que de fato somos, e cria uma curiosa dialética entre o real e o imaginário. Por isso, o espetáculo deve dominar todos os sentidos do público. O melhor modo, senão o único, de sermos matéria da nossa arte, é nos reconhecermos.

Escrivão – Já intimei Manuel João para levar o preso à cidade.

Juiz – Bom. Agora vamos nós preparar a audiência. (*Assentam-se ambos à mesa e o Juiz toca a campainha.*) Os senhores que estão lá fora no terreiro podem entrar. (*Entram todos os lavradores vestidos como roceiros; uns de jaqueta de chita, chapéu de palha, calças brancas de ganga, de tamancos, descalços; outros calçam os sapatos e meias quando entram, etc. Tomás traz um leitão debaixo do braço.*) Está aberta a audiência. Os seus requerimentos? (*Ato I, Cena X, p. 135*).

Está claro que o homem da roça não é o único modo de retratar a cor local brasileira, elencadas que já estão as possibilidades fartamente utilizadas pelo nosso comediógrafo. Contudo, essa caricatura do homem do campo é extremamente significativa naquele momento na medida em que a roça é tomada como contraponto da Corte, esta caracterizada por todos os seus projetos de modernização e ajustes ao modo de vista capitalista. De certo modo, comparados aos centros europeus, éramos ainda todos “roceiros” e, diante das dificuldades, aqui se ofereciam leitões e outras formas de “agrados”, por vezes ingênuas, para se obterem favores ou direitos que, de outro modo, não seriam alcançados. Triste retrato da herança colonial, a partir da qual a exploração e o favor produziram forte influência sobre a educação da nossa

mentalidade. É curioso notar, paradoxalmente, como em outras circunstâncias – em tons mais idealizantes – o espaço rural estimulou cenas idílicas e poéticas. Enfim, duas maneiras de nos vermos, no fundo nascidas das mesmas necessidades: autoconhecimento e afirmação.

Ainda nO *Juiz de Paz*, a cena em que José narra a Aninha as maravilhas da Corte pode ser indicadora do registro da cor local tão valorizada pelos românticos e também praticada por Pena:

Aninha – Mas então o que é que há lá de tão bonito?

José – Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

Aninha – Oh, como é grande!

José – Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande! (*Ato I, Cena II, p. 30*).

Vale notar, nessa passagem, um registro eufórico sobre o processo de modernização por que vinha passando o Rio de Janeiro, índice de atualização do país diante das cortes estrangeiras. Mas, nesse momento, o autor parece falar pelas personagens: essa atualização passa necessariamente pela revisão das nossas formas de produção cultural e, para Martins Pena, nesse projeto, o teatro ocupa o centro das atenções. “*Três teatros*” e representações “*todas as noites*” mostram o prestígio de que atividade dramática vinha desfrutando no Brasil daquele momento. Naturalmente, para um homem tão empenhado na fundação e na afirmação da nossa dramaturgia, tal quadro, “*tão bonito*” e “*grande*”, merecia ser apresentado com o entusiasmo típico do ardor patriótico que tomou conta do espírito romântico.

A verdade é que, em qualquer sentido, o teatro de Martins Pena é um espelho: quem vê, se vê. É a “alma nacional” de que fala Veríssimo, apreendida essencialmente dos flagrantes do cotidiano.

7.2.4 Universo doméstico como metonímia da sociedade

As tramas das comédias de Pena se desenvolvem sempre e quase exclusivamente em casas, nos ambientes familiares. Por isso, as grandes soluções cênicas do dramaturgo mantêm estreita relação com esse espaço e com os significados que dele se podem depreender: portas, janelas, camas, mesas, armários, tudo se dispõe de modo a atender funcionalmente e operacionalmente às necessidades de criação e resolução dos conflitos dramáticos.

Mas, para além da funcionalidade desses elementos, há um sentido relevante, motivador dessa escolha. Nas comédias de Martins Pena, a família, célula *mater* da sociedade, é o microcosmo que comporta todos os problemas, impasses e tensões da nossa organização social. Sendo assim, assume valor metonímico, irradiador, em sentido mais amplo, da vida brasileira. De outro modo, a casa é o palco (como no teatro) das nossas experiências e da nossa história, encenadas em chave cômica, mas não desprovidas do justo senso de realidade necessário a tal significação.

Ampliando esse sentido, tanto quanto no teatro, salas, quartos e cozinhas transformam-se em espaços de representação, de fingimento: o universo doméstico é o lugar do jogo das relações que determinam as projeções sociais, pessoais, profissionais, afetivas. Se a matéria-prima das comédias de Pena são as sugestões da

vida real, encenando-as ele desvela as fragilidades dos nossos comportamentos e brinca com a maior convenção do teatro, que instaura o palco como o lugar de mentir. Pode-se ainda constatar que, ao utilizar esse expediente – um teatro que em determinado espaço tematiza a mentira –, Martins Pena exercita o metateatro, isto é, a representação que se auto-refere e desmistifica a pretensão de realidade buscada pela cena. Procedimento muito afeito ao avassalador espírito cômico, que sequer poupa a si mesmo.

É muito provável que, sendo funcionário público, conhecedor, portanto, dos bastidores da vida política, e pretendendo falar às platéias sem descontentar-lhes os ânimos ou repreendê-las acintosamente, Pena o faz de modo velado, visto que a punição severa não era o objetivo maior de seus espetáculos. Trata-se de uma forma hábil, portanto, de expor cuidadosamente os traumas mais característicos e, por que não dizer, profundos, responsáveis pela nossa desorganização social, política, econômica e moral. É o carnaval do Império, o “mundo brasileiro ao revés”.

Nesse universo familiar, ganha expressão a figura da mulher. Centro de atenção na medida em que é portadora do dote, a figura feminina, num contexto de valores morais que tantas vezes deslizam para a malandragem, é vista como oportunidade de ascensão social. Mas na comédia, gênero subversivo por natureza, Martins Pena atribui-lhe outro sentido: da condição meramente passiva, ela passa a decidir, torna-se sujeito dos acontecimentos, superando, ao menos na ficção, o papel secundário a que, ainda naquela época, esteve submetida. É de notar que, se no teatro a mulher alcança essa condição com as farsas do comediógrafo, o romance terá de esperar ao menos até a década de 70 para exercer a mesma prática com a *Senhora* (1874) de Alencar ou os grandes perfis femininos de Machado de Assis, entre os quais

avulta a figura intrigante de Capitu, personagem fabulosa de *Dom Casmurro* (1899). Naturalmente, a essa projeção alcançada nas produções ficcionais do teatro e do romance não corresponde o verdadeiro papel da mulher na sociedade, ainda indiferente a uma mudança de paradigma no seu tratamento.

Para ilustrar esses comentários, deve-se notar que, mesmo Aninha, a moça roceira da peça de estréia do criador da nossa comédia de costumes, toma para si a decisão do mal resolvido namoro com José: preso em sua casa para ser levado ao serviço da Guarda Nacional, a moça liberta-o e foge da casa dos pais, para onde só volta depois de ter se casado com o rapaz, de quem, há tempos, já cobrava tal atitude:

José – Adeus, minha Aninha! (Quer abraçá-la.)

Aninha – Fique quieto. Não gosto destes brincueiros. Eu quero casar-me com o senhor, mas não quero que me abrace antes de nos casarmos. Esta gente quando vai à Corte, vem perdida. Ora diga-me, concluiu a venda do bananal que seu pai lhe deixou?

José – Concluí.

Aninha – Se o senhor agora tem dinheiro, por que não me pede a meu pai? (Ato I, Cena II, pp. 29-30).

Vale notar ainda que os ambientes domésticos que servem ao desenvolvimento das intrigas apontam sempre para uma espécie de ampliação do espaço cênico, o que contribui para reforçar o efeito de ilusão.

Maria Rosa – Menina, ajuda-me a levar estes pratos para dentro. São horas de tu ires colher o café e de eu ir mexer a farinha... Vamos.

Aninha – Vamos, minha mãe. (Andando:) Tomara que meu pai não se esqueça dos meus sapatos... (Saem.) (Ato I, Cena VIII, p. 34).

A idéia de ir “para dentro”, “colher o café” e “mexer a farinha” cria a impressão de todo um universo que existe além daquele que está representado no palco: a roça. A simples alusão ao pai é uma forma de trazer para a cena o Rio de Janeiro, onde Manuel João

compraria os sapatos franceses que a filha havia encomendado. Nas peças de Pena, de modo geral, tudo que é referido além do espaço cênico mantém estreita relação com a trama de suas comédias, afinal, depois das portas, janelas e paredes está a sociedade que alimenta os conflitos presentes nas suas produções.

7.2.5 Tensões e contrastes

O universo em que se desenrolam as comédias de Martins Pena está constantemente marcado por antagonismos e tensões, assim como a sociedade brasileira que lhe serve de matéria. Assim, se essa configuração é propulsora do estímulo para se criar o cômico de contrastes, também surpreende uma sociedade em estado de impasse, cindida entre os velhos modos de vida colonial, apreendidos e cultivados durante os séculos anteriores, e a premente necessidade de se atualizar, segundo os modelos europeus.

Se os conflitos são a mola propulsora para o desenvolvimento da narrativa, nas comédias, os contrastes precipitam os acontecimentos, aumentam-lhes o grau e a intensidade, alimentam a sucessão vertiginosa de situações dramáticas. Travam-se verdadeiras batalhas motivadas por antagonismos de toda ordem: a cidade X o campo; o direito X o dever; a liberdade X a imposição; a felicidade X a conveniência; a essência X a aparência; a honestidade X a corrupção, e tantos outros elementos díspares. Outra confirmação de como o autor pratica o maniqueísmo do período romântico.

Em *As Desgraças de uma Criança*, a personagem Rita, viúva, está dividida entre o amor que sente por Manuel Igreja e os sentimentos de obediência, fidelidade e gratidão ao pai, o qual não aceita novo casamento da filha:

Rita – Já te disse muitas vezes o que punha obstáculo à nossa união. Casei-me contra a vontade de meu pai e fui desgraçada. Dois anos estive casada e dois anos vivi martirizada, porque meu marido era um demônio de gênio . Deus o levou para o meu sossego.

Manuel – E foi muito bem levado.

Rita – Enquanto estive casada, meu pai abandonou-me, para castigar-me assim de minha desobediência; mas viúva, chamou-me ele para junto de si com meu filho. Esqueceu-se da minha ingratidão e acolheu-me com braços paternais, e eu, para reconhecer tanto amor, jurei não me casar de novo sem o seu consentimento. (*Ato I, Cena XIII, p. 546*).

Pode-se perceber que a personagem se debate entre o prazer que irrompe do impulso amoroso e a consciência do dever a que se submete. O impasse cria, na trama, uma fissura a ser demoradamente preenchida por inúmeros acontecimentos cômicos, situações dramáticas que, só no desfecho, vão encontrar solução, mas não sem surpresas e descontentamentos.

A título de complementaridade, em *O Juiz de Paz* as tensões também oferecem matéria para a trama: o campo X a cidade; a eficiência X a incompetência; a realização amorosa X a obediência aos pais; a honestidade X a venalidade. Não menos marcado por situações díspares está *O Judas em Sábado de Aleluia*, matizado por diversos conflitos que impulsionam as intrigas: o amor sincero X o fingimento amoroso; o comportamento ético X a corrupção; a essência X a aparência.

Deve-se observar que, se na vida real esses impasses fazem padecer a sociedade, nas peças de Martins Pena são utilizados com tal senso de adequação e perfectibilidade que produzem cenas das mais extravagantes dos seus espetáculos, prova incontestada da habilidade do teatrólogo para transformar a matéria real em produto

estético. Só mesmo na comédia determinadas situações poderiam assumir um tom de leveza tão incompatível com a gravidade dos acontecimentos.

7.3 Nós no palco?!

Se as situações tematizadas nas comédias de Martins Pena alimentam-se da matéria real da nossa vida política e social, as personagens implicadas nas tramas tendem a representar o homem brasileiro daquele período. Naturalmente, aqui também não se pode confundir realidade e ficção, e os expedientes artísticos empregados na criação das personagens asseguram o devido limite entre esses dois domínios.

É importante ressaltar que, em linhas gerais, é o exagero cômico o recurso que contribui mais decisivamente para a estilização das personagens do nosso comediógrafo, o que não significa atribuir um caráter de simplificação a esses tipos. Basta pensar na complexa tarefa de compreender o anti-herói.

7.3.1 Personagens tipos ou caricaturas

Muito condizente com a farsa é a estilização de personagens cujas características são fortemente delineadas, chegando, por vezes, à constituição de predicativos que, por si só, são suficientes para identificá-las ou defini-las. Se a farsa como gênero requer a concentração excessiva de situações cômicas, a criação de tipos ou caricaturas é o procedimento que se constrói no mesmo sentido, isto é, o da ênfase,

do acúmulo, do exagero que descreve um perfil marcado pela concentração e pela intensificação.

Naturalmente, trata-se de um filão muito eficiente para a promoção de situações risíveis por apresentar tudo sob a óptica da extrapolação, atingindo, muitas vezes, a condição do grotesco. Além disso, na medida em que os tipos ou caricaturas na comédia de costumes tendem a ser uma representação social – espécie de paradigma de um tempo e de um lugar –, é imperativo avaliar quanto essas criações rejeitam a simplicidade, apontando, antes, para uma complexa representação da psicologia coletiva. Tome-se como exemplo Aninha, a moça de *O Juiz de Paz*:

Aninha – Abença, meu pai.

Manuel João – Adeus, menina.

Aninha – Como meu pai vai à cidade, não se esqueça dos sapatos franceses que me prometeu.

Manuel João – Pois sim. (*Ato I, Cena VII, p. 34*).

Mais que a caricatura da moça do campo que vive deslumbrada com os encantos e a sedução das coisas da Corte, a fala de Aninha é prova de uma mentalidade dominante na sociedade brasileira do século XIX: trata-se do nosso caráter provinciano e da persistente herança colonial que produzem verdadeira moda de importação como forma compensatória do nosso “atraso civilizacional” diante do faustoso estilo de vida das cortes européias, em especial a moda francesa. O consumo de produtos importados, mais que um modo de comportamento estimulado pelos valores do capitalismo que vai se impondo, é um jeito enviesado de atualização ou modernização dos nossos comportamentos, que encontravam na urbanização ou nas opções de vida cultural realização que, em tempo hábil, suprisse os nossos anseios e compensasse esse atraso. A propósito, os mecanismos políticos exigidos para tais empreendimentos se

encarregaram de deixar mais longa a distância entre os nossos sonhos de requinte e a efetiva melhoria das condições de vida na Corte. Para o que, aliás, muito contribuiu o relaxamento das condutas éticas e a corrupção, cujos tentáculos se estenderam e estrangularam os serviços institucionais.

Para dar mais cor e vivacidade à cena, não deve passar despercebido o descompasso entre a sofisticação dos sapatos franceses e a vida na roça. Como a nossa história provará, primeiro consumimos sapatos, pianos, vestidos e chapéus; depois, pensamos no progresso. Nada diferente do que ocorreu com o teatro que, para se constituir, afirmar-se e ganhar autonomia, antes mesmo de existir precisou combater o gosto reinante do público pelas peças estrangeiras: mais do que tarefa artística, tarefa histórica. E outra vez a história da ficção se confunde com a história dos fatos para, posteriormente, assimilarem-se.

Faz-se necessário ressaltar ainda que a galeria de tipos de Martins Pena não tem precedentes em nossa literatura e muito possivelmente não encontre sucessores à altura: médicos, juízes, roceiros, mocinhas casadoiras, jovens rebeldes, corruptos, velhos ridículos, padres e sacristãos, guardas, crianças, estrangeiros, provincianos. Todos, enfim, marcadamente estilizados com as cores da concentração excessiva de hábitos, falas, gestos ou valores. Rejeitando a simplificação, na medida em que atingem o perene da condição humana pelos seus vícios e virtudes, assumem significação universal e pleiteiam lugar na galeria de grandes personagens.

A compreensão da importância e da significação do tipo exige ainda uma última reflexão:

O tipo é uma imagem mental comum a toda uma comunidade, uma figura que comporta geralmente poucas constantes, das quais uma ou algumas são utilizadas em personagens que acrescentam ao tipo acidentes provenientes de circunstâncias do contexto intraficção. Alguns tipos desenvolveram-se a partir de personagens muito próximas de realidades sociais extra-ficção precisas (...) [e são] particularmente apreciados por um teatro militante que se desejaria que não estivesse divorciado da história e do povo. (...) Um único tipo pode dar origem a outros tipos e numerosas personagens que se distinguem pelas indicações que dão sobre um determinado lugar na sociedade de referência. (GIRARD e QUELLET, 1980, p. 112).

A partir dessa afirmação podemos, finalmente, compreender a dimensão dessas personagens no teatro de Pena. Em linhas gerais, elas se tornam paradigmas dos nossos comportamentos observados no corpo social : Juiz de Paz = a autoridade corrupta; Maricota = a moça namoradeira; Abel = o velho assanhado; Faustino = o jovem rebelde e apaixonado; Rita = a viúva dividida entre o amor e a obediência às imposições familiares; Manuel Igreja = o sacristão namorador, sem vocação para a vida religiosa; Aninha = a moça da roça deslumbrada com os encantos da Corte, etc.. Assim, contextualizado com a História e o povo, nas malhas da ficção Martins Pena historiciza o tipo.

7.3.2 Anti-heróis

Não é objetivo desta pesquisa proceder à difícil missão de, em perspectiva histórica, estudar as modificações sofridas pela figura do herói.

De um modo geral, sempre que falamos de herói, pretendemos aludir a uma figura portadora de virtudes que estão acima das potencialidades dos homens comuns. Coragem, força, destreza, inteligência e nobreza de caráter são alguns dos atributos

que fazem desse ser uma espécie de escolhido, cujo realismo tende a ser sacrificado em favor dos valores que o aproximam de um ideal. Nas culturas pagãs ou cristãs, tem sido esse, fundamentalmente, o sentido que se lhe atribui.

Porém, é de longa data na história da literatura a aparição de figuras intrigantes, cujos procedimentos, por alguma força motivados, assumem sentido inovador. De significação muitas vezes contestatória, essas personagens causam estranhamento e abalam os paradigmas estabelecidos pelos modelos convencionais. São os anti-heróis que, malandros, *tricksters*, pícaros ou problemáticos exigem uma revisão do conceito de herói, o qual, em cada obra e em cada época, é motivado por circunstâncias de natureza vária e muito complexa. Grandes realizações da literatura ocidental podem ser citadas como portadoras de anti-heróis: *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes; o *Lazarillo de Tormes* (1552 ou 1553), de autor desconhecido; e, no Brasil, um dos exemplos mais conhecidos, conforme já citou esta pesquisa, está no Leonardo das *Memórias de um Sargento de Milícias*, obra publicada à época do Romantismo, ou em Macunaíma, do romance homônimo de Mário de Andrade, publicado em 1928, obra-prima do nosso modernismo heróico.

A despeito de se determinarem características precisas para essa categoria, observa-se que, de modo geral, o anti-herói é desprovido de caráter virtuoso e tampouco se envolve em causas nobres, desligado que está de virtudes desse quilate. Outro traço apresentado por ele é o rompimento com uma série de códigos de valor representativos de uma época, os quais, de algum modo ou por alguma razão, impedem que ele realize determinados projetos. Na comédia, esse herói tende a ser estilizado de maneira burlesca ou mesmo paródica, assumindo postura claramente contestadora dos modelos com os quais dialoga.

Reportando-nos ao modelo de herói que o romance romântico se encarregou de difundir, encontramos uma figura convencional balizada nos valores da coragem, do recato e da nobreza de caráter, defensor incontestado do Bem, sem nenhum comportamento que lhe desabone tal inclinação. Trata-se antes de personagens que sofrem por motivos de amores proibidos, lutam por grandes causas, vivem aventuras épicas ou enfrentam convenções estabelecidas que impedem a sua felicidade. Via de regra, o sofrimento, a resignação e a luta acompanham-lhes a trajetória até o desfecho: se não o final feliz, de clara concessão às expectativas do público-leitor, a morte pode figurar como uma atitude ainda heróica e romântica, índice de recusa e protesto aos obstáculos de qualquer natureza que lhe impediram de alcançar êxito na realização de determinados projetos. Não é exatamente o que ocorre no teatro de Martins Pena; daí podermos classificar suas personagens como anti-heróis, desprovidas que são dos valores convencionais cristalizados nos romances de seu tempo, os quais se estabeleceram como gênero de largo prestígio em nossa sociedade desde antes da criação do nosso teatro graças às traduções dos folhetins estrangeiros.

Aos anti-heróis das comédias de Pena não falta vontade e vigor. Porém, não possuem a aura da nobreza; não aceitam o sofrimento como caminho necessário para o merecimento de um bem; não se comportam de modo exemplar. Ao contrário, longe de serem modelos de boa conduta, sobrevivem numa sociedade que exige deles habilidade e destreza na medida certa para a realização de seus desejos. À base do *toma lá, da cá, do olho por olho, dente por dente*, pagam na mesma moeda e arranjam-se como podem, se isso for necessário para o sucesso de seus propósitos. Mais do que procedimentos muito afeitos à comédia, comportam-se como indivíduos dotados de grande senso de praticidade, dir-se-ia mesmo, um certo pragmatismo. Conscientes dos

modos de vida e dos valores impostos pelo capitalismo, servem-se de todos os expedientes necessários para alcançarem, num mundo de poucas oportunidades e muita concorrência, a vitória da boa conduta moral sobre os procedimentos menos lícitos.

Não se pode esquecer que essa situação resulta, em grande parte, do senso de individualismo que aflora com o domínio da burguesia e sua ascensão definitiva ao poder no século XIX. Em jogo não estão mais o homem ou a divindade como centros do universo, mas o indivíduo e sua capacidade criativa; o que quer dizer também talento para encontrar soluções que lhe permitam viver bem. Na comédia, gênero que tem os olhos voltados para os nossos pequenos defeitos, sobretudo a comédia de crítica de costumes, não há lugar para os ideais, mas para aqueles que podem, se for necessário e com devidos limites, fazer justiça com as próprias mãos. Com a leveza dos procedimentos de comicidade, é a hora e a vez do mais forte ou, em linguagem popular: *quem pode mais chora menos*. É disso que também se ri nas farsas de Martins Pena.

De acordo com Victor Brombert:

A literatura dos séculos XIX e XX está, além disso, abarrotada de personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heróicas; até se contrapõem a eles. Mas pode haver grande vigor nessa oposição. Implícita ou explicitamente lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis. (2001, p. 14).

A afirmação do ensaísta, se não descreve um modelo tão semelhante ao que se verifica nas comédias de Pena, aponta certamente para uma tendência ao aparecimento dos

anti-heróis no século XIX. E como em todo o seu projeto, o dramaturgo brasileiro encontra, também nesse aspecto, soluções para adaptar esse tipo de personagem às intenções de suas produções ficcionais.

Exemplos significativos dessas personagens nas criações dramáticas de Pena podem ser apontados: a Aninha, *dO Juiz de Paz*, moça simples e decidida que, embora dê um ultimato ao namorado, exigindo-lhe subir ao altar, mostra-se ingênua e deslumbrada com as promessas de seu pretendente roceiro e ladino (não mais virtuoso que ela) sobre os encantos da Corte; ou o Pacífico, em *As Desgraças de uma Criança*, militar preguiçoso e apaixonado, sempre disposto a empunhar a espada em nome de suas causas, contrariando comicamente o estigma que lhe confere o nome; pode-se pensar ainda no desastrado Faustino, personagem de *O Judas em Sábado de Aleluia*, desajeitado e volúvel namorado, que entra na casa apaixonado por Maricota e de lá sai casado com a irmã Chiquinha, não sem antes levar tremenda surra por estar disfarçado de Judas. Aliás, é interessante observar como age Faustino: vestido com as roupas do boneco que seria malhado, torna-se conhecedor dos segredos da casa, os quais usa para, no final, à base da chantagem, decidir os destinos de seus rivais e também o seu, este naturalmente feliz:

Faustino – E se de novo bulir comigo, cuidado! Quem me avisa... Sabe o resto! Ora, meus senhores e senhoras, já que castiguei, quero também recompensar. (*Toma Chiquinha pela mão e coloca-se com ela em frente de Pimenta, dando as mãos como em ato de se casarem.*) Sua benção, querido pai Pimenta, e seu consentimento!

Pimenta – O que lhe hei-de eu fazer, senão consentir!

Faustino – Ótimo! (*Abraça a Pimenta e dá-lhe um beijo. Volta-se para Chiquinha.*) Se não houvesse aqui tanta gente a olhar para nós, fazia-te o mesmo... (Ato I, Cena XII, p. 150).

Com ironia e desfaçatez, valendo-se de um expediente nada ortodoxo – a chantagem –, Faustino castiga os maus e guarda as recompensas para si mesmo, obrigando Pimenta a conceder-lhe a mão de Chiquinha, pois à outra, Maricota, que o enganava, Faustino já havia sentenciado a casar-se com um velho desprezível e repugnante. Ainda que por caminhos tortos, está feita a justiça: é a lei do anti-herói. Nas comédias de Pena, ele equivale, funcionalmente, ao índio dos romances e dos poemas. Mas quanto aos procedimentos, apresenta diferenças absolutamente substanciais.

Note-se como, nesse sentido, é pertinente a afirmação de Vladímir Propp, podendo ser tomada como parâmetro para explicar os procedimentos de Faustino:

O otimismo existencial não é a única qualidade positiva que pode ser tratada de modo cômico. Uma outra é a engenhosidade e a esperteza, a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída. Destas qualidades são dotadas algumas personagens da comédia que conseguem safar-se dos antagonistas. Os antagonistas são sempre tipos negativos e por isso a personagem sabida que os engana adquire um caráter ao mesmo tempo positivo e cômico. (PROPP, 1992, p. 142).

7.4 Arte popular, sem preconceitos

Seguindo a tendência proposta pelos caminhos do Romantismo (a ascensão burguesa rejeita a pompa e a circunstância do estilo clássico), Martins Pena confere ao seu teatro um caráter fundamentalmente popular, começando por adotar a comédia como forma de expressão, gênero tradicionalmente desabonado por um preconceito histórico na tradição ocidental.

Entretanto, o talento do teatrólogo para criar situações cômicas de grande efeito resultou em imediata aprovação da platéia, que se identifica não somente com as

situações representadas como também com a linguagem em que as personagens se expressam.

7.4.1 Popularização da arte

O conceito de popular, quando atribuído à arte, vem carregado de significação pejorativa, preconceito histórico que, na hierarquia dos gêneros, reservou para a comédia o último posto.

No entanto, a obra de Martins Pena obriga-nos a uma revisão desse juízo, de modo que se lhe possa entender como uma virtude, e não o contrário.

De maneira geral, o conceito de arte popular relaciona-se à produção de um bem cultural submetido a intensa mercantilização, o que acaba por transformá-lo em cultura de massa, afastando-o do caráter de “produção artesanal”, de mais nobre procedência. Por extensão, pertencer a tal categoria equivale a minimizar o valor de uma produção artística que, desmistificada, dispensa maior competência intelectual por parte de quem a consome.

Além de uma espécie de vocação ou talento espontâneo para o gênero cômico de orientação popular – os românticos chamariam “gênio” a essa capacidade criativa –, Martins Pena tem não somente o projeto de criar uma dramaturgia de feição brasileira, mas o desafio de falar ao público, de quem dependia para o êxito de uma empreitada que ele assume e da qual somos beneficiários. Então, seu teatro precisa comunicar ou, para pensar na origem da palavra, “tornar comum” ao público o que sua arte pretende dizer. Portanto, é preciso que essa comunicação se faça por meio da

língua comum, do modo de vida comum, dos valores comuns. Isto é, a língua do povo, a vida do povo e os seus valores.

A classe média brasileira do nosso século XIX não tem na formação intelectual sua virtude mais segura. Sendo assim, não havia mesmo outro caminho, e Martins Pena, atualizado com as representações de peças estrangeiras em nossos teatros, também conhecia como soavam enfadonhos ao público os modos nobres e empolados de expressão, carregados de artificialismo.

Se a crítica acadêmica historicamente tem rejeitado muitas vezes essas formas de expressão da arte, não foi do mesmo modo que as platéias reagiram às farsas do dramaturgo, avidamente consumidas pelos espectadores daquele tempo, com quem o teatrólogo estabeleceu franco e aberto diálogo por meio de suas comédias.

É na trilha da comédia popular que Martins Pena exercita também o grotesco. Elevado à categoria estética oficial com o Romantismo, o dramaturgo carioca pinta as cenas com traços fortes que ultrapassam os tons do bom gosto e do recato da forma clássica. É pertinente observar como tal forma de expressão se impõe não só na comédia nacional, mas na arte de modo geral:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. (...) O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2002, p. 36).

Vale notar que é com o mesmo espírito e com o mesmo vigor que o dramaturgo carioca impõe o grotesco às suas produções cômicas.

A opção pelo popular em Martins Pena, que pressupõe simplicidade, expressão direta, maior exigência dos sentidos que da inteligência, não cria somente a comédia ou o teatro de feição brasileira, mas também um público específico que, a partir de então, aceita e deseja consumir um bom produto nacional: a arte, com direito e sem culpas, fazendo de seu provincianismo um elemento pitoresco e portador dos nossos valores.

A cena final de *O Juiz de Paz*, quando a autoridade promove um baile para festejar o casamento de Aninha e José, é um convite animado e provocador à participação da platéia. Sob as ordens do Juiz (*“Aferventa, aferventa!...”*), promove-se verdadeira integração entre a festa do palco e a festa da platéia. Lição que, outra vez, ensina que a arte e a vida caprichosamente podem abolir os limites teóricos que se lhes tentam impor.

Também em *O Judas em Sábado de Aleluia*, o aparte de Faustino demonstra a importância da intenção e da necessidade de comunicação com a platéia:

Faustino – Ótimo! (Abraça a Pimenta e dá-lhe um beijo. Volta-se para Chiquinha:) Se não houvesse aqui tanta gente a olhar para nós, fazia-te o mesmo... (Dirigindo-se ao público:) Mas não o perde, que fica guardado para melhor ocasião. (Ato I, Cena XII, p. 150).

Assim, quebra-se a quarta parede, e a ilusão teatral cede lugar à celebração em que, pela fala do protagonista, o público é projetado para a peça e comemora com Faustino o final feliz. Para todos. Aplausos.

7.4.2 Linguagem simples e direta

As escolhas lingüísticas de Martins Pena, como é propósito da comédia, falam direto ao público. No processo da nacionalização da nossa dramaturgia, com os conteúdos agora retirados do nosso cotidiano, a linguagem também cumpre o seu papel.

Abandonando as formas clássicas e empoladas herdadas do século passado, a linguagem do dramaturgo carioca assume contornos mais naturais e espontâneos, despojando-se da retórica arcaizante que ainda imperava entre os gêneros nobres.

Desse modo simples, primando pela ordem sintática direta, essa linguagem tem o ritmo e a melodia do falar natural, do dia-a-dia das conversas, das discussões e dos fatos prosaicos da vida. Está aí, outra vez, o dramaturgo a contribuir para a busca da expressão genuinamente brasileira que os românticos desejam alcançar, afastando-se dos lusitanismos que povoavam o nosso vocabulário. Aceitando o legado de Martins Pena para os tempos modernos, é bom lembrar que os escritores da geração da Semana de 22 reivindicaram também uma linguagem mais natural, mais próxima, tanto quanto fosse possível, do nosso modo de falar; e aí a literatura conquista definitivamente o direito à oralidade, então não mais vista como um defeito da linguagem escrita. Mudam-se os cânones. Quem sabe não está correta Iná Camargo Costa quando reclama o lugar de Martins Pena também no Panteão da Literatura?

A naturalidade de expressão da linguagem admite nos textos dramáticos do comediógrafo “licenças poéticas” saborosas que, mesmo tangenciando o grotesco e o

obsceno, não perdem a graça, visto estarem bem apropriadas ao instrumental das criações cômicas verbais. Tome-se o exemplo seguinte:

Escrivão, lendo – Diz Inácio José, natural desta freguesia e casado com Josefa Joaquina, sua mulher na face da igreja, que precisa que Vossa Senhoria mande a Gregório degradado pra fora da terra, pois teve o atrevimento de dar uma embigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau-Grande, que quase a fez abortar, da qual embigada fez cair a dita sua mulher de pernas para o ar. Portanto pede a Vossa Senhoria mande o dito Gregório degradado para Angola. (*O Juiz de Paz da Roça, Ato I, Cena XI, p. 85*).

O arsenal lingüístico empregado pelo dramaturgo dispensa comentários. Mesmo se negássemos o efeito dessa passagem na representação espetacular, a simples leitura seria suficiente para provocar gargalhadas motivadas sobretudo pelas ambigüidades propositadamente sugeridas. Daí a inegável eficiência do autor também quanto à escolha dos recursos da expressão verbal.

7.5 Carpintaria dramática

A análise das comédias de Martins Pena conduz a uma conclusão bastante segura sobre as suas produções: seus textos eram imaginados para a representação. Tudo, no seu teatro, visa não à leitura (e por isso a preocupação com as virtudes literárias não ocupa o primeiro plano em suas peças), mas às condições que favoreçam o espetáculo.

Martins Pena é um competente criador e arranjador de cena e vale-se de todos os signos possíveis para levar ao palco os textos que imagina. As marcas de teatralidade presentes em suas comédias nos permitem compreender a sua

consciência quanto ao fazer teatral. E a linguagem da representação combina-se o tempo todo com o senso crítico e as situações cômicas imaginadas, estimulando o jogo próprio da arte dramática: brincar, iludir e criar o efeito de real.

7.5.1 Marcas de teatralidade

O conceito de teatralidade aplica-se a tudo aquilo que, no texto dramático, é especificamente teatral, isto é, visa à realização cênica. Assim, as possibilidades espaciais, visuais e sonoras do espaço de representação ocupam lugar relevante na produção do espetáculo propriamente dito.

Desse modo, as marcas de teatralidade impressas no texto são decisivas para que haja êxito na transposição cênica, para o que ainda pode contribuir o diretor de teatro e sua liberdade de intervenção no processo criativo da representação.

As marcas de teatralidade impressas num texto dependem, pois, da consciência que o autor tem sobre a finalidade de sua criação e o modo como, diante disso, é capaz de selecionar e harmonizar os diversos signos que tem à sua disposição, com os quais cria uma rede de significados que ganham vida no palco e, diante da platéia, impõem o efeito de real próprio do jogo instaurado pelo teatro. A homologia que se estabelece entre esses signos, a operacionalidade e a funcionalidade de cada elemento para a realização do espetáculo são virtudes que confirmam na cena o que no texto escrito certamente não produziria o mesmo efeito. Daí as diferenças flagrantes que podem ser estabelecidas entre leitura e representação, ou entre literatura e teatro.

Levando-se em consideração os conhecimentos de Martins Pena sobre a arte da encenação (lembramos sua passagem pela Escola de Belas-Artes), o seu projeto consciente de fundar uma dramaturgia substancialmente brasileira (a atuação nos *Folhetins* demonstra sua lucidez crítica a respeito dos espetáculos que aqui se representavam), as escolhas sígnicas e as insistentes indicações orientadas para a representação presentes em seus textos escritos, podemos avaliar a preocupação do comediógrafo com as possibilidades de realização do espetáculo, resultado de uma espécie de talento natural para a cena.

Já na peça de estréia, Martins Pena apresenta grande habilidade para arranjar as cenas, fazendo escolhas decisivas para o sucesso que a representação de *O Juiz de Paz da Roça* alcançou junto ao público. A propósito, todos os elementos que compõem a linguagem teatral estão presentes e bem aproveitados na farsa: cenário (cidade X roça), indumentária (roupas sofisticadas do Juiz X simplicidade dos roceiros), acessórios (papéis na mesa da autoridade X porcos, galinhas, ovos e bananas trazidos pelos caipiras), linguagem (a sofisticação do discurso do homem da lei X a espontaneidade da fala da gente da roça), além de gestos, ruídos, marcação cênica, etc.. Todas essas escolhas sígnicas têm relação direta com os significados e conflitos da peça, contribuindo também para o efeito de real que se pretende criar com a encenação:

Manuel João – Amigo, venha cá. (*Chega à porta do quarto e diz:*) Ficaré aqui até amanhã. Lá dentro há uma cama; entre. (*José entra.*) Bom, está seguro. Senhora, vamos para dentro contar quantas dúzias temos de bananas para levar amanhã para a cidade. A chave fica em cima da mesa; lembrem-me, se me esquecer. (*Saem Manuel João e Maria Rosa.*) (*Ato I, Cena XVII, p. 40.*)

Mesmo nas cenas aparentemente mais simples, as marcas de teatralidade e a carpintaria dramática do autor se impõem vivamente. Na passagem em que Manuel João prende o recruta José em sua casa, diversos elementos apontam para a consciência do dramaturgo sobre a representação da peça e a necessidade de se criar na platéia a ilusão exigida pela arte cênica. Marcas temporais (“*amanhã*”), espaciais (“*cá*”, “*porta do quarto*”, “*aqui*”, “*lá dentro*”, “*cidade*”), acessórios (cama, bananas, chave, mesa), referências a diferentes lugares (a sala, o quarto, a cidade), tudo, de modo convincente segundo a proposta do jogo teatral, contribui para impulsionar a trama, promover novos acontecimentos e “dar vida” às situações dramáticas imaginadas.

Não é menos eficiente o modo como Martins Pena arquiteta as cenas em *O Judas em Sábado de Aleluia*. Servindo-se dos mais diversos expedientes da linguagem teatral, alcança elaborado grau de funcionalidade e grande capacidade imaginativa para representar a comédia.

Nesta peça, o cenário é a sala de uma casa de família, bastante recorrente nas peças do dramaturgo, mas as referências a outros espaços, como por exemplo a rua e o quartel, trazidos à cena diegeticamente, são constantes. NO *Judas*, a indumentária é decisiva, pois disfarçado com as roupas do boneco, Faustino vai descobrir segredos que o ajudarão, no final, a se casar com Chiquinha. Também de grande propósito e engenhosidade são as fardas usadas pelos homens que representam a lei, e que reproduzem neles o jogo de parecer X não ser que caracteriza também o boneco (os uniformes militares ocultam o verdadeiro negócio das autoridades: a corrupção).

Pimenta – Dê cá o seu chapéu. (*Toma o chapéu e o põe sobre a mesa.*) Então, o que ordena? (...)

Antônio – Chegou nova remessa do Porto. Os sócios continuam a trabalhar com ardor. Aqui estão dous contos (*tira da algibeira dous maços de papéis*), um em cada maço; é dos azuis. Desta vez vieram mais bem feitos. (*Mostra uma nota de cinco-mil réis que tira do bolso do colete.*) Veja; está perfeitíssima.

Pimenta, examinando-a – Assim é.

Antônio – Mandei aos sócios fabricantes o relatório do exame que fizeram na Caixa de Amortização, sobre as da penúltima remessa, e eles emendaram a mão. Aposto que ninguém as diferenciará das verdadeiras. (*Ato I, Cena XI, p. 144*).

É de se notar a preocupação do dramaturgo com os detalhes que devem compor a cena, e a utilização dos paratextos permite identificar os cuidados do comediógrafo com a criação do espetáculo: pôr o chapéu sobre a mesa, tirar o dinheiro do bolso e examiná-lo até constatar a perfeição das notas falsificadas.

Nessa cena, a teatralidade estimula também a crítica de Martins Pena sobre a conduta moral de nossas instituições. Partindo do princípio de que Pimenta é cabo-de-esquadra da Guarda Nacional, seu envolvimento num esquema de falsificação de dinheiro sugere que, como o Judas, ele também tem que ser desmascarado, pois a farda oculta as práticas ilícitas com as quais está envolvido. A cena deixa claro que a transgressão praticada por Pimenta é um negócio lucrativo (“*nova remessa*”), já há muito tempo praticado por ele e outros infratores (“*os sócios continuam a trabalhar com ardor*”), sem qualquer pudor. Assim, mais do que desmascarar o Judas e o guarda, o significado da indumentária, nesta peça, aliado ao sentido crítico do dramaturgo e brincando com uma convenção do teatro – o disfarce –, incentiva o descortinamento das mazelas presentes na nossa sociedade. Aqui, não é a arte que imita a vida, mas a vida que deve imitar a arte.

Também nAs *Desgraças de uma Criança* pode-se identificar a consciência dramática de Martins Pena. Nesse caso, o modo como se serve da iluminação (ou a

falta dela!) é decisivo para que outros elementos de teatralidade sejam absolutamente funcionais na realização do espetáculo.

Nas cenas que se passam no escuro, criam-se grandes possibilidades de exploração de diversos recursos: quiproquós, silêncio X gritaria, esconderijos, flagrantes, trombadas, movimentação constante, tentativas de fuga, etc..

Abel, aparecendo à porta da esquerda – Madalena? Apagou a lamparina e o menino chora. A Rita pode acordar. (Passa por entre Rita, que está à direita, e Manuel, que está à esquerda, e vai ao berço e toma a criança nos braços.)
Rita, à parte – É meu pai! (Sai pelo seu quarto e fecha a porta.)
Manuel, à parte, ao mesmo tempo – É o velho!
Abel, com o menino nos braços – Não chores. (Indo para Madalena:) Madalena, acorda, dá de mamar ao pequeno. (...)
Pacífico, à parte – Esta agora é melhor...
Abel – Levanta-te, toma o pequeno.
Pacífico, sentando-se na cama e espreguiçando-se – Hum!
Abel – Pega, acalenta-o, enquanto eu vou buscar luz. (Ato I, Cena XIV, p. 547).

Também rica em indicações, pelos paratextos Martins Pena propõe uma verdadeira direção da cena. As informações são detalhadas e dão conta da realização do espetáculo nas suas mais diversas potencialidades: posição das personagens no palco, movimentação em cena e gestos.

Como no *Judas*, o escuro é uma espécie de disfarce que oculta a verdadeira identidade das personagens, cujas peripécias são conhecidas somente pela platéia. Nas *Desgraças de uma Criança*, o desmascaramento realiza-se pela luz que, literalmente, põe às claras todas as confusões. No final, a criança, usada o tempo todo como artifício para esconder as aventuras amorosas de Abel, Pacífico e Manuel Igreja (daí as suas desgraças), ganha os cuidados necessários e merecidos! Contudo, pelo modo como é “utilizada” no decorrer da peça, quase um objeto que passa de mão em mão servindo aos propósitos de outras personagens, é tratada pelo comediógrafo como

expediente. Entretanto, conhecida a verdade, ela não se prestará a outro papel senão o de ser realmente criança. Fim das confusões, fim das desgraças, fim da peça.

7.5.2 Dialética entre riso e espetáculo

Uma leitura atenta das comédias de Martins Pena permite deduzir, como demonstram os dois capítulos anteriores deste trabalho, que a concepção de teatro do dramaturgo está estritamente vinculada aos recursos de promoção de comicidade, aliados à operacionalidade de todos os elementos que participam da cena. Em outras palavras, o riso e a noção de teatralidade do autor dialogam o tempo todo, complementando-se para a realização do espetáculo. Esse procedimento, acrescido das escolhas temáticas, das soluções lingüísticas absolutamente adequadas à atmosfera das peças e do ritmo de desenvolvimento das ações dramáticas, parece-nos decisivo para compreender não apenas por que Martins Pena é um homem de teatro, mas também para confirmá-lo como o fundador de uma dramaturgia essencialmente brasileira, original, inclusive pela habilidade em conferir à comédia popular uma contribuição local autêntica e fértil no panorama da história da nossa cultura.

Assim, os elementos cênicos presentes no palco em *O Juiz de Paz da Roça* (roceiros, animais, ovos, frutas, roupas, objetos, etc.) não são somente engraçados por apresentarem uma caricatura hilariante da roça e do caipira, mas também porque propiciam cenas de efeito cômico muito eficientes conforme as possibilidades de exploração semântica desses elementos na arquitetura do espetáculo, do que decorre a boa recepção da platéia. Por exemplo, a passagem em que os roceiros Tomás e

Sampaio disputam um leitão diante do Juiz é de grande engenhosidade. Animal, puxões, gritos dos homens e do porco, interferências com falas e gestos por parte da autoridade também interessada no leitão, tudo ocupa a atenção – os olhos e os ouvidos – da platéia:

Tomás – É verdade que o leitão era dele, porém agora é meu.

Sampaio – Mas se era meu, e o senhor não mo comprou, nem eu lho dei, como pode ser seu?

Tomás – É meu, tenho dito.

Sampaio – Pois não é, não senhor. (*Agarram ambos no leitão e puxam, cada um para sua banda.*) (*Ato I, Cena XI, p. 37.*)

Uma observação mais atenta dos paratextos do autor é suficiente para confirmar a funcionalidade a que devem ser submetidos os objetos cênicos e o efeito cômico produzido pelo emprego desses elementos da linguagem teatral. Se considerarmos que os paratextos – também chamados didascálias ou rubricas – consistem de instruções ou informações dadas pelo autor com o fim de orientar a representação, está aí um bom elemento para se buscar um entendimento correto dos procedimentos do dramaturgo e o fim a que se destinam os seus textos desde quando eram imaginados: o palco.

Mesmo nas indicações cênicas mais breves, é possível identificar a eficiência dos elementos de teatralidade e o caráter cômico dessas situações, o que descortina, ao mesmo tempo, a imaginação do autor para a edificação da cena:

Maricota – Eu, sim! Responda-me, por onde andou, que não passou por aqui ontem, e fez-me esperar toda [a] tarde à janela? Que fez do cravo que lhe dei o mês passado? Por que não foi ao teatro quando eu lá estive com D. Mariana? Desculpe-se, se pode. Assim é que corresponde a tanto amor? Já não há paixões verdadeiras. Estou desenganada. (*Finge que chora.*) (*Ato I, Cena IV, p. 136.*)

Acusada por Faustino de não amá-lo, Maricota, dissimulada, defende-se, acusando o namorado. É cômica, aliás, a sua defesa. Pois para ela, ficar a tarde toda à janela nunca foi um sacrifício – e também nunca foi para esperar Faustino! O cravo que a moça deu ao rapaz no mês passado (!) também é sintoma de que ela, ao contrário do que queria fazer parecer, não se empenhava no amor mais que o namorado. Os argumentos de Maricota, em tom acusatório, são pronunciados em forma de interrogação e, no teatro, a entonação das perguntas confere à moça uma certa autoridade, embora seja uma razão que se sabe falsa. Convincente e impetuosa na sua retórica, ela termina o discurso em tom dramático, exprimindo toda a sua desilusão (“*Já não há paixões verdadeiras. Estou desenganada.*”). Em tom fatalista, Maricota passa da condição de acusada ao papel de vítima. E a instrução dada pelo comediógrafo no paratexto, por um lado ratifica a equivalência entre o discurso verbal e os gestos de Maricota; por outro, revela comicamente a artificialidade entre os gestos e a sinceridade dos sentimentos da moça. O efeito risível da cena não seria certamente o mesmo se Maricota não mentisse também com o choro e com os gestos expansivos, representando não só para a platéia, mas sobretudo para o namorado. Eis a teatralidade outra vez brincando com o jogo da representação, com o próprio teatro, espaço da ilusão.

Também nAs *Desgraças de uma Criança* os paratextos são de grande efeito prático. A peça, em grande parte motivada por confusões nascidas a partir das trocas de identidade, encontra na indumentária um recurso fartamente explorado para promover o riso desabrido do público espectador. Tomemos as orientações das didascálias na cena em que Manuel Igreja encontra Pacífico vestido de mulher e confunde o guarda com a ama Madalena:

Manuel, recuando – Que tens, Madalena? (Pacífico arregaça o vestido.) Levanta o vestido! ... (Pacífico puxa pela espada.) Uma espada! (Pacífico caminhando para Manuel. Manuel, recuando:) Madalena... (Pacífico segurando-lhe pelo braço. Manuel:) Não é Madalena? (Ato I, Cena IX, p. 542).

A exploração do espaço cênico (recuar – avançar – recuar) como forma de criar suspense até a descoberta da verdadeira identidade de Pacífico; a utilização do vestido e da espada como símbolos respectivamente da mulher e do homem; a impetuosidade de Pacífico (uma dama?!) em levantar o vestido; a perplexidade de Manuel Igreja ao ver a “moça” empunhando uma espada; as reticências sugerindo o tom de desconfiança em que o sacristão deve se pronunciar; e a incredulidade de Manuel quando Pacífico segura-o pelo braço são bons e evidentes exemplos da relação dialética entre a promoção do riso e a carpintaria dramática do teatrólogo carioca.

As combinações entre riso e teatralidade impulsionam as tramas e impõem ritmo acelerado ao desenvolvimento das situações dramáticas das peças de Pena, o que contribui ainda mais para envolver a platéia. Do que se depreende que o teatro de Martins Pena é uma criação racional que resulta de um projeto concebido e articulado para que texto, elementos cênicos e recursos de promoção do riso estejam em perfeita harmonia, equilibrando-se, completando-se e projetando-se plenos de significado na arquitetura do espetáculo.

CONCLUSÃO

A avaliação crítica empreendida por esta pesquisa acerca da obra de Martins Pena permite, de modo mais pontual, caracterizar assertivamente a produção dramática do comediógrafo.

Tendo em mente a criação de um teatro efetivamente nacional, cujas marcas confirmassem na cultura o sentimento patriótico estimulado pelo processo político, Pena recorre à comédia popular de longa tradição na história do teatro ocidental e dá-lhe nova e singular feição, tingindo de cor local os temas, os caracteres, os ambientes, as tensões sociais e a linguagem. Assim, cumpre ao mesmo tempo o programa nacionalista a que se propôs a estética romântica aqui como também na Europa. Depreende-se disso a capacidade do dramaturgo em adaptar para a cultura local um gênero pouco aclamado pelo gosto elitista herdado do espírito clássico dos séculos anteriores. Tarefa ainda mais significativa dado o fato de que, sem uma tradição dramática nacional, nossas platéias tiveram sempre contato com as representações de peças estrangeiras, e isso praticamente se reduziu à encenação de dramas ou melodramas de feição européia.

Recorrendo à tradição popular, Martins Pena serve-se dos artifícios mais clássicos de longa tradição cômica, praticando também uma denúncia da realidade brasileira que conferiu ao seu teatro uma inegável função política na medida em que suas farsas buscaram, nos costumes locais, a matéria a ser transformada pelos recursos da expressão artística. Daí se poder falar que o seu teatro é também a

representação do Brasil do século XIX, onde se edifica, projetando-se para a modernidade, o homem brasileiro, o nosso ser nacional.

Servindo-se dos artifícios os mais variados, dando a tudo as marcas do nosso espírito, Martins Pena confirma, em suas peças, uma espécie de talento nato ou forte vocação para a comédia, gênero que lhe conferiu boa recepção e prestígio junto às platéias da Corte, confirmando o êxito de seu projeto ambicioso de fundar a nossa dramaturgia, cujo intuito se completa com o circuito autor – peça – espectador. Com raro talento para a observação e para a fixação de tipos locais bem delineados, cria entre nós uma tradição brasileira de comédia projetada para obras posteriores quer no teatro, quer em outros gêneros da nossa literatura.

Finalmente, quanto à criação dramática propriamente dita, demonstrou grande lucidez ao escrever os seus textos para um fim muito específico: a representação. Em suas peças, a escolha e a utilização de todos os signos (orientada por farta presença de paratextos) apontam para a sua concepção do espetáculo na medida que revelam o grande domínio do autor sobre os elementos de teatralidade: espaço cênico, objetos, figurinos, gestos, movimentação, tom de voz. Seu texto, enfim, é rigorosamente passível de operacionalização, planejado para a cena, e tudo o que há no palco, com função extremamente significativa, é funcionalmente utilizado para valorizar a representação.

Combinando registro sociológico, habilidade para a criação de situações cômicas e franco talento para a carpintaria dramática, Martins Pena promove a carnavalização do nosso mundo oficial virado às avessas. Regenerador por sua natureza, do seu riso emerge a necessária reflexão para se criar uma consciência política mais lúcida e um projeto de cultura efetivamente brasileiro.

Da análise das peças do dramaturgo impõe-se a constatação de que, ao pensar no espetáculo, Martins Pena recorria ao cômico; e ao empregar a comicidade, concebia o espetáculo. Daí a relação mútua de que se reveste, nesse sentido, o seu teatro, a sua concepção dramática. A dialética do riso e da cena reproduz criativamente a assimilação entre o conteúdo e a forma.

Falando ao público de seu tempo, as comédias de Martins Pena não perderam até hoje a capacidade de expressão dos nossos valores e, por isso, ainda atuais, reclamam maior atenção, reconhecimento e o nosso aplauso. Como merece o grande teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 1999. (Coleção Antropologia Social).

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil-Império: a corte e a modernidade nacional**. Volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. 1 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Leituras).

_____. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (Coleção Letras).

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 19___. (Coleção Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 4 ed.. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. (Linguagem e Cultura).

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37 ed.. São Paulo: Cultrix, 2000.

BROMBERT, Victor. **Em Louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia (1830 – 1980)**. Trad. de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil: (quatro séculos de teatro no Brasil)**. Trad. de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas; Série 2: Textos; v. 4).

CAMILO, Vagner. **Risos entre Pares: Poesia e Humor Românticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura; 13).

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Volume 2. 8 ed.. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. Dialética da Malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. 3 ed.. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira – Origens e Unidade**. Volume I. São Paulo: Edusp, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum**. Trad. de Cleonice P. Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. (Humanitas).

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates; 104).

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à República: momentos decisivos**. 7 ed.. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Biblioteca Básica).

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. (Coleção Zero à Esquerda).

COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A Literatura no Brasil – Era Romântica**. Volume 3. 5 ed.. São Paulo: Global, 1999.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto: Teoria da Lírica e do Drama**. Volume 2. 1 ed.. São Paulo: Ática, 2001.

FALBEL, Nachman. Os Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Stylus; 3).

FARIA, João Roberto. **O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. **Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção Textos; 15).

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 11 ed.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Didática; 1).

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e História**. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **Romance e História**. Uniletras. Ponta Grossa, n. 11, dez. 1989, p. 109-118.

FREUD, Sigmund. **O Chiste e sua Relação com o Inconsciente**. Trad. de C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A., 19___. (Obras Completas; Volume VII).

GIRARD, G. e OUELLET, R.. **O Universo do Teatro**. Coimbra: Almedina, 1980.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do Conto**. 6 ed.. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios; 2).

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: Tradução do Prefácio de Cromwell. Trad. e notas de Célia Berrettini. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Elos).

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Trad. de João Paulo Monteiro. 5 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos; 4).

IGLÉSIAS, Francisco [et al.]. O Brasil Monárquico: reações e transações. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). **História Geral da Civilização Brasileira**. T. 2, V. 3. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ISSACHAROFF, Michael. **Le spectacle du discours**. Paris: José Corti, 1985.

JATOBÁ, Tânia. **Martins Pena**: Construção e Prospecção. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: Configuração na Pintura e na Literatura. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Stylus; 6).

KOWZAN, Tadeusz. Os Signos no Teatro—Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. Trad. de Isa Kopelman. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (Org.). **Semiologia do Teatro**. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates; 138).

LEITE, Sylvia H. Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista (1900 – 1920). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996. (Prismas).

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: Desafio ao Pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MACHADO, Ubiratan. **A Vida Literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. 7 ed.. São Paulo: Ática, 1998. (Série Fundamentos; 6).

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 5 ed.. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. Volume II. 3 ed.. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

MARTINS PENA, Luís Carlos. **Comédias**. Volume I. Edição crítica por Darcy Damasceno. Colaboração de Maria Figueiras. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1956.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **A Criação Literária: Prosa II**. 17 ed.. São Paulo: Cultrix, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. Trad. e notas de Dion Davi Macedo. Introdução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Experimento, 1996.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: MENDES, Oscar (Org.). **Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios**. Traduzidos e anotados por Oscar Mendes, com a colaboração de Milton Amado. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. O Teatro Romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Stylus; 3).

_____. **História Concisa do Teatro Brasileiro: (1570 – 1908)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos; 84).

REIS, Carlos. **O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários**. 2 ed.. Coimbra: Almedina, 2001.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Volume 4. 7 ed.. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J.. Um Encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Stylus; 3).

ROSSETTI, Emerson Calil. **Riso e Espetáculo em O Noviço de Martins Pena**. Dissertação de Mestrado apresentada à UNESP–Campus de Araraquara: Araraquara, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Trad. e Apres. de Yan Michalski. 2 ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do Teatro**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica).

SHAKESPEARE, William. Tudo está bem quando termina bem. In: **Obra Completa**. Nova versão, anotada, de F. Carlos Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Volume II: Comédias – Peças finais. Notas introdutórias de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1969.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a Teoria Clássica do Riso**. Trad. de Alessandro Zir. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2002.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 6 ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TEIXEIRA, Francisco M. P.. **Brasil: História e Sociedade**. 1 ed.. São Paulo: Ática, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Romances em Folhetins no Brasil: (1830 à atualidade)**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

UBERSFELD, Anne. **Lire le Théâtre**. Paris. Ed. Sociales, 1978.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez Lições sobre o romance inglês do século XVIII**. 2 ed.. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 5 ed.. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969. (Coleção Documentos Brasileiros; 74).

VILLA, Marco Antonio e FURTADO, Joaci Pereira. **História Geral: da expansão marítimo-comercial aos nossos dias**. 1 ed.. São Paulo: Moderna, 1998.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABDALA JR., Benjamin e CAMPEDELLI, Samira Youssef (Coord.). **Martins Pena**. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli. São Paulo: Abril Educação, 1983. (Literatura Comentada).

ALENCAR, Chico; CARPI, Lucia e RIBEIRO, Marcus Vinício. **História da Sociedade Brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2006.

ALENCAR, José de. **O Demônio Familiar**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. Apresentação e notas de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. **Noite na Taverna e Poemas Escolhidos** (de Lira dos Vinte Anos). São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Travessias).

ALVES, Cilaine. **O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

AMORA, Antônio Soares. **A Literatura Brasileira: O Romantismo**. Vol. II. São Paulo: Cultrix, 1967.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1992. (Coleção Biblioteca de Literatura Brasileira; 1).

_____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 6 ed.. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimentos da Dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Estudos; 2).

ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Stylus; 1).

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. 2 ed.. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios; 122).

AZEVEDO, Arthur. **A Capital Federal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BAJARD, Elie. **Ler e Dizer: Compreensão e comunicação do texto escrito.** 3 ed.. São Paulo: Cortez, 2001. (Coleção Questões da Nossa Época).

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Trad. de Paulo Bezerra. 2 ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Estética da Criação Verbal.** Trad. feita a partir do francês por Márcia E. G. G. Pereira.. 3 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Ensino Superior).

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9 ed.. São Paulo: HUCITEC / Annablume, 2002.

_____. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance.** Trad. de Aurora F. Bernardini e outros. 5 ed.. São Paulo: HUCITEC / Annablume, 2002.

BARATA, José Oliveira. **Estética Teatral: Antologia de Textos.** Lisboa: Moraes Editores, 1980.

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma Crítica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Da Essência do Riso.** Trad. e notas de Felipe Jarro. Almada: Ímanedições, 19__.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos.** Trad. de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999. (Coleção Dicionários).

BENDER, Ivo C.. **Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico.** Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS / EDPUCRS, 1996. (Coleção Engenho e Arte; 1).

BERRETTINI, Célia. **O Teatro ontem e hoje.** São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates; 166).

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Trad. de Maria P. V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos Artificiais: O Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG / Pós-Lit.- Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – FALE / UFMG, 2003. (Origem).

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de e SCHERER, Jacques. **Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht.** Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, Gerd. A.. **Teatro: a cena dividida.** Porto Alegre: L&PM, 1983.

BRAGA, Cláudia. **Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003. (Coleção Estudos; 194).

BRAIT, Beth. **Ironia em Perspectiva Polifônica.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da Voz).

_____. **A Personagem.** 7 ed.. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios; 3).

_____. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.

_____. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia.** 8 ed.. Petrópolis: Vozes, 1985.

BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (Org.). **Uma História Cultural do Humor.** Trad. de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural.** Trad. de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ : FUNART, 1996.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** Trad. de Adail Ubirajara Sobral. 8 ed.. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária.** 8 ed.. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de Letras e Ciências Humanas – Série 2ª, Textos, vol. 9).

_____. **O Romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2002.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A Literatura Latina.** 2 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.** Trad. de Gilson César C. de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira.** 13 ed.. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. (Biblioteca Brasileira de Literatura; v. 4).

CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos nossos gestos**. 1 ed.. São Paulo: Global, 2003.

CASTRO ALVES, Antônio de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

CHINEN, Allan B.. **Além do Herói**: histórias clássicas de homens em busca da alma. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Summus, 1998.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. 3 ed.. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios; 78).

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. **Bakhtin**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Perspectiva).

COELHO NETO, J. Teixeira. **Em Cena, o Sentido**: Semiologia do Teatro. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

COSTA, Dalila Pereira da. **Gil Vicente e sua época**. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Senzala à Colônia**. 4 ed.. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. (Biblioteca Básica).

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Estudos de Cultura).

COSTA, Lúcia Militz da e REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A Tragédia**: Estrutura e História. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos; 28).

COUTINHO, Carlos Nelson [e outros]. **Realismo e anti-Realismo na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. (Série Estudos sobre o Brasil e América Latina).

CRUZ, Maria Leonor García da. **Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos**. Lisboa: Gradiva, 1990. (Construir o Passado).

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC**: a Linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. Uma veste codificada: o *krokotós* em Aristófanes. In: FACHIN, Lúcia e DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). **Teatro em Debate**. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003. (Estudos Literários; 2).

DONATO, Hernâni. **História dos usos e costumes do Brasil** – 500 anos de vida cotidiana. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma Introdução**. Trad. de Waltensir Dutra. 4 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Ensino Superior).

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EPSTEIN, Isaac. **O Signo**. 7 ed.. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios; 15).

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. (Coleção Estudos; 100).

_____. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Coleção Estudos; 136).

FIKER, Raul. **Mito e Paródia: entre a narrativa e o argumento**. Araraquara: FCL / Laboratório Editorial / UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000. (Coleção Ciências Sociais; 2).

FONSECA, Maria Augusta. Tradição e invenção em Macunaíma de Mário de Andrade. In: CHIAPPINI, Lígia e BRESCIANI, Maria Stella (Org.). **Literatura e Cultura no Brasil: Identidades e Fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta**. São Paulo: Annablume, 2005.

GAZZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte (1826-1861)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOMES, Heloisa Toller. **O Negro e o Romantismo Brasileiro**. 1 ed.. São Paulo: Atual, 1988. (Série Lendo).

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

GONÇALVES DIAS, Antônio. **Poesia Completa e Prosa Escolhida**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

GONZÁLES, Mario M.. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios; 151).

_____. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GORENDER, Jacob. **A Burguesia Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Tudo é História; 29).

GOTO, Roberto. **Malandragem Revisitada**: uma leitura ideológica de “Dialética da Malandragem”. Campinas, SP: Pontes, 1988.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é Necessário?** Trad. de Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates; 298).

GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia Erótica e Satírica**. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Série Poesia).

GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Stylus; 3).

_____. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Stylus; 9).

GUINSBURG, J.. **Da Cena em Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos; 175).

GUINSBURG, J., COELHO NETO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (Org.). **Semiologia do Teatro**. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates; 138).

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Paidéia).

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Trad. de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas).

_____. **Uma Teoria da Paródia**. Trad. de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 19__.

JARDÉ, A.. **A Grécia Antiga e a vida grega:** geografia, história, literatura, artes, religião, vida pública e privada. Traduzido e adaptado por Gilda M. Reale Starzynski. São Paulo: EPU, 1977.

KOTHE, Flávio R.. **O Herói.** 2 ed.. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios; 24).

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais.** 4 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates; 189).

LEMOS, Renato (Org.). **Uma História do Brasil através da caricatura: 1840-2001.** Rio de Janeiro: Bom Texto; Letras & Expressões, 2001.

LESKY, Albin. **História da Literatura Grega.** Trad. de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

_____. **A Tragédia Grega.** Trad. de J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik. 3 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Debates; 32).

LESSING, Gotthold Ephraim. **De Teatro e Literatura.** Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LÖWY, Michel. **Romantismo e Messianismo.** Trad. de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. (Coleção Debates; 234).

LUCAS, Fábio. **O Caráter Social da Ficção no Brasil.** 2 ed.. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios; 13).

MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média.** Porto Alegre/ São Paulo: Ed. Universidade / UFRGS / Editora UNESP, 2001.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Crítica Teatral.** São Paulo: Editora Mérito S.A., 1959.

MAESTRI, Mário. **Uma História do Brasil: Império.** 3 ed.. São Paulo: Contexto, 2002.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro.** 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos; 111).

_____. **Depois do Espetáculo.** São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos; 192).

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o Discurso Literário.** Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica).

_____. **O Contexto da Obra Literária:** enunciação, escritor, sociedade. Trad. de Marina Appenzeller. 2 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Leitura e Crítica).

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega:** o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia.** São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios; 177).

MARTINS, Antonio. **Arthur Azevedo:** a palavra e o riso. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. (Coleção Estudos; 107).

MARTINS, Eduardo Vieira. **A Fonte Subterrânea:** José de Alencar e a Retórica Oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena aberta:** a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP: Editora da INICAMP/ Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999. (Coleção Várias Histórias).

MEYER, Marlyse. **Pireneus, Caiçaras...** Da Commedia dell'arte ao bumba-meu-boi. 2 ed.. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991. (Coleção Viagens da Voz).

_____. **As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária.** 13 ed.. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. **Dicionário de Termos Literários.** 12 ed.. Revista e ampl.. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONOD, Richard. **Les Textes de Théâtre:** textes et non textes. Paris: CEDIC, 1977.

MONTEIRO, Hamilton M.. **Brasil Império.** São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios; 50).

MOREL, Marco. **O Período das Regências:** (1831-1840). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Descobrimo o Brasil).

_____. **As Transformações dos Espaços Públicos:** imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial (1820-1840). São Paulo: HUCITEC, 2005. (Estudos Históricos; v. 57).

MUECKE, D. C.. **Ironia e o Irônico.** Trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates; 250).

MÜLLER, Lutz. **O Herói:** todos nascemos para ser heróis. Trad. de Erlon José Paschoal. 1 ed.. São Paulo: Cultrix, 1992.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da Modernidade**: ensaios sobre literatura e música. São Paulo: Ática, 1996. (Série Temas, volume 55).

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios; 158).

_____. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos; 46).

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates; 99).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Estudos; 196).

PEREIRA, Maria H. da Rocha. **Estudos de História da Cultura Clássica**: Cultura Grega. 8 ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

_____. **Estudos de História da Cultura Clássica**: Cultura Romana. 3 ed.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

PORTELLA, Eduardo (Dir.). **Teatro Sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises lingüísticas de piadas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1972. (Coleção Estudos; 11).

_____. **João Caetano e a arte do ator**: estudo de fontes. São Paulo: Ática, 1984. (Ensaio; 108).

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates; 261).

_____. **O Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates; 273).

_____. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio [e outros]. **A Personagem de Ficção**. 10 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Debates; 1).

PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. 6 ed.. São Paulo: Contexto, 2002.

RAMOS JR., José de Paula. O riso brasileiro de Martins Pena. In: PENA, Martins. **O Noviço**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

REGO, Enylton de Sá. **O Calundu e a Panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. (Coleção Imagens do Tempo).

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. 1 ed.. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios; 226).

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. **O Rio de Janeiro Imperial**. 2 ed.. Rio de Janeiro: Univer-Cidade Editora, 2000.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **José de Alencar**: o poeta armado do século XIX. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. (Os que fazem a História).

RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira – dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. 2 ed.. São Paulo: EDUSP: FDE, 1995. (Didática; 2).

ROSEN, Charles. **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Trad. de José Laurenio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. (Coleção Debates; 256).

____. **Texto/Contexto I**. 5 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates; 7).

____. **Texto/Contexto II**. 1 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Debates; 254).

____. **O Teatro Épico**. 4 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates; 193).

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Filosofia & Literatura**: o Trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Filosofia Política. Série III; nº 1).

ROSSETTI, Emerson Calil. O Noviço: a estrutura sígnica e a construção do espetáculo. In: FACHIN, Lídia e DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). **Em Cena o Teatro**. Araraquara: Laboratório Editorial FCL / UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005. (Estudos Literários; 5).

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do ator**. Trad. de Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção Cultura Contemporânea).

_____. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro.** Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo.** Trad. de Andréa S. M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção Leitura e Crítica).

SALIBA, Elias Thomé. Humor romântico e utopias: reflexões sobre alguns registros cômicos na época do Manifesto Comunista (1814-1857). In: COGGIOLA, Osvaldo (Org.). **Ontem e Hoje – Manifesto Comunista.** São Paulo: Xamã, 1999.

_____. **Raízes do Riso:** a representação humorística na história brasileira – da belle époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **As Utopias Românticas.** 2 ed.. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia.** 4 ed.. São Paulo: Ática, 1991.(Série Princípios; 1).

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia.** Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SCHWARZ, Roberto. **Que Horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. **Crítica do Teatro na Comédia Antiga.** Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

SLEMIAN, Andréa e PIMENTA, João Paulo G.. **O “nascimento político” do Brasil:** as origens do Estado e da nação (1808-1825). Rio de Janeiro: DP&A, 2003. (Passado Presente).

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira.** 10 ed.. Rio de Janeiro: Graphia, 2002. (Memória Brasileira; 9).

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As Noites do Ginásio:** Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832 – 1868). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Cecult, 2002. (Coleção Várias Histórias).

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica.** 2 ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Ensino Superior).

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários.** Trad. e notas de Flávia Nascimento. 2 ed.. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. (Coleção Enfoques. Letras).

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. de Heloísa Jahn. 1 ed.. São Paulo: Ática, 2000. (Série Temas; volume 20).

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**: (1880 - 1950). Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Estéticas).

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. Trad. e notas de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates; 303).

TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da Época Clássica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VAINFAS, Ronaldo (Dir.). **Dicionário do Brasil Imperial**: (1822-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VELTRUSKI, Jiri. O Texto Dramático como Componente do Teatro. In: GUINSBRUG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira e CARDOSO, Reni Chaves (Org.). **Semiologia do teatro**. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates; 138).

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e Convenções. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

_____. **Não adianta chorar**: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. (Coleção Viagens da Voz).

VICENTE, Gil. **O Velho da Horta, Auto da Barca do Inferno e Farsa de Inês Pereira**. Introdução, comentários e estabelecimento de textos de Segismundo Spina. 33 ed.. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas**: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Prismas).