



A base popular como força principal do teatro de Martins Pena

The popular base as the main force of Martins Pena's theater

Manoel Levy Candeias¹

Resumo: Neste artigo demonstramos que, apesar de pouco valorizadas pela crítica, as características de teatro popular presentes nas primeiras comédias de Martins Pena são a base do restante de sua produção.

Palavras-chave: Martins Pena; Teatro popular; Comédia brasileira

Abstract: In this article we demonstrate that although undervalued by critics, the characteristics of popular theater present in the first comedies of Martins Pena are the basis of the remainder of his work.

Keywords: Martins Pena; Popular theater; Brazilian comedy

Considera-se que a comédia brasileira surgiu em 1838, quando subiu à cena *O juiz de paz da roça* (provavelmente de 1833), de Martins Pena (1815-1848). Antes disso, havia expressões teatrais populares nacionais, mas por acontecerem, em sua maioria, fora do Rio de Janeiro, e, em muitos casos, sem grandes formalidades, tais manifestações não receberam a devida consideração da herança crítica, nem possuem muitos registros e estudos. A despeito disso, a linguagem popular foi decisiva para a obra de Martins Pena e, por consequência, aos diversos autores que foram influenciados por sua produção. Tal fato evidencia-se já em suas primeiras peças, que são, frequentemente, pouco valorizadas nesse sentido. *O juiz de paz da roça* e sua segunda comédia, *A família e a festa na roça* (1837), possuem uma estrutura que as diferencia de seus textos posteriores – estes escritos de 1842 em diante. Ambas apresentam duas intrigas: uma cena familiar, com um par de jovens querendo se casar, enquanto os planos do pai da moça são oferecer sua mão a outro homem; e um quadro mais panorâmico, no qual o retrato dos costumes se sobressai.

A intriga familiar de *O juiz de paz da roça* mostra a luta do lavrador Manuel João para tentar garantir uma comida substancial à sua família, o namoro escondido de Aninha, sua filha, e outros temas que perfazem um expressivo retrato desse lar rural. Paralelamente, há o universo do juiz de paz, um crítico e humorado quadro sobre a justiça

¹ Doutor em Artes da Cena pelo Instituto de Artes – UNICAMP. Pesquisa realizada com bolsa FAPESP e estágio de estudos no exterior – CAPES.

do país. A ligação entre as intrigas ocorre pelo fato de Manuel João ser encarregado pelo juiz de levar um recruta para a cidade. Como está tarde, Manuel decide prendê-lo em casa para levá-lo ao amanhecer. No entanto, o recruta é justamente o namorado secreto de sua filha, que já havia aparecido na casa sem que os adultos o vissem, em cena anterior. A jovem, então, o liberta e eles se casam às escondidas, revelando para os pais apenas quando já não há o que fazer. Manuel João leva todos ao juiz e explica o ocorrido. O juiz, então, afirma: “Agora, o que está feito está feito. O senhor não irá mais para a cidade, pois já está casado. Assim, não falemos mais nisso” (PENA, 2007a, p.44). Dessa forma, o rapaz fica livre dos serviços militares e os dois jovens permanecem juntos, o que é comemorado com festa e música, na casa do juiz, por sugestão dele próprio.

Alguns estudiosos vêem nessa estrutura um problema. Barbara Heliodora, por exemplo, afirma que “[...] do ponto de vista técnico, da dramaturgia, *O juiz de paz da roça* é muito precária, na medida em que Martins Pena aproveita dois universos de observação, o das relações familiares e o da precariedade da Justiça” (HELIODORA, 2000, p. 28). Ela considera que as linhas que compõem a peça são independentes e, por esse raciocínio, entende que o autor não consegue integrar as duas partes: “[...] como não encontra uma verdadeira solução dramática que una as duas tramas, Martins Pena recorre à arbitrariedade de uma festa, onde se comemora o casamento dos jovens” (Ibidem, p.29).

O encerramento festivo é visto mais ou menos pela mesma perspectiva por Raimundo Magalhães Júnior, que considera excedente tudo que se segue ao momento em que o juiz de paz diz “[...] não falemos mais nisso”, confirmando que o casal jovem permanecerá junto: “Com essas palavras do juiz de paz, poderia encerrar-se a comédia. Tudo o mais, nela, é inútil ou acessório, sem repercussão no desenvolvimento da ação” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 28).

Apesar de terem produzido estudos que oferecem muitas contribuições para a compreensão da obra de Martins Pena, no que diz respeito a essas primeiras comédias, Heliodora e Magalhães Júnior trazem pontos de vista que não podem servir para uma análise adequada, porque observam o teatro pela perspectiva da literatura dramática, com critérios de base aristotélica, no sentido de priorizar a escrita à encenação e exigir que a obra possua unidade de ação.² No entanto, diversas características, como a

² “Por isso, assim como nas outras artes miméticas, necessariamente, a imitação una deriva de um objeto uno, assim também a fábula, por ser imitação de ações, precisa imitar as que sejam unas e inteiras; ademais, os eventos devem seguir-se de maneira que, quando um deles for eliminado ou deslocado, o todo se desordene ou se altere; pois, se a presença ou a ausência de algo não modifica de modo sensível o todo, é porque não é parte do todo” (ARISTÓTELES, 1999, p. 47).

apresentação de tipos, os temas populares e a estrutura enxuta e episódica, indicam que *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça* derivam do entremez³, conforme bem observa Vilma Arêas, ao discorrer sobre as duas comédias de Pena:

A solução de Martins Pena para as duas peças parece combinar o final clássico da comédia (a festa de encerramento) com o “musical” do entremez. De qualquer forma, os desequilíbrios que podemos apontar em *O juiz de paz da roça* também têm a tradição da comédia antiga e do teatro popular, o entremez incluído. Este, que é o que mais nos interessa, na medida em que possivelmente serviu de modelo a Martins Pena, mantém um esquema básico de enredo, com tipos de convenção (velho, galã, damas, graciosos) recheado de peças soltas, anedotas, desfile de personagens, conversas pontilhadas de graças, trocadilhos etc (ARÊAS, 1987, p.121).

Então, o que, pelo ponto de vista da literatura dramática, poderia ser considerado um “desequilíbrio”, para a tradição do teatro popular é característica estética intrínseca. Martins Pena, de fato, dava seus primeiros passos como autor, buscando um caminho a seguir, entretanto, é claro que ele se apoiava na estética popular, que antecede e, muitas vezes, contrapõe-se às regras formais dos cânones. Nas manifestações populares é a materialidade, a fisicalidade do acontecimento, o princípio estético (BAKHTIN, 2008, passim). Há elementos fixos tradicionais que se perpetuam por um longo tempo, mas a forma é flexível e existe em função do que acontece espontaneamente na encenação ou festejo, por exemplo.⁴ Assim, no contato com esse tipo de obra artística, fica ainda mais evidente a importância de se pensar drama e teatro separadamente – tal como ocorre nas teorias do teatro contemporâneo, que procuram dar conta de compreender as linguagens

³ O entremez aparece em diversos países, como França, Espanha e Portugal, em situações que envolvem apresentações teatrais, banquetes e comemorações reais ou religiosas. Para o Brasil, vinham os entremezes portugueses, que eram influenciados pelo vigoroso período que o gênero teve no Século de Ouro espanhol e traziam adaptações livres de outros entremezes, óperas e comédias, valorizando as convenções, a música, os tipos, tendo, enfim, os recursos cênicos acima das preocupações com a “forma dramática” dominante.

⁴ Falando mais especificamente de teatro, um exemplo pode ser encontrado nos estudos de Neyde Veneziano sobre o trabalho de Dario Fo. Em determinado trecho, a pesquisadora relata que o diretor italiano, influenciado como sempre foi pela *commedia dell'arte*, pela farsa e outras linhas de teatro popular, passou a chamar o **texto da cena** de “escritura”: “E essa escritura não será somente uma espécie de dramaturgia feita sobre a cena, com seus atores, personagens e situações. Será a cena em si que determinará a escritura ou a dramaturgia. E entram aí as pausas, o ritmo, as luzes, os figurinos, o cenário e o público também” (VENEZIANO, 2002, p. 123).

cênicas mais autorais, que contrariam a ideia de uma soberania do texto dramático sobre a materialidade da cena.⁵ Entretanto, há muitas análises que possuem os critérios dramáticos como norte, sobretudo em estudos de registros escritos, como nos casos mencionados, que têm apenas os textos das peças de Pena como objeto. Assim, acabam julgando um fenômeno artístico apenas parcialmente, a partir de seu recurso menos importante. Devido ao mesmo motivo, Heliadora sugere que Pena poderia ter se influenciado pelas peças curtas de Molière, que por sua vez, tivera “[...] como modelo as tramas bastante simples e óbvias dos roteiros de *commedia dell’arte*” (HELIODORA, 2000, p. 29). A comédia italiana, como se sabe, sempre teve sua força poética no improviso, na construção dos tipos, no acontecimento cênico, enfim. Dessa forma, não se pode julgá-la pelos *canovacci*, que eram, de fato, apenas roteiros, a partir dos quais os atores elaboravam a cena, podendo fazer alterações mesmo durante as apresentações, conforme lhes parecesse melhor para a dinâmica estabelecida com o público.

Sendo assim, não há sentido em analisar o cômico popular a partir de critérios como unidade dramática ou estilística, o que nos lembra a própria Vilma Arêas, em um estudo em torno do gênero cômico, quando comenta sobre a seguinte observação de José de Alencar: “O cômico hoje em dia não é aquele volantim ou palhaço de outrora, sujeito aos apodos e às surriadas do povilêu nas praças públicas...”⁶ Arêas, então, faz uma avaliação que caberia ao que aqui foi comentado:

Assim se refere Alencar in *Ao correr da pena*, em 1885, ao cômico popular que, na maioria das vezes, tem estatutos próprios e não pode ser reduzido à forma da comédia culta. Esta no entanto, como vimos, muitas vezes se enriquece ao contato das convenções e do vivificador sopro lúdico da comédia popular.

Apesar disso o preconceito revelado por Alencar é bastante comum, certamente ligado à “ideologia da seriedade”, sem esquecer a

⁵ Para mais sobre o assunto, vide FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010. 258p. A pesquisadora reúne alguns pressupostos teóricos importantes do teatro contemporâneo, comentando-os e relacionando-os com o trabalho de artistas e estudiosos brasileiros. Há casos em que a dramaturgia se faz junto com a cena, sendo dela inseparável, mas não há, nesses processos, uma hierarquia em que um texto dramático previamente escrito se impõe como guia para a construção da cena. Ambos são construídos concomitantemente, interferindo um no outro. Fernandes discorre também sobre o Teatro Pós-dramático, de Lehmann e outras teorias que tentam dar conta de encenações que prescindem de um cosmo ficcional, sendo teatro sem drama, ou mesmo sem fábula, no sentido aristotélico.

⁶ ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Apud: ARÊAS, 1990, p.96.

imposição das formas artísticas das classes dominantes, por motivos variados (ARÊAS, 1990, p.96).

O mesmo problema enfrentava Martins Pena, que passou por muitas dificuldades para conseguir autorização para encenar alguns textos seus junto ao Conservatório Dramático Brasileiro, cujos critérios tinham muito a ver com a “ideologia da seriedade” de que fala Arêas.⁷ O ideário da literatura dramática e a admiração ao teatro francês, com suas normas poéticas, eram muito fortes no Brasil de sua época.

No que diz respeito à “filiação” que sugerimos, *O juiz de paz da roça* oferece ingredientes para uma comparação com o entremez *El juez de los divorcios*, de Miguel de Cervantes, que, ao lado de outros autores do chamado *Século de Ouro* espanhol, foi um dos grandes nomes deste gênero teatral tão difundido na Península Ibérica. A peça cervantina mostra um tribunal para onde vão diversos casais em busca da separação conjugal. O juiz e o escrivão procuram reconciliar todos que lá aparecem e, ao final, recebem músicos enviados por um casal que reatou após ter recorrido a eles. Com isso, os dois chegam a desejar que todos os casais fiquem bem, mas, por recearem perder o emprego, decidem que o melhor é que todos tenham demandas por divórcio, mas, ao final, retornem para suas casas reconciliados. Toca a música e encerra-se o entremez.

A personagem desenhada por Martins Pena é bem diferente da de Cervantes, o que não deixa de afirmar a possibilidade da influência do entremez, na verdade, mostra a capacidade que o brasileiro tinha, já no início de carreira, de recriar figuras tradicionais populares sob contornos locais. Para além disso, em termos formais as peças se assemelham, por aproveitarem a figura do juiz e criarem um panorama bem humorado dos requerentes. O final cervantino, assim como o de *O juiz de paz da roça*, é musical.⁸ Soma-se a isso o fato de *O juiz de paz da roça* ter estreado como complemento do drama *A conjuração de Veneza* (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 22). Mesmo que não fosse apresentada nos entreatos, tinha uma função de diversão mais curta, complementar ao

⁷ O Conservatório Dramático Brasileiro foi criado em 1843, sob um discurso de pretensões a “[...] promover os estudos dramáticos e melhoramentos da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua” (*Conservatório Dramático*. In: GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 94). Na prática, entretanto, serviu sempre como uma censura. Signatário de seu primeiro estatuto, Martins Pena viu-se cerceado diversas vezes, tanto como autor, ao ter de alterar muitas de suas peças para que pudessem ir à cena, quanto na condição de conselheiro, ao ver o Júri dramático contrariar um parecer seu. O Conservatório Dramático teve as atividades interrompidas em 1864, mas foi recriado em 1871 e continuou atuando até 1897.

⁸ O final com música e/ou festa é uma tradição que percorre intermitentemente a história da comédia, aparecendo desde a Grécia antiga, quando Aristófanes já se utilizava de música e dança para encerrar as peças (Cf. FRYE, 1973, p. 164).

drama longo, mais ou menos como a do entremez.

A família e a festa da roça já apresenta mudanças em relação a *O juiz de paz da roça*. Nesse caso, a intriga entre jovens e velhos em torno do casamento é mais explorada por Pena do que na peça anterior e sua ação é mais contínua, menos episódica. O segundo quadro traz uma grande folia do Espírito Santo e o casamento dos jovens da primeira parte, mostrando desde a chegada das personagens à igreja até o final feliz, em que foliões cantam, aplaudidos por todos. A recepção crítica a este final não difere muito do que foi visto com relação ao da outra, como se percebe pelo comentário de Magalhães Júnior:

Resolvido o problema do casamento, está terminada a intriga da peça e o pano poderia baixar, mas quis Martins Pena acrescentar-lhe um apêndice que nada tem que ver com a fabulação da comédia e que é meramente folclórico (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 35).

O pesquisador traz uma crítica do *Jornal do Comércio*, publicada à época da encenação da peça, afirmando sua concordância com a avaliação do periódico:

Mas a que veio tudo isso? Para que todas essas coisas? A função estava acabada, o enredo da peça terminado: que interesse, pois, podia excitar nos espectadores toda essa festança? Seria como uma cena de costumes? Mas que relação guardava ela com o enredo da comédia? Em vez de ser colocada no fim da comédia, a *Festa na Roça* não podia ter lugar em outra ocasião qualquer? (*Jornal do Comércio*. Apud: MAGALHÃES JÚNIOR, p. 37).

As observações de Magalhães Júnior mostram que sua análise, de fato, não considera uma separação entre drama e teatro:

Realmente, a falta de relação, o desligamento entre as duas partes da peça, constitui uma demonstração de que Martins Pena ainda não dominava inteiramente a **técnica teatral**. A festa do Espírito Santo, com todo o seu colorido folclórico, tem função meramente alongadora, apendicular (MAGALHÃES JÚNIOR, p. 38. Grifo nosso).

O que ele chama de “técnica teatral” refere-se à técnica da literatura dramática de base aristotélica, que visa a unidade de ação e, para alguns teóricos que interpretam certas sugestões da *Poética* do grego, unidade de tempo e espaço. O que Martins Pena possuía e disso dava mostras já nesses primeiros escritos, era justamente a técnica teatral, porque escrevia com grande capacidade para orientar a construção da cena e delinear retratos brasileiros. Por isso, mesmo sem separar teatro de drama, todos os críticos mencionados reconhecem tais habilidades em Pena.

Heliadora comenta sobre o detalhamento das rubricas do comediógrafo, que indicam ações, figurinos e outros elementos importantes para a caracterização: “Tais informações não podem ser tomadas apenas como documentação da época, por preciosa que esta nos seja; elas são manifestação clara de um talento teatral, que escreve sempre com consciência da transposição cênica de seu texto” (HELIODORA, 2000, p. 29, 33-34). Tal talento parece derivar de sua influência pelo teatro popular, que se realiza quando fenômeno cênico, teatral, não necessariamente como drama. As duas comédias deixam clara essa influência. Como complemento, ela afirma que, desde a primeira peça, Pena “[...] deixa patente seu talento, ao captar de forma viva e dinâmica o universo dos brasileiros mais modestos que habitam sua obra” (Ibidem, p. 29). De modo semelhante, Magalhães Júnior (1972, p. 37) diz que, ao criar a festa do Espírito Santo, Martins Pena “[...] pintou, na verdade, um quadro vivo e animado”, citando novamente o crítico do *Jornal do Comércio*:

As cenas finais da festa do Espírito Santo foram muito bem caracterizadas; os foliões, os barbeiros, os moços da cidade, as comitivas, tudo realmente é assim; até no povo havia uma tal ou qual semelhança, que o aparecimento de alguns moleques tornaria completa (*Jornal do Comércio*. Apud: MAGALHÃES JÚNIOR, p.37).

Essas características marcarão profundamente a trajetória de Martins Pena, que muitas vezes teve seu trabalho comparado com os retratos feitos por Debret e comumente é mencionado como o criador da comédia de costumes brasileira.⁹ De fato,

⁹ O francês Jean-Baptiste Debret foi pintor da casa imperial, no Brasil pós-independência, tendo realizado diversos retratos do país, oficial e extraoficialmente. Muitas dessas obras estão em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, série de três livros, publicados pela primeira vez na França, entre 1834 e 1839.

as rubricas detalhadas e a força teatral de suas peças demonstram um grande conhecimento sobre a composição da cena e o autor revela também, desde a primeira comédia, uma capacidade acurada para transpor o universo brasileiro para o palco. Porém, o que não se vê comentado na maioria dos estudos acerca de sua obra é que a teatralidade das peças e o talento para o retrato vêm dessa base popular que toma conta das primeiras comédias. Essa linguagem não será mais tão dominante no restante de sua produção, mas seguirá como uma das bases patentes de seu teatro. A evolução posterior do comediógrafo tem a ver, naturalmente, com seu amadurecimento, mas em termos de estilo, o que há é o desenvolvimento de uma capacidade de amalgamar outras linhas de teatro ao que está já apontado nos primeiros textos, não um abandono do que neles se vê. Aqui já há a comicidade da tradição sendo explorada com personagens locais, bem brasileiros, como se verá nas comédias posteriores. Assim, *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça* podem ser consideradas embrionárias em alguns sentidos, mas no que diz respeito ao retrato dos costumes, elas estão já muito bem desenvolvidas e revelam muito do Brasil de sua época. A segunda tem um trecho que se passa em uma data religiosa popular, algo que se repetirá em muitas outras peças suas,¹⁰ além de explorar alguns contrastes entre o campo e a cidade; a primeira retrata a vida em um lar rural e traz o quadro do juiz de paz que, mais do que um panorama dos requerentes, com piadas esparsas, trata de importantes questões brasileiras.

Embora a peça se inicie com a família, é o tema da “justiça” que domina *O juiz de paz da roça*. Pena põe em foco um juiz de paz, que dá nome à comédia, e mostra tudo de que ele é capaz. Recebendo os requerentes na sala de sua casa, ele decide a posição da lei ao capricho de seu humor – que pende claramente para a defesa daqueles que o presenteiam. Trata-se, portanto, de um quadro que mostra a mistura entre as esferas pública e privada, uma situação muito recorrente no Brasil do século XIX, conforme bem descreve Maria Sylvia de Carvalho Franco, ao discorrer sobre as administrações regionais da época:

Aí se vê o agente governamental imerso nas situações concretas em que desempenhava suas atribuições, funcionais, com sua conduta se orientando antes pelos fortes interesses e influências que

¹⁰ *O Judas em sábado de Aleluia* (1844), *Os irmãos das almas* (1844), *O namorador ou A noite de São João* (1844) e *As desgraças de uma criança* (1845) são outras comédias que acontecem em datas religiosas, servindo isso, às vezes, como pano de fundo simbólico e às vezes como dado local concreto, que oferece elementos reais para a trama.

envolviam sua vida de maneira imediata, que por longínquos e abstratos controles legais (FRANCO, 1997, p.121).

Para isso contribuía as más condições financeiras do governo, que acabava solicitando auxílios pessoais da população, para que suas instituições pudessem se erigir. A questão incluía a carência de prédios e instalações para o funcionamento dos serviços públicos, e, nesse caso, relata a mesma pesquisadora (Ibidem, p. 130), a saída para o problema “[...] foi pela utilização de propriedades particulares”, algo muito comum durante todo o século XIX, conforme demonstram muitos documentos públicos analisados por ela. Não parece ser outro o caso do juiz de paz de Martins Pena, que faz de sua casa o tribunal da cidade. A partir dessa relação, a tendência era que tais pessoas tivessem um sentimento de propriedade sobre aquela instituição ou serviço público. Tendo esse sentimento, elas simplesmente controlariam tudo à sua maneira.

Um dos resultados dessa situação era uma relativização da lei, uma interferência pessoal e afetiva nos critérios da justiça – cuja natureza deveria ser de universalidade e impessoalidade. Isso estimulava a criação de relações baseadas na troca de favores ou no compadrismo, como as que vemos nessa parte da peça. Sendo a lei regida pelos critérios pessoais do juiz de paz, cabia ao interessado levar a ele algum presente, se quisesse receber em troca a sentença que lhe fosse favorável. E isso dizia muito do Brasil daquele tempo. Desde as relações formadas de modo mais imediato, como essas que Pena mostra no trabalho do juiz de paz, às mais duradouras – entre homens que pegavam emprestado um pedaço de terra para plantar, em troca de oferecer segurança ou apoio eleitoral ao proprietário, por exemplo –, quase todas eram atravessadas pela cultura do favor, do paternalismo, do compadrismo.

Os abusos de poder, a relativização das leis e regras em favor de quem está acima na hierarquia dos privilégios e do dinheiro, presentes aqui, serão temas recorrentes em suas peças, deflagrando uma moral coletiva praticada de cima a baixo no Brasil do século XIX. Em *Os dois ou O inglês maquinista* (provavelmente de 1842), por exemplo, Clemência, uma mulher de posses, consegue um escravo contrabandeado, utilizando-se de uma rede de relações que envolve amizades e, sobretudo, pessoas que ocupam importantes cargos públicos:

CLEMÊNCIA – Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do

desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida (PENA, 2007a, p. 148).

No entanto, Martins Pena concentra a maior parte de suas tramas nos homens livres pobres, que, por terem dificuldade de inserção na economia do país, buscam a sobrevivência no improviso, nas falcatruas.¹¹ Porque as oportunidades de trabalho lícito são escassas, conforme muitas de suas personagens expressam verbalmente, e porque os exemplos vindos de cima demonstram que a honestidade não é o que move o “jogo”. Em seu estudo *Na tapera de Santa Cruz*, Vilma Arêas traz também essas questões e afirma que em Martins Pena “[...] a transgressão do pequeno não fazia mais que reproduzir em escala ordinária o modelo de corrupção dos grandes, esta com beneplácio da lei” (ARÊAS, 1987, p. 158). Até o país, em suas relações internacionais, anunciava a criação de leis antitráfico de negros, mas continuava a recebê-los com grande intensidade.¹²

Assim, no universo mostrado por Martins Pena, a maior parte das pessoas parece agir de acordo com o interesse momentâneo, utilizando-se dos meios mais rápidos e fáceis que estiverem ao seu alcance, independentemente de serem corretos ou não. Tudo sob uma aparência de normalidade, tornando padrão a adoção de comportamentos dúbios, dissimulados. O juiz de paz possui tal cargo público, mas o utiliza para fins pessoais; Gainer, de *Os dois ou O inglês maquinista*, elabora invenções mirabolantes, que servem apenas para tentar tirar dinheiro de brasileiros; Capitão Ambrósio, de *O Judas em sábado de Aleluia* (1844), usa de seu cargo para extorquir e castigar outras pessoas; Jorge, de *Os irmãos das almas* (1844), veste roupas religiosas e pede doações para a igreja, mas separa uma parte da arrecadação para si; Marcelo, de *O diletante* (1844), Ambrósio, de *O noviço* (1845) e Manuel, de *O caixeiro da taverna* (1845), são comprometidos, mas buscam um segundo casamento com mulheres com mais posses que eles, visando ter mais dinheiro; Manuel Igreja, sacristão de *As desgraças de uma*

¹¹ Como o Brasil era um país latifundiário, sustentado pela mão de obra do escravo negro, os homens brancos não proprietários eram livres, mas não tinham muita importância dentro da economia. Assim, de modo geral, dependiam da troca de favores com grandes proprietários para sobreviver. Para mais sobre o assunto vide FRANCO, 1997, passim.

¹² A primeira lei voltada à questão, de 1831, trazia a seguinte afirmação: “Todos os escravos que entrarem no território, ou portos do Brasil, vindos de fora, ficam livres” (Apud: MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 56). A medida foi reforçada em 1850, pela lei 581, conhecida como Lei Eusébio Queirós, a qual “[...] estabelece medidas para a repressão do tráfico de africanos neste Império”. In: BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LIM/LIM581.htm. Acesso em 10.mar.2014. A abolição da escravidão ocorreu somente em 1888.

criança (1845), reza a morte de um homem tomado pela felicidade de saber que a viúva está livre para uma investida sua, e assim por diante.

Esse olhar sobre a realidade brasileira, que marcará sua obra, está já definido, portanto, em suas duas comédias iniciais, a partir do retrato dos costumes de corte popular, que, ao lado da – não menos popular – base farsesca e uma estrutura um pouco mais dramática, vai orientar todo o restante de sua produção. O mesmo se pode dizer do conhecimento dos recursos cênicos, que Martins Pena demonstra desde o início. No decorrer de sua produção, esse talento apenas se acentuará, ganhando novos contornos, com paródias a outras obras e gêneros literários, alusões a fatos do cotidiano e um aproveitamento bastante eficaz de entradas e saídas, disfarces, esconderijos, entre outros recursos tradicionais, sempre relendo-os com personagens ou características específicas da sociedade brasileira. Seguindo por esse caminho, apontado já nas primeiras comédias, Martins Pena deixou uma obra cômica que influenciou autores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Arthur Azevedo, entre outros, e que, ainda hoje, quando vai à cena, confirma a eficiência de sua teatralidade.

Bibliografia

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, 133p.

_____. **Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987. 282 p.

ARISTÓTELES. **Aristóteles** – vida e obra. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. 315p.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008. 419p.

BRASIL. **Presidência da República**. Casa Civil. Subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LIM/LIM581.htm. Acesso em 10.mar.2014.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010. 258p.

FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 256p.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973. 362p.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org.). **Dicionário de teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006. 360 p.

HELIODORA, Barbara. **Martins Pena, uma introdução**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.151p.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Martins Pena e sua época**. 2 ed. São Paulo: Lisa: Rio de Janeiro: INL, 1972. 253p.

PENA, Martins. **Martins Pena**: Comédias (1833-1844). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007a. 473p.

_____. **Martins Pena**: Comédias (1844-1845). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007b. 451p.

_____. **Martins Pena**: Comédias (1845-1847). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007c. 422 p.

VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002. 232p.