

martins pena, um homem do teatro na crítica literária brasileira

Andréa Sannazzaro Ribeiro*

Resumo:

Martins Pena teve uma vasta produção teatral no Brasil da primeira metade dos Oitocentos como autor de comédias, gênero considerado menor pela tradição desde a *Poética* de Aristóteles, que a caracterizava como “a imitação de homens inferiores”. Nesse contexto, levantamos a questão de que a importância de sua obra no panorama teatral brasileiro pode ter sofrido, de início, algum prejuízo – por parte de autores como Sílvio Romero e José Veríssimo. Colocamos, assim, em discussão a ausência, durante certo período, de uma historiografia teatral que permitisse separar a literatura das artes da cena, uma vez que Martins Pena, “um homem do teatro”, por possuir características marcantes voltadas especificamente à construção dramática da ação, teria sido posto em perspectiva diferenciada com relação a

Artigo recebido em 05/11/2015 e aceito para publicação em 20/01/2016.
* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, sob orientação da Profa. Dra. Luciana da Costa Dias.
Email para contato: deasannazzaro@gmail.com

outros autores que se voltavam mais propriamente para a construção textual da cena.

Palavras-chave:

teatro brasileiro, Martins Pena, crítica literária.

Abstract:

Martins Pena had a wide theatrical production in the first half of the nineteenth century as a comedy author, which has been seen as a minor genre since Aristotle's *Poetics*, characterized as "an imitation of men worse than the average". In such context, we propose that his work's importance may have suffered some losses – caused by interpretations made by critics like Sílvio Romero and José Veríssimo. Thus, we present our discussion of the absence, during a certain period, of a theatrical historiography that would allow us to separate Literature from Performing Arts, since Martins Pena, a "theatre man" who had salient features regarding the construction of dramaturgical action, had his work put on a different perspective in relation to other authors focused on scene's textual construction.

Keywords:

Brazilian theater, Martins Pena, literary criticism.

Ainda que a fortuna crítica de Martins Pena venha sendo foco de muitos estudos, dada a importância da comédia de costumes em nossa tradição teatral, apontamos aqui a necessidade maior de discutir, ainda, alguns pontos acerca de sua produção teatral, sobretudo no que se refere a seus elementos mais ligados à construção cênica, apontando uma saída do âmbito da crítica literária, em direção à noção de teatralidade. Buscamos reforçar, portanto, uma hipótese que se vem delineando na historiografia do teatro das últimas décadas: a de que autores cuja obra é tensionada por elementos

oriundos do teatro popular, da farsa e mesmo da comédia foram tratados com certo preconceito por parte de uma tradição crítica, e que esta precisa, portanto, ser sempre revisitada. Pretende-se aqui não só fazer o rastreamento de parte da construção da fortuna crítica do autor, buscando compreendê-la, mas também o levantamento de outras hipóteses que devem ser ainda amplamente investigadas, tendo em vista que este artigo é fruto parcial de um trabalho de pesquisa mais amplo ainda em fase de elaboração.

Nosso comediógrafo fluminense faz sua estreia no Teatro Constitucional Fluminense¹ – então localizado onde está o atual Teatro João Caetano –, no Rio de Janeiro, em 1838. Enquanto Gonçalves de Magalhães trazia para os palcos o imponente poeta Antônio José, Martins Pena trazia o corrupto Juiz da roça: "Estreava o *Juiz de paz na roça*, sem alarde publicitário e pretensão histórica. Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (1815-1848) com observação satírica dos aspectos da realidade brasileira" (MAGALDI, 2001, p. 4). Seria a primeira das vinte e cinco peças escritas, das quais dezenove foram levadas à cena, no período entre 1838 a 1846 (VEIGA, 1877, p. 375-95). Assim, Martins Pena pode ser tratado como sujeito empenhado na construção de um teatro nacional – o que se nota, também, pelos seus artigos nos Folhetins², nos quais demonstra críticas ao movimento teatral da época, e por ter sido, algumas vezes, apoiador de algumas greves e reivindicações que decorriam no Teatro Constitucional Fluminense. O autor tem uma produção mais rica, no que diz respeito aos palcos, do que a de seu contemporâneo Gonçalves de Magalhães, que, diversamente, se ocupa da forma da tragédia, preocupado em cativar seu público em uma forma de educação estética. Martins Pena se ocupa da comédia, embora tenha também produzido outros gêneros, como o drama histórico, mas não obtém sucesso com estes.

Sendo assim, nossa pergunta norteadora é: como Martins Pena torna-se referência como comediógrafo?

Parte da construção de sua crítica se formou em um momento que não delimitava um campo específico para as artes cênicas, ocupando-se apenas da avaliação do texto, o que, muitas vezes – já que a produção de Pena é em maior volume voltada para os palcos –, julgou o gênero teatral por ele adotado como inferior ao classificá-lo dentro da literatura nacional, ignorando os elementos que enriquecem o espetáculo por ele criado, que vão além do texto, como a “cor local” e a sátira, que ajudaram a formar sua “linguagem teatral”, pontos que adiante desenvolveremos com mais atenção.

Uma das principais referências sobre a vida de Martins Pena se encontra na revista do Instituto Geográfico Nacional publicada logo após a sua morte, em 23 de novembro de 1877. A biografia do comediógrafo aparece na seção intitulada “Dos homens ilustres por armas, letras, virtudes etc.”³, destinada a homens com atitudes de grande valor e participantes na construção da nação brasileira, mesmo que não fossem brasileiros de nascimento. Foi escrita e pronunciada pelo Dr. Francisco da Veiga, membro do Instituto, que creditou o impulso para escrevê-la (acompanhado de certa indignação) à não menção do comediógrafo no *Ano Biográfico*, escrita pelo também membro e escritor do IHGB Joaquim Manoel de Macedo. Na biografia de Veiga, Martins Pena é designado como o primeiro escritor do gênero comédia no país⁴.

Nossa hipótese é de que o sucesso obtido em suas peças de comédia, embora notável, não agradou parte de uma determinada elite intelectual (muitas vezes em consonância com modelos teatrais já constituídos na Europa): o momento histórico era incompatível com a questão popular que Martins Pena trazia em suas peças, assim como o conteúdo, que, muitas vezes, criticava a ordem vigente – tais como a escravidão e o tráfico negreiro, bem explícitos na peça *Os dois ou o inglês maqui-nista*, de 1845, censurada pela Câmara dos Deputados imediatamente após a estreia.

Como observa a autora Iná Camargo Costa (1998), parece haver um “favoritismo” pela obra de José de Alencar, a qual, segundo alguns críticos, teria sido a estreia no Brasil do modelo da alta comédia. Segundo ela, era esse o modelo ideal dos grupos intelectuais da época, voltados para o projeto teatral parisiense seguido da escola de Dumas Filho. Martins Pena, contudo, segue para uma comédia de costumes com temática popular, diferente de José de Alencar, que tinha como material uma classe social mais elevada. Pena teria se ocupado de uma arte menos aristocrática. Esse fato teria criado um olhar crítico em relação a Martins Pena e, de certa forma, obscurecido seu trabalho. A obra de Martins Pena, por apresentar elementos populares, como a dança e o falar próprio das *gentes da roça*, foi classificada, muitas vezes, como “subteatro”.

Tal hipótese pode ser constatada pelo fato de que, ao estreiar sua peça *O demônio familiar*, José de Alencar escreveu um artigo intitulado “A comédia brasileira” no *Diário do Rio de Janeiro*, publicado em 14 de novembro de 1857. Nele, o autor menciona a sua própria peça, almejando para si o *status* de criador da comédia de costumes brasileira. Usa da justificativa de que no cenário nacional não haveria montagem à altura e, ao mencionar Martins Pena, que tivera produção anterior a ele, lhe garante qualidades, mas o desqualifica, dizendo que Martins Pena teria se entregado mais ao riso fácil do que à crítica bem arquitetada e ao compromisso com a moral e os bons costumes, que José de Alencar garante haver em sua própria montagem. Desse modo, Alencar inaugura uma imagem de Martins Pena como apenas um criador da comédia nacional ainda como modelo superficial, mas nada além disso, sem conferir a suas peças um valor social para além do entretenimento.

Para José de Alencar o teatro deveria funcionar como um *daguerreótipo moral*, agindo com uma espécie de fim utilitário no qual a moralidade e a naturalidade deveriam se unir. O teatro não deveria apenas fotografar a

realidade, mas dar-lhe um tom de moralidade, tudo isso com uma carga expressiva baseada no naturalismo, tentando atingir a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, artifícios que deveriam servir para buscar o ilusionismo cênico. Segundo João Roberto Faria, “o que está implícito nas palavras de Alencar é que as primeiras gerações românticas não conseguiram criar o teatro nacional” (FARIA, 2001, p. 100). Para José de Alencar, o drama romântico, bastante encenado no período, já havia sido superado pelo drama romântico-realista no qual apenas Dumas Filho poderia ser uma referência quanto à concretização do utilitarismo na arte teatral.

Sílvio Romero (1901), por sua vez, ressalta também o mérito de Martins Pena como criador da comédia nacional – sem, no entanto, se ater a suas características voltadas para a cena. Ao escrever sobre o comediógrafo em obra que destina a ele, é conhecida sua afirmação:

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 perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época (ROMERO, 1901, p. 86-87).

Para o autor, a literatura devia servir como acesso para a compreensão da identidade nacional (ROMERO, 1901); a literatura só era válida se servisse de algum modo à civilização do país e à compreensão da evolução desta. Por isso, para ele, o serviço que Martins Pena prestava à nação era o de reproduzir os costumes em suas peças, assinalando, assim, um caráter documental a suas obras.

Podemos observar o método de Sílvio Romero ao elaborar sua *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero

(1980). O autor formula a história da literatura nacional por época, e não por gêneros; sendo assim, insere Martins Pena em uma terceira época ou período de transformação romântica. Romero começa por nomear Martins Pena como “mestre da comédia brasileira”. Usa como referência a biografia de Francisco da Veiga de 1877 para o estudo sobre sua vida e aponta, também, a relevância de tal publicação. Sílvio Romero enfatiza a grande produção de Pena no gênero da comédia e lamenta que, até o momento, apenas nove tenham sido publicadas. Para ele, o caráter de suas peças é o da comédia de costumes, tal como Meandro e Plauto, não chegando à alta comédia – estando Martins Pena, segundo seu critério de avaliação evolutiva dos gêneros literários, entre Gil Vicente e Antônio José (estes ainda no gênero da farsa) e José de Alencar na alta comédia. Por essa razão, o autor Martins Pena é o criador do gênero comédia de costumes no país.

Já em relação às especificidades críticas das características das obras de Pena, Sílvio Romero valoriza as situações em que o comediógrafo insere os personagens. Para ele, as ações do enredo são feitas com grande talento. Não observa o autor, em Martins Pena, espírito filosófico nem preocupações teóricas; sua qualidade, segundo Romero, estaria em observar o ridículo dos homens, contribuindo para o gênero da comédia do Brasil, uma vez que dominava com destreza a habilidade para criar sátiras. No que tange ao social e à crítica à sociedade, Romero constata que sua essência estaria apenas em um espírito cômico, não sendo capazes suas peças de carregar fortes reflexões.

Contemporâneo de Romero, José Veríssimo (1976), apresentando observações similares, também se mostra preocupado em estudar a literatura brasileira e em valorizar aquela de cunho nacionalista; vê no comediógrafo qualidades para execução de um teatro nacional. Mas, ao contrário de Sílvio Romero, que o coloca na história e na evolução do gênero literário, Veríssimo o define apenas

como escritor de teatro, apontando nele méritos para que consiga fazer uma peça representável, ocupando-se, no entanto, dos artificios da composição da cena.

[...] Martins Pena é um escritor de teatro e somente isso; quero dizer que as suas capacidades não vão além do necessário para fazer uma peça representável e que ele, sem nenhuma distinção especial de talento, possui apenas essas capacidades. Tal aptidão não indica por forma algumas qualidades artísticas e literárias, nem basta para dar ao que a possui foros de escritor e um lugar na literatura. São que farte os exemplos citáveis em abono do meu acerto, e para lhe demonstrar a exatidão bastaria recordar não só o próprio meio, mas os povos que como nós possuem autores dramáticos sem ter todavia uma literatura dramática. Os franceses distinguem naturalmente as duas coisas com a expressão 'escritor de teatro', que eles têm por centenas, quando os que realmente incorporam a sua literatura são pouquíssimos. O teatro é uma arte especial, com a sua técnica e a sua estética próprias, oriundas das mesmas exigências cênicas e da natureza peculiar do seu destino e do modo por que o realiza. Vive talvez do seu próprio fundo como uma arte independente, e a sua história acidentalmente coincide com a da literatura (VERÍSSIMO, 1976, p. 120).

Veríssimo especifica claramente que os méritos de Martins Pena são equivalentes a um escritor de teatro, sendo impossível compará-lo a outros escritores. Não vê nele contribuição maior do que apenas inserção de elementos cômicos, sem espírito crítico – este que não está presente no texto, mas, sim, na própria construção da ação proposta pela dramaturgia. Veríssimo admite que Martins Pena não pode ser enquadrado na mesma crítica que o restante da

literatura nacional; no entanto, o faz, classificando-o, desse modo, em um gênero inferior.

José Veríssimo não deixa de fazer um trabalho crítico em sua obra, contradizendo sua afirmação de que a análise das obras de Martins Pena deve ser feita a partir da ótica da composição da cena. Desse modo, repete as críticas de Sílvio Romero – ou, talvez possamos interpretar, classifica o gênero teatral como inferior, já que vê talentos no comediógrafo para o teatro, mas considera sem profundidade filosófica suas peças. Como já sustentado então por Sílvio Romero, as qualidades estariam na capacidade de assimilar a realidade cotidiana em sátiras nas ações dos personagens bem elaborados. Desenvolve, portanto, sua leitura de Martins Pena revendo o caráter de seu espírito cômico – definindo, porém, seu trabalho equivalente ao gênero farsa⁵.

O autor de *Estudos da literatura brasileira* não se limita apenas à continuação das críticas elaboradas por Romero, enfatizando que ele teria elaborado uma crítica cheia de otimismo exagerado. Veríssimo considera infeliz a visão de Romero sobre a existência de uma literatura dramática, que, segundo ele, ainda não tinha sido efetivada no Brasil. Paradoxalmente, para Veríssimo, Martins Pena era sim um escritor de teatro e seu lugar era em uma "História do Teatro", mas sua produção não foi suficiente para a concretude de uma literatura dramática nacional.

Nota-se, dessa forma, que a crítica ao comediógrafo pelos dois autores, que seriam talvez os mais importantes escritores da história da literatura nacional, é limitada e algumas vezes separa o projeto de Martins Pena do de sua época, a geração romântica, uma vez que não enxergam, na forma proposta por ele, certa melancolia em torno da jovem nação.

Porém, se Sílvio Romero (1901), sobre as comédias de Martins Pena, aponta que os personagens por ele

criados eram de um repertório medíocre, Décio de Almeida Prado replica: “a mediocridade caberia ao Brasil e não ao escritor” (apud ARÊAS, 1987, P.XIII) . Não há, assim, uma formulação de conteúdo condicionado ao momento histórico? Característica essa ligada àquilo que o mesmo autor define como um *ideário romântico*⁶, o de condicionar suas peças a um conteúdo nacional. Ao mesmo tempo, tais comédias se ocupam de uma questão, inerente ao momento histórico, relevante no pós-Independência. Quem era o brasileiro? O que era o brasileiro? Esse ideário romântico caracterizava pela preservação de especificidades em que se pudesse reconhecer a essência daquele que era o principal objetivo dos chamados românticos: a nacionalidade brasileira.

É que nosso dramaturgo fluminense, embora obedeça às regras da mimese na comédia traçadas desde a *Poética* de Aristóteles – a de se ocupar de homens que não fossem nobres –, se voltou muitas vezes para a construção de personagens com características específicas: aquelas que surgiam no interior do país, longe da metrópole. O típico homem da roça, como é o caso de Manuel João, José e Aninha em *O juiz de paz na roça*, e até do próprio juiz corrupto (já que a criação dos juizados se deu alguns anos antes), como Domingos João em *A família e a festa na roça*. Ou mesmo aqueles advindos de uma classe de profissões que surgiam no país, como em *O caixeiro da taverna*, com Manuel, Antônio e José, ou ainda o enredo da peça *Os três médicos*, que aborda a disputa entre médicos alopatas e homeopatas.

Martins Pena não apenas se ocupa com um riso fácil, como vemos com a crítica que desde José de Alencar repercutiu, mas absorve uma série de tradições teatrais, como a farsa – cuja constituição como gênero Patrice Pavis localiza na Idade Média. Ainda que possamos encontrar características embrionárias da farsa desde Aristófanes, na Antiguidade, ela era sempre excluída do “bom gosto”, sendo associada a uma espécie de riso grosseiro, ligada ao corpo, à realidade social e ao

cotidiano: “A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível da comédia” (PAVIS, 2011, p. 93).

Nosso autor também resgata o teatro popular, se apropriando de gêneros como o entremez – caracterizado por uma apresentação breve, de no máximo vinte minutos e com tipos farsescos e fixos, tais como a *commedia dell’arte*, muitas vezes improvisada e que contava com números de dança e música. Sua origem vem do latim *intermissus*, posto no meio, o que caracteriza seu próprio uso tradicional em países como Espanha e Portugal, onde era encenado entre peças longas como a tragédia, chegando ao Brasil com a mesma finalidade. Martins Pena ainda utilizou características do teatro de fantoches e sua linha de personagens ligada a espertalhões, tudo isso atrelado ao modelo da comédia clássica, com temas como os amantes que tentam fugir. Insere ainda elementos do melodrama, como é o caso da peça *O noviço*. Suas peças se caracterizam assim pela complexidade de execução, bem como por um conteúdo social que abarca as transformações aceleradas por que seu período histórico passava.

O autor vivera os reflexos do pós-Independência e toda a agitação política que dela decorria. Vê-se nas suas peças, portanto, plena similaridade com os acontecimentos advindos ainda de um riso que pode ser bem compreendido como uma ligeira crítica às desmazelas de seu tempo presente. Para os autores que o afastam de um projeto romântico, duas coisas merecem ser observadas em suas obras: primeiro, o compromisso com a cor local, como se vê no trecho a seguir, da peça *As casadas solteiras* de 1842 (o trecho revela fielmente características das tradicionais festas dos santos, ocorridas no interior do Rio de Janeiro):

O teatro representa o Campo de São Roque, em Paquetá. Quatro barracas, iluminadas e decoradas, como costumam ser nos dias de

festa, ornem a cena de um e outro lado; a do primeiro plano, à direita, terá transparentes fantásticos, diabos, corujas, feiticeiras, etc. No fundo, vê-se o mar. Diferentes grupos, diversamente vestidos, passeiam de um para outro lado, parando, ora no meio da cena, ora diante das barracas, de dentro das quais se ouve tocar música. Um homem com um realejo passeia por entre os grupos, tocando. A disposição da cena deve ser viva (PENA, 2007, p. 2).

Martins Pena não apenas indica como deve ser a disposição da cena, como explicita a riqueza de detalhes que deve ter. Revela, assim, características específicas e locais sobre as festas populares. Comemorações a santos e padroeiros eram elementos dos que mais caracterizavam a identidade local de pequenas comunidades. Dessa forma, a peça transmitia algo de específico daquele lugar afastado do centro urbano; a festa popular se mostra como característica da roça. A festa tem um tom marcante em algumas peças de Pena; aqui, porém, é pano de fundo e espaço cênico. Em outra peça, *O dois ou o inglês e o maquinista*, ela tem outra função na narrativa: a Folia de Reis serve como desfecho das intrigas. Carregando também o espetáculo de musicalidade, o autor ainda dá indicações de como deve ser a cena em questão: com os personagens cantando, sendo indicada da seguinte maneira na rubrica inicial da cena: “entram os moços e moças que vêm cantar os Reis; alguns deles, tocando diferentes instrumentos, precedem o rancho. Cumprimentam, quando entram” (PENA, 2007, p. 218).

O falar, a cor local e a música são elementos introduzidos por Martins Pena em suas peças, carregando a cena de artifícios que vão para além do texto, bem como a atenção para com a elaboração das rubricas. Porém, sendo as rubricas um elemento importante, é necessário que se tenha atenção em sua qualidade; é nelas que podemos observar como o autor pensou a disposição das cenas, algumas ações dos personagens, o

modo como eles irão executar a ação em gestos etc. De modo geral, elas executam a contribuição visual da movimentação, permitindo materialidade cênica. No caso de nosso autor estudado, é importante observar como o autor se utilizou bastante das rubricas, como no exemplo, dado por Vilma Arêas (1987), da peça *O judas em Sábado de Aleluia*, em que elas são cuidadosamente detalhadas. Vemos abaixo citação da rubrica inicial:

(Sala em casa de José Pimenta. Porta no 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 dois castiçais de casquinha. Cadeiras e mesa. Ao levantador 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 dois 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 escarlate (tudo muito usado), longos bigodes, etc. Os meninos e moleques saltam de contentes ao redor do judas e fazem grande algazarra) (PENA, 2007, p. 223).

Notamos como toda a disposição da cena está feita, desde cenário a trajes dos personagens; no restante da peça, podemos notar rubricas em quase todas as cenas e diálogos dispondo para as ações dos personagens.

Em *Os meirinhos*, o que chama a atenção é o cenário desdobrado, com duas salas, sendo uma de bilhar, onde vários personagens jogam, tal como detalha rubrica inicial:

(O teatro, na antecena, representa uma sala. Portas laterais, mesas de um e outro lado; no fundo, três portas que deitam para outra sala,

onde se vê um bilhar em que jogam diferentes pessoas, e outras sentadas em bancos ao redor, diversamente vestidas – tudo como se observa nessas casas de jogo (N.B.: Durante a representação jogam bilhar, com as modificações que vão marcadas) (PENA, 2007, p. 3).

Em *O caixeiro na taverna*, recurso parecido é executado: o palco é também dividido em duas cenas, assim como o autor discute quais objetos devem haver no lugar, sempre frisando que deve ser como na realidade.

(O teatro, na antecena, representa uma sala com portas laterais e duas no fundo, pelas quais se vê o interior de uma taverna com seu balcão, onde estará um caixeiro e mais arranjos necessários – tudo distribuído de modo tal, que fiquem bem à vista do espectador as pessoas de diferentes condições que entram na taverna durante a representação. De um e outro lado da sala, haverão (sic) algumas pipas, como é costume nas tavernas. No primeiro plano, à esquerda, uma escrivaninha apropriada ao lugar, etc.) (PENA, 2007, p. 267).

Ambas as rubricas revelam a preocupação do autor com a funcionalidade do cenário. Outro aspecto importante é observar a linguagem dos personagens também como forma de caracterização. A atenção de Martins Pena para com a fidelidade do falar coloquial é algo que não passa despercebido. O que, muitas vezes, fora definido como erro de linguagem, Vilma Arêas (1987) aponta como fixação do autor por uma prosódia popular⁷, dado o seu aguçado ouvido de músico.

A falta de atenção e a valorização de aspectos vindos de uma crítica que é, antes de tudo, literária, assim como o preconceito em torno de uma forma teatral que abrange características populares como a farsa, colocaram Martins Pena em um *status* menor em comparação a

outros autores. Em sua obra sobre o autor, Vilma Arêas (1987) aponta como Darcy Damasceno menciona que alguns manuscritos não foram terminados, isso para serem concluídos apenas após a encenação. Ainda menciona a autora que, segundo a comprovação de comentários em jornais do período, as peças foram escritas para serem imediatamente representadas. Importante observar, também, que naquele período não havia o papel do encenador nem do diretor; quem cumpria essa função era o autor.

Desse modo, a construção de uma crítica a Martins Pena dentro de padrões de uma crítica literária, tal como é feita, não é justa à sua obra. Suas peças apresentam vastos elementos teatrais que merecem ser investigados a partir de uma metodologia de um campo próprio, fora da literatura, merecendo destaque a pesquisa histórica e estética da construção das artes cênicas no Brasil.

A segunda hipótese que desmerece o afastamento de Martins Pena em relação à geração romântica é o tema da escravidão presente em suas peças. Embora nas últimas décadas dos Oitocentos o tema da escravidão tenha sido debatido nos palcos de forma polêmica, encabeçada por autores como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo e influenciada pelas ideias liberais que defendiam o trabalho livre, Martins Pena em suas peças não poupou e, ainda que de maneira diferente, trouxe a presença do escravo como objeto e, também, como desejo de posse para alcance de *status* social. Em 1842, na peça *Os dois ou o inglês e o maquinista*, aborda de forma peculiar um dos problemas mais complexos que o Brasil enfrentava para se adequar aos novos modelos civilizatórios e às pressões vindas da Inglaterra para colocar fim ao tráfico negreiro. O autor ainda explicita como a perpetuação deste estava inserido nos próprios costumes:

CLEMÊNCIA – Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa de Correção?

NEGREIRO – Pois recebeu um?

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

NEGREIRO – Oh, oh, chama-se isso transação! Oh, oh! (PENA, 2007. p. 4).

A fala de Clemência é clara a respeito de um costume baseado no favor. O Negreiro, por sua vez, questiona, com espanto, como foi possível; ela responde com naturalidade que conseguiu a obtenção do meia-cara devido ao esquema de favores, e cita todos os conhecidos e amigos a partir dos quais foi possível executar o esquema.

Outro fator curioso se encontra na peça *Os ciúmes de um pedestre*. Era comum no período o recurso do *Blackface*, pois não eram permitidos atores negros e a técnica havia sido bastante utilizada na representação de *Otelo*. Na peça em questão, o recurso é utilizado dentro do enredo por um personagem: Alexandre se utiliza do artifício para um disfarce. Pretende ele enganar André, o pai de sua amante. Pode-se dizer que o autor usou do próprio artifício da comédia, o de brincar com as convenções teatrais, para denunciar o racismo. Ora, no enredo da peça a vingança concedida ao pai para filha era que ela se cassasse com Alexandre, acreditando até então que ele era negro. Ao retirar seu disfarce, portanto, Alexandre desmascara o preconceito de André.

Nota-se, por esse modo, como a obra do comediógrafo oitocentista revelou uma sociedade desajustada entre modelos burocráticos e sociais que tentavam se implementar àquilo que surgia em sua prática, como bem vemos no caso do juiz que não se adequa às leis e abusa da corrupção na roça: “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” (PENA, 2007. p. 35).

Sua linguagem teatral (se assim podemos compreender todo o conjunto de artifícios que compreende suas peças) foge aos padrões interpretativos que alguns críticos tentaram impor. Muitas vezes, como aponta Vilma Arêas (1987), suas peças não seguiram os modelos tradicionais da comédia por inserir elementos estéticos que corresponderiam ao conteúdo social proposto, ou seja, frequentemente o autor se mostrou mais ocupado da resolução do enredo de acordo com o conteúdo social que abordava do que com as regras estéticas de determinadas convenções de alguns modelos. Como no caso do escravizado que não é usado apenas como elemento exótico, mas, segundo a autora, funciona como exposição do jogo de relações da sociedade.

Por fim, vale mencionar que, recentemente, o pesquisador Rafael Loureiro de Almeida (2014) publicou um artigo intitulado “Retosques sobre *O juiz de paz na roça* de Martins Pena”. Nele são revelados, após contato com os manuscritos e com artigos de Darcy Damasceno, alguns trechos da peça antes desconhecidos, bem como a informação mais importante à obra, a de que a peça foi escrita em 1837, não em 1833. O que levou à confirmação do equívoco foi que a fonte da hipótese inicial sobre a data da escrita da peça, o sobrinho de Martins Pena, era muito novo na época, ainda o fato de que o conteúdo e os acontecimentos presentes na peça não correspondiam com o ano de 1833. É relevante observarmos esse equívoco em relação à data de escrita pois essa revelação nos leva a novos questionamentos referentes à história do teatro brasileiro, sobretudo no que se refere aos métodos e fontes utilizados até aqui. Esta ainda precisaria ir além de alguns mitos de fundação em torno de algumas obras relevantes para o teatro brasileiro, bem como em outros aspectos tais como os da crítica literária e de suas limitações interpretativas no que tange a um texto exclusivamente carregado de teatralidade, presente no enredo, no diálogo, nos elementos advindos da farsa – como esconderijos e disfarces – e

em todo um conjunto que permitiu sua funcionalidade quando encenado no palco.

Hoje nosso autor é analisado dentro de uma via de mão dupla: se no passado foi inferiorizado por sua linguagem não convencional (pois, como vimos, os críticos caem em uma interpretação que gira em torno do texto sem levar em conta a dramaturgia proposta), agora, diante de uma cultura que abandonou o primado do texto, as análises acerca de sua obra permanecem ainda sem o reconhecimento que esse texto reflete da experiência teatral. Nas palavras de Raymond Willians (2010), é preciso questionar: “Historicamente, qual a relação entre um texto dramático e sua representação?”. Diante dessa proposta também metodológica, é possível trabalhar com a consciência de que durante o século XIX a figura do encenador – tão bem difundida no século XX com a chamada modernização do teatro – não existia, logo, pode-se constatar que Martins Pena escrevia suas peças muitas vezes exercendo função similar. Desse modo, questionar análises como as de Sílvio Romero e José Veríssimo se faz necessário.

Martins Pena era um homem do teatro. Se no XIX essa afirmação tornava-se pejorativa, hoje, vista retrospectivamente, soa quase como uma previsão: é no presente que podemos afirmar as características próprias de sua produção e sua dedicação às artes da cena no sentido mais pleno da palavra.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Rafael Loureiro de. Retoques sobre *O juiz de paz da roça*, de Martins Pena. *Urdimento*, v. 2, n. 23, p. 160-172, dezembro 2014.

ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. In: *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 133.

FARIA, João Roberto. José de Alencar: o teatro como daguerreótipo moral. In: *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 9-25, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2008.

PENA, Martins. *Comédias (1833 – 1844)*. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

ROMERO, Sílvio. *Martins Pena*. Porto: Chardron, 1901.

VEIGA, Luiz Francisco da. Luiz Carlos Martins Penna: o criador da Comédia Nacional. *Revista do Instituto Histórico Geográfico, IHGB*, Rio de Janeiro, vol. 40, 1877, p 375-95.

VERÍSSIMO, José. Martins Pena e o teatro brasileiro. In: *Estudos de literatura brasileira, 1ª série*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1976.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Notas

- 1 O atual Teatro João Caetano tem sua inauguração com o nome Real Teatro São João, em 1813. Em 1831 é nomeado Teatro Constitucional Fluminense, e na maioria de D. Pedro II torna-se Teatro São Pedro de Alcântara.
- 2 Martins Pena escreveu no *Jornal do Comércio* de 1830 a 1848.
- 3 Podemos dizer que entre os papéis exercidos pelo IHGB estavam o de narrar a história nacional, bem como elaborar a memória dos homens ilustres que contribuíram para a formação civilizatória do país.
- 4 Temos assim que, para alguns redatores da revista do IHGB, escritores que produziram no período anterior à Independência e autores do passado lusitano, como Gil Vicente – também produtor de comédias –, são ignorados, tendo em vista que a produção verdadeiramente nacional teria começado apenas após 1822 para autores como Dr. Francisco da Veiga.
- 5 Aquela que pode ser considerada a maior estudiosa da obra de Martins Pena, Vilma Arêas (1987), aponta uma experiência limitada nas montagens de Martins Pena nos repertórios profissionais, isso graças a uma falsa noção precedida de um preconceito para com a farsa e a comédia.
- 6 Décio de Almeida Prado (2008) aponta que, embora sua forma teatral não corresponda à romântica, Martins Pena traz em seu ideário características do movimento: personagens típicos, compromisso com a cor local etc.
- 7 O termo prosódia sugere a correta emissão das palavras. Atentemos para o fato de que Vilma Arêas acrescenta ao termo o popular, dando a entender que o dramaturgo estaria preocupado com uma correta emissão de um linguajar popular.