

## **História E Ficção Na Comédia Romântica De**

### **Martins Pena**

Emerson Calil Rossetti<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Departamento de Letras – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré – 18700-902 – Avaré-SP – Brasil –  
dr.ecrosseti@uol.com.br

#### **Resumo**

O objetivo deste trabalho é avaliar a relação entre História e Ficção nos textos dramáticos de Martins Pena, criador da comédia de costumes no Brasil. Para tanto, utiliza-se da pesquisa bibliográfica que, partindo da análise de três peças – *O Juiz de Paz da Roça*, *O Judas em Sábado de Aleluia* e *As Desgraças de uma Criança* –, demonstra a vocação do teatrólogo para costurar os elementos factuais à expressão artística própria da arte cênica voltada para o espetáculo e aos recursos de promoção da comicidade.

**Palavras-Chave:** Martins Pena; Teatro; História; Ficção.

#### **Abstract**

The aim of this study is to investigate the relationship between history and fiction in dramatic texts of Martins Pena, creator of comedy on private lives in Brazil. For this purpose, we use the literature that, based on an analysis of three works - *O Juiz de Paz da Roça*, *O Judas em Sábado de Aleluia* e

---

*As Desgraças de uma Criança* – demonstrates the vocation of Martins Pena to tailor the facts in the artistic expression that emerges in the scenic art inclined to the resources to promote the comic.

## **Introdução**

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 europeia 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 Antiguidade 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 (1815-1848), o criador da comédia de costumes no teatro brasileiro. Pois mais que o histórico preconceito que delineou o cômico como um “gênero menor”, as encenações aqui realizadas na primeira metade do século XIX continuavam privilegiando 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 caráter 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 oferecer 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. Para isso, apresentar-se-á uma breve análise das peças *O Juiz de Paz da Roça* (1833), *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844) e *As Desgraças de uma Criança* (1845).

### **A expressão artística das relações entre História e Ficção**

Em *O Juiz de Paz da Roça*, peça de estreia 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. 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 juízes 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 juízes de direito há por estas outras comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juízes 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, mas 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 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 muito 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 basicamente 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).

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 namorada, 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 namoradas 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 namoradas – 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 frequentam 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 estreia. 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* (1845), 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 sirgueiro 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, também 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.

Sob a perspectiva da presença de elementos históricos na produção dramática de Martins Pena, a avaliação crítica de Sílvio Romero, embora limitada por não abordar a importância teatral da obra, é correta, ao menos do ponto de vista de uma crítica de base sociológica:

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 cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época. (1980, p. 1364).

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 europeia 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.

### **Considerações finais**

As análises empreendidas atestam com clareza quanto 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 expressão dramática.

Cumpre, finalmente, ressaltar que a obra do criador da comédia de costumes entre nós foi elaborada com uma finalidade específica – a representação. Seus textos demonstram todo o talento

do escritor para a carpintaria teatral, habilidade provavelmente intensificada graças à sua passagem pela Academia de Belas-Artes, onde estudou cenografia aplicadamente.

Ao lado dessa eficiência cênica para pensar a representação dos textos, destaca-se a vocação do autor para a comédia: o riso está na base de toda a produção de Martins Pena, capaz de imaginar cenas hilárias, fator também decisivo para a constituição e afirmação de um projeto de teatro autenticamente brasileiro. De modo que, mesmo bebendo nas fontes da comédia de longa tradição na história do Ocidente, o teatrólogo consegue imprimir características muito peculiares às formas de produção de comicidade de que se serve, alimentando suas criações de elementos marcadamente locais. Assim, cria um “jeito brasileiro de rir”, que se perpetua na tradição da nossa cultura.

A relação entre carpintaria dramática e vocação cômica assegura o valor propriamente artístico das comédias do autor. E a importância que confere aos fatos – dos quais parte seu projeto criador – demonstra uma convivência possível, harmoniosa e criativa entre História e Ficção, um trabalho de atestado refinamento estético.

## **Referências**

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).

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).

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à República:** momentos decisivos. 7 ed.. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Biblioteca Básica).

COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A Literatura no Brasil – Era Romântica.** Volume 3. 5 ed.. São Paulo: Global, 1999.

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.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis:** Desafio ao Pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MARTINS PENA, Luís Carlos. **Comédias.** Volume I. Edição crítica por Darcy Damasceno. Colaboração de Maria Filgueiras. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1956.

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).

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.