

MARTINS PENA E A CRÍTICA DO SÉCULO XX

Emerson Calil **ROSSETTI**¹

RESUMO

O objetivo deste trabalho é observar como alguns estudiosos do século XX se posicionaram em suas avaliações sobre a obra dramática de Martins Pena, o criador da nossa comédia de costumes. Para tanto, foram eleitos, neste momento, três importantes referências da nossa crítica: Wilson Martins (*História da Inteligência Brasileira*), Tânia Jatobá (*Martins Pena: Construção e Prospecção*) e Massaud Moisés (*História da Literatura Brasileira*). Para Martins, o estudo da produção teatral de Pena deve pautar-se pela carpintaria dramática do autor sem colocar em primeiro plano o componente histórico que, no século XIX, dominou os estudos sobre o autor. Tânia Jatobá destaca a importância do comediógrafo não apenas como o criador da nossa comédia de costumes, mas o verdadeiro inaugurador do Romantismo entre nós. Finalmente, Massaud Moisés aponta razões para que Pena seja alçado, na história do teatro brasileiro, à mesma importância que Gil Vicente representou para a dramaturgia em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE

Martins Pena. Crítica. Wilson Martins. Tânia Jatobá. Massaud Moisés.

¹ Docente do Departamento de Letras – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré–Avaré-SP–Brasil – dr.ecrossetti@uol.com.br

Considerações iniciais

O presente trabalho constitui-se, em verdade, como continuação de pesquisas a respeito da produção de Martins Pena e sua recepção pela crítica brasileira. Tendo, em outra oportunidade, o fito de observar os estudos de Sílvio Romero e José Veríssimo sobre o criador da nossa comédia de costumes, é tempo de considerarmos as análises de Wilson Martins, Tânia Jatobá e Massaud Moisés acerca da produção do referido comediógrafo. Ressalte-se que se trata, a nosso ver, de importantes estudos do século XX que, a seu tempo, serão confrontados com outras avaliações, visto que a fortuna crítica de Pena no século passado é extensa e reveladora, devendo merecer ainda uma revisitação que renderá muitos capítulos de pertinentes revelações acerca do comediógrafo e da história do teatro nacional.

Wilson Martins: justiça seja feita ...

Na *História da Inteligência Brasileira – Volume II* (1976), um dos documentos intelectuais mais importantes como fonte de conhecimento da nossa cultura, Wilson Martins avalia como a difusão das ideias de Sílvio Romero sobre o teatro de Martins Pena exerceu, durante longo período, uma ação perniciosa sobre a tentativa de se estudar a sua obra efetivamente como teatro. Segundo o ensaísta, tal dificuldade se deveu a uma leitura de estrita significação histórica, que ofuscou o valor estético de suas produções como espetáculo, condenando o criador da nossa comédia de costumes a um esquecimento que, após sua morte, teria durado ao menos até o final do século XIX.

Um dos primeiros elogios feitos por Wilson Martins às comédias do dramaturgo é o fato de cada peça do escritor “caracterizar-se justamente pela

multiplicidade de episódios diferentes de que se vale o autor para propor um retrato humorístico da sociedade brasileira” (1992, p. 245).

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

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

Segundo Martins, a justa avaliação do criador da nossa comédia de costumes coube a José Veríssimo, que o considerou “somente um escritor de teatro”.

Para o ensaísta, está aí um elemento decisivo que, na medida em que serve de ponto de partida para a avaliação crítica do comediógrafo, pode evitar equívocos que concentrem

na qualidade literária de suas peças importância maior que o seu talento para a carpintaria dramática:

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

O posicionamento de Wilson Martins é bastante assertivo e convicto. A mudança de paradigma é absolutamente fundamental e necessária para se proceder a uma avaliação mais justa. Isto é: aceitando a afirmação de José Veríssimo de considerar Martins Pena um escritor de teatro e recuperando o projeto nacionalista do Romantismo, não caberia de fato a Gonçalves de Magalhães a atribuição de ter sido o criador da nossa dramaturgia dada a ausência de elementos característicos, de psicologia, de tradição e de temas brasileiros em suas peças.

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

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

As peripécias da farsa teatral, com as suas surpresas, reencontros, fugas, aparições inesperadas, falsos criminosos e hipócritas empedernidos, disfarces,

armários cheios de gente, portas falsas e buracos no assoalho, mais o castigo final dos maus e recompensa dos bons, mostram que o gênero obedece à mesma estrutura da literatura de folhetim, explorando no cômico o que esta última explora no dramático e no melodramático. (1992, p. 315).

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

Tânia Jatobá: o projeto plantado de Martins Pena

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

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

Antes de mais nada, Tânia Jatobá vê em Martins Pena não somente o inaugurador da nossa dramaturgia, mas do nosso movimento romântico. Isso porque a

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

Gonçalves de Magalhães tenta a abertura para o futuro, procura rasgar caminhos, busca a realização tropical do *Zeitgeist*. Nunca lhe foi possível completar o salto. Com uma perna em Paris e outra no Rio de Janeiro, seus passos foram sempre um desenho sinuoso. Daí a impossibilidade de trânsito do anúncio para a instauração. Instaurar significa fundar, produzir originariamente, modificar o curso natural da palavra. O primeiro empenho de instauração não será encontrado nos áulicos de D. Pedro II. Poderá ser surpreendido nos bastidores de um palco anônimo, no dramaturgo d'O Juiz da Paz na Roça. O novo Ser nacional desponta em e com Martins Pena: mais do que o anúncio, a instauração. (JATOBÁ, 1978, p. 23).

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

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

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

no Brasil, diferentemente do que ocorrera com Magalhães, poderia, portanto, ter realizado essa empresa.

A representação do nosso tempo e do nosso espaço no teatro de Martins Pena decorre, para a ensaísta, dos princípios de Liberdade, Igualdade e Fraternidade que, extrapolando os objetivos políticos da revolução, promoveriam o repúdio à aristocratização da arte e, em contrapartida, favoreceriam o aburguesamento ou a popularização da literatura. Daí, inclusive, a boa recepção que a comédia encontra nas plateias locais daquele momento.

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

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

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

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

Arte “popular” e “popularesca” (p. 49), pela aparente referência apenas ao meramente nacional, as peças do dramaturgo levam ao conhecimento do público os valores da humanidade postos em jogo; nesse caso, trata-se de um jogo lúdico apenas com aparência de brincadeira, mas portador de uma forte dose de condenação de

costumes. Tânia Jatobá entende que a comédia corresponderia, então, a uma caricatura da civilização e a ela não escapam sequer as nossas mazelas culturais – é a arte que fala da própria arte. Transitando da instauração para a prospecção, para Tânia Jatobá assim deve ser compreendida a obra dramática do comediógrafo:

A qualidade poética do seu texto, a radicalização dramática levada a efeito pela sua comédia, a recorrência a outros sistemas semióticos (tais como o musical e o figurativo), a sátira social de conteúdo ora político, ora ético, a historicidade originária: todos estes fatores que compõem o mundo de Martins Pena revelam a sua decisão plantada. (...).
Precursor de uma tradição dramática que chegou até nossos dias, Luís Carlos Martins Pena desponta, no quadro geral da literatura brasileira, como profeta da modernidade. (p. 54).

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

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

Para a ensaísta, nessa tentativa de reconstrução de um homem representante do ser brasileiro está a contradição, ponto de partida e de chegada em que se situa o nosso perfil moral multifacetado, em constante e nervosa busca da assimilação de elementos díspares: essência x aparência, cultura x natureza, percepção x imaginação, etc.. É dessa

consciência ao mesmo tempo crítica e criativa que nasce a obra dramática de Martins Pena.

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

Massaud Moisés: Importância das comédias de Pena para o teatro brasileiro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

... o cômico de Martins Pena, autenticamente teatral, implica a representação e a globalidade do texto. Humor de situação, portanto, que resulta do crescendo dramático e se justifica na atmosfera social abrangida pela peça. Suprema arte do cômico, inventa o local em que se manifesta e as razões de sua existência;

fora das circunstâncias criadas e da plena representação (ou leitura), deixa de se manifestar como tal. (1985, p. 109).

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

De acordo com o crítico, na trilha desse cômico de caráter popular, recursos como a caricatura, o absurdo das situações, o elemento grotesco e o farto uso de quiproquós, por exemplo, resultam num estilo de “histrionismo arrasador” (p. 111) e aproximam suas peças do gênero pastelão, da pantomima circense e da chanchada brasileira, o que sugere e traz à tona a ideia de prospecção aludida por Tânia Jatobá. Mas para Massaud Moisés, a carnavalização das situações motivada por uma espécie de observação “jornalística” do dia-a-dia não deixa de surpreender os “aspectos perenes do ridículo humano” (p. 112), de onde se poder falar na superação do autor em relação à maneira como foi sempre compreendido, isto é, como produtor daquilo que é meramente circunscrito ao local.

Finalmente, faz-se destacar no ensaio a referência de Moisés à habilidade do dramaturgo que, resolvendo as tramas de modo maniqueísta (a vitória do Bem sobre o Mal e o final feliz), consegue atender ao gosto do público de classe média sem ocultar as críticas presentes nas situações humorísticas.

Dito de outro modo, entende-se que há uma homologia entre as concessões feitas às expectativas do público e a *vis satírica* presente no texto, de forma que, na representação artística, o impacto de uma não anula a existência da outra. Daí a

identificação de uma dupla função que emerge dessas comédias: a lúdica propriamente dita, e a moralizante, secundária nas intenções, mas não excluída do texto.

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

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

Assim, conclui o crítico, se os dramas se prestam melhor à leitura porque dotados, no máximo, de qualidade literária, é nas comédias que o dramaturgo se exercita em direção ao espetáculo e à realização teatral naquilo que ela apresenta de mais substancial. É através do cômico que ele capta “algumas das nossas matrizes psíquicas e sociais”, fazendo-se merecedor de lugar pioneiro no nosso teatro.

Considerações finais

O projeto de revisão da fortuna crítica de Martins Pena permite uma compreensão mais clara e objetiva de como, no decorrer do tempo, novos juízos são acrescidos aos já existentes, seja para contrariá-los, reafirmá-los ou estimular reflexões mais profundas a respeito do comediógrafo carioca do século XIX.

Nesse percurso de “pesquisa arqueológica” da nossa crítica teatral, o mais importante é a percepção de como os estudos, por mais afastados que estejam no tempo, tocam-se, complementam-se e criam uma farta gama de possibilidades de avaliar a

expressão artística de Pena: o viés histórico de suas comédias, as funções lúdica e crítica das peças e os recursos da “carpintaria dramática” presentes na elaboração do espetáculo são apenas alguns dos exemplos de uma rica possibilidade de análises que se apresentam e desafiam leitores e críticos do nosso dramaturgo.

De modo que a provocação suscitada pelas tantas possibilidades de leitura e análise abre, cada vez mais, caminhos ao entendimento da nossa formação, dos nossos valores e do processo histórico e artístico em que nos inserimos como leitores e expectadores do teatro de Pena, mas sobretudo como cidadãos brasileiros formados nos meandros dessas – e de tantas outras – manifestações culturais. E é nesse sentido que a crítica deve atuar, legitimando a relação entre a arte e a nossa identidade.

ABSTRACT

This work aims to observe how some 20th century scholars have positioned themselves in their evaluations of Martins Pena's dramatic work, the creator of our comedy of manners. To this end, three important references of our critique were elected at this moment: Wilson Martins (*História da Inteligência Brasileira*), Tânia Jatobá (*Martins Pena: Construção e Prospecção*) e Massaud Moisés (*História da Literatura Brasileira*). For Martins, the study of Pena's theatrical production must be guided by the dramatic carpentry of the author without putting in the foreground the historical component that, in the nineteenth century, dominated the studies about the author. Tânia Jatobá highlights the importance of the comic playwright not only as the creator of our comedy of manners, but the true inaugurator of Romanticism among us. Finally, Massaud Moisés points out

reasons for Pena being elevated in the history of Brazilian theater to the same importance that Gil Vicente represented for dramaturgy in Portugal.

KEY WORDS

Martins Pena; Critique; Wilson Martins; Tânia Jatobá; Massaud Moisés.

Referências

JATOBÁ, Tânia. **Martins Pena: Construção e Prospecção**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. Volume II. 3 ed.. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1985.