

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

LUZILENE NUNES DE SOUSA

**UMA PERSPECTIVA DO RISO MEDIANTE A CONSTRUÇÃO DO
CÔMICO NA OBRA *O JUIZ DE PAZ DA ROÇA* DE MARTINS PENA**

São Luís
Abril/ 2023

LUZILENE NUNES DE SOUSA

**UMA PERSPECTIVA DO RISO MEDIANTE A CONSTRUÇÃO DO
CÔMICO NA OBRA *O JUIZ DE PAZ DA ROÇA* DE MARTINS PENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, na área de concentração: Teoria Literária, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura do Curso de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

São Luís
Abril/ 2023

Sousa, Luzilene Nunes de.

Uma perspectiva do riso mediante a construção do cômico na obra O juiz de paz da roça de Martins Pena / Luzilene Nunes de Sousa. – São Luís, 2023.
150f.

Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Estadual do Maranhão, 2023.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

1. Teatro Brasileiro – Séc. XIX.
2. Comédia de Costume – Romantismo.
3. Martins, Pena (1815 – 1848) I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

**UMA PERSPECTIVA DO RISO MEDIANTE A CONSTRUÇÃO DO
CÔMICO NA OBRA *O JUIZ DE PAZ DA ROÇA DE MARTINS PENA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, na área de concentração: Teoria Literária, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura, do Curso de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

Aprovada em: 27/04/2023

AUTORA

Suzilene Nunes de Sousa

Luzilene Nunes de Sousa
Mestranda

BANCA EXAMINADORA

[Assinatura]

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (Orientador)
Pós-Doutor em Teoria Literária

[Assinatura]

Prof.^a Dr.^a Andréa Teresa Martins Lobato
Doutora em Letras – Ciência da Literatura

[Assinatura]

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante
Doutor em Estudos Literários

À minha mãe, Maria Nunes, que me motiva diariamente a fazer o impossível.

Esta [a comicidade] não pertence de toda à arte nem de todo à vida. De um lado as personagens da vida real não nos fariam rir se não fôssemos capazes de assistir as suas atitudes como a um espetáculo que vemos do alto de nosso camarote, elas só nos parecem cômicas porque nos apresentam uma comédia. Mas, por outro lado, mesmo no teatro, o prazer de rir não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção, que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, corrigir pelo menos exteriormente. Por isso a comédia está bem mais perto da vida real que o drama, [...] a comédia quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra.

(BERGSON, 2018)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, o Supremo amor Divino, que me proporciona saúde e força para superar as dificuldades, ao longo da minha vida. Assim, permitindo-me como Acadêmica, e em todos os momentos, senti-lo ao meu lado, considero-o como o Maior Mestre que o ser humano possa ter.

Para realizar este trabalho, contei com pessoas que me ajudaram das mais variadas maneiras. Em primeiro lugar, agradeço a minha mãe, Maria Nunes de Lima Sousa, por ser a heroína que me apoia, incentiva e principalmente, por me amar nas horas difíceis, de desânimo, cansaço e falta de paciência.

Ao Professor Dr. José Henrique de Paula Borralho, por ser meu Orientador, pelo acolhimento ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela dedicação, pelas orientações teóricas, e pelas lições de humanidade que recebi dele em cada encontro, sem a presença dele, o caminho seria bem mais difícil de percorrer, além de ter desempenhado com dedicação, amizade, e por sempre estar presente para indicar a direção correta que este trabalho deveria seguir.

Aos professores que me acompanharam e contribuíram com a minha jornada de Mestranda, dando-me apoio, em especial a Professora Dr.^a Andréa Teresa Martins Lobato, responsável pelo meu estágio durante o Programa, além de ter colaborado com sua ilustre presença na minha banca de qualificação e defesa final deste trabalho, muito obrigada.

A professora Dr.^a Silvana Maria Pantoja dos Santos, que me oportunizou o convite em publicar um artigo como capítulo do seu e-book e livro impresso, juntamente com ela, ajudando assim na expansão da minha pesquisa.

Ao Professor Dr. José Dino Costa Cavalcante, pelas conversas, leituras, indicações bibliográficas e, sobretudo, gentileza em atender, sem obrigação alguma, aos meus pedidos, fazendo parte da minha banca qualificativa e defesa final deste trabalho, muitíssimo obrigada.

As minhas amigas, Jane Maria Cruz Correia, Luciane Araújo, Nazaré Silva Andrade, pois sem elas, eu não teria uma visão cômica do mundo, e esse trabalho não teria sido sequer pensado, pois com elas aprendi que em algumas situações mais vale rir, que chorar.

A Aline Rocha Pinheiro, secretária do Programa de Pós-Graduação, sempre presente e disponível para esclarecer minhas dúvidas durante todo o Mestrado, sua ajuda foi valiosíssima, muito obrigada por toda a gentileza.

Aos funcionários da Biblioteca Central, minhas amigas(os), Soraya Menezes, Maria Geni Soares, Gildásio Vieira Neudene Melo, Nilda Carvalho e Giselle Frazão Tavares sempre presentes nas minhas buscas literárias, de forma colaborativa para com a fortuna crítica deste

trabalho, muitíssimo obrigada.

A minha amiga da Biblioteca Uemanet, Celiane, colaboradora pertinente na minha pesquisa, mediante a portabilidade de obras literárias e filosóficas para a escrita deste trabalho, muito obrigada.

A Universidade Estadual do Maranhão, pela possibilidade de me oportunizar em fazer parte do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, no qual tive a chance de expandir os meus horizontes, com o desenvolvimento do nosso Estado, do nosso país, que perpassa pelas mãos de pesquisadores da ciência.

Agradeço a CAPES, pelo apoio financeiro durante o período do Programa de Pós-Graduação,, e que resultou neste trabalho dissertativo de pesquisa à ciência.

Aos membros da Banca Examinadora, agradeço a cada sugestão que será feita após a defesa, para o meu crescimento e aprendizado de uma fortuna crítica em expansão.

A todas as pessoas envolvidas direta e indiretamente na minha vida de Uemista, nesses anos de muito estudo e pesquisa, tanto na Graduação quanto na Pós-Graduação.

Enfim, **obrigada** é uma palavra pequena demais para mostrar a imensidão da gratidão que tenho com esses logros alcançados.

RESUMO

O propósito deste trabalho é investigar uma perspectiva do riso mediante a construção do cômico na obra *O Juiz de Paz da Roça* de Martins Pena, do ponto de vista histórico e cômico, analisando a abordagem que é dada pelo autor na formação da literatura nacional. Nesse sentido, o gênero comédia, por excelência das elaborações dramáticas na obra são heranças diretas de um teatro popular, que possibilitam identificar os aspectos relevantes na referida obra, bem como, estarem ligados à configuração sociopolítica e econômica de uma nação recém-independente. Para delimitar esta pesquisa, fez-se um estudo em consonância com acervos bibliográficos e plataformas de informações sobre a ação dramática do autor, com a fortuna crítica de teóricos como: Bergson (2018), Propp (1992), Magaldi (2001) dentre outros, que se torna possível a elaboração deste trabalho. É importante frisar que, o riso pode ser um meio eficaz de denunciar costumes, considerados pouco aceitáveis pelas convenções sociais, moral e ética, proporcionando visibilidade das relações sociais e culturais da sociedade brasileira que analisa a construção de sentidos. Essa possibilidade de investigar, analisar e identificar uma construção do teatro nacional, com o rompimento das formas clássicas é possível, mediante a referida obra, que consegue abandonar os velhos modelos para se voltar a realidade brasileira, mostrando-a de forma cômica, engraçada, mas à luz da observação do real. Vale ressaltar que, a literatura está entrelaçada à memória e a cultura de um movimento artístico relacionado com a realidade, na pretensão de observá-la para correlacionar aos fatores sociais caracterizados na respectiva obra.

Palavras-chave: Comédia de Costume. História. Identidade. Martins Pena.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es investigar una perspectiva de la risa a través de la construcción del comic en la obra *O Juiz de Paz da Roça* de Martins Pena, desde un punto de vista histórico y cómico, analizando el enfoque que el autor tiene para con la formación de la literatura nacional. En este sentido, el género cómico por excelencia de las elaboraciones dramáticas de la obra, son legados directos de un teatro popular, que permiten identificar los aspectos relevantes de la obra, además de estar vinculados a la configuración sociopolítica y económica de una sociedad nueva, una nación independiente. Para delimitar esta investigación, se realizó un estudio en línea con acervos bibliográficos y plataformas de información sobre la acción dramática del autor, contando con la fortuna crítica de teóricos como: Bergson (2018), Propp (1992), Magaldi (2001) entre otros, que hizo posible este trabajo. Es importante destacar que, la risa puede ser un medio eficaz de denuncia de costumbres consideradas menos aceptables por las convenciones sociales, morales y éticas, proporcionando visibilidad de las relaciones sociales y culturales de la sociedad brasileña, que analiza la construcción de significados. Esta posibilidad de investigar, analizar e identificar una construcción del teatro nacional con la ruptura de las formas clásicas, es posible a través de la obra mencionada, que tiene por logro el abandono de los viejos modelos para volver a la realidad brasileña, mostrándola de manera cómica, divertida, pero a la luz de la observación de lo real. Cabe mencionar que, la literatura se entrelaza con la memoria y la cultura de un movimiento artístico relacionado con la realidad, con la intención de observarla y de correlacionar los factores sociales caracterizados en la respectiva obra.

Palabras-clave: Comedia de Costumbre. História. Identidad. Martin Pena.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO I – O TEATRO BRASILEIRO – BREVE HISTÓRICO.....	17
1.1 A Dramaturgia brasileira no século XIX.....	23
1.2 O movimento romântico no Brasil.....	28
1.3 Breve panorama de implicações políticas e socioculturais.....	37
1.4 A brasilidade no teatro de costumes.....	44
CAPÍTULO II – O RISO E A TEORIA.....	50
2.1 A dialética do riso na obra de Martins Pena.....	57
2.2 O Romantismo e o Riso: uma produção literária diferenciada.....	60
2.3 A comicidade na construção dos personagens.....	66
2.4 A valorização do humor brasileiro.....	72
CAPÍTULO III – A VEZ DO PRECURSOR – MARTINS PENA.....	77
3.1 O Nacional-Popular: costumes.....	85
3.2 A oralidade representada por um ícone nacional.....	88
3.3 A comédia como um fenômeno literário.....	92
3.4 A Obra: <i>O Juiz de Paz da Roça</i>.....	99
3.4.1 O cotidiano dos personagens.....	105
3.4.2 O espetáculo na linha do tempo.....	116
3.4.3 Um cenário histórico.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	124
ANEXO.....	131

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura¹ é a arte que consegue relatar épocas, localizações e tradições, que proporcionam princípios teóricos e práticos, e de acordo com o crítico literário Coutinho (2004, p. 82) “a Literatura é, a vida, parte da vida, não se admitindo possa haver conflito entre uma e outra. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana”.

Nesse sentido, esse conceito tem uma função relevante para com o ser humano, em provocar sensações e produzir efeitos estéticos, nos quais compreendemos melhor a nós mesmos, as nossas ações, e a sociedade em que vivemos. Dessa maneira, e mediante a relação leitor-texto-autor, a literatura alcança possibilidades que somente a linguagem pode oferecer. Coerentemente, a arte literária² está para além dos aspectos pragmáticos³ da vida.

Dessa forma, e segundo Tavares (2002, p. 33), a “arte literária é, verdadeiramente, a ficção, a criação duma supra realidade com os dados profundos, singulares da intuição de artistas”, que se torna um objeto reflexivo de crítica em relação a teoria e a produção dramática.

Numa perspectiva de compreender os diversos aspectos que influenciaram o desenvolvimento do teatro cômico no Brasil rumo ao que entendemos hoje por comédia de costume⁴, surgido no século XIX, entendemos como influência para a sociedade, no qual, com o decorrer dos anos, novas abordagens e experiências foram proporcionadas pelo riso, bem como, para experimentar novas formas de relação entre a cena e o público.

Nesse viés, e dialogando com autores pertencentes a diferentes épocas e contextos, procuramos analisar e compreender como se deu esse percurso entre um teatro que propõe uma realidade cômica em seu aspecto visual, propondo experiências com o que é real na sociedade brasileira. Sendo assim, as relações sociais e culturais, que analisam a construção de sentidos, se articularam aos processos individuais e coletivos, que nos encaminham às nações e nacionalismos, ambientes em que os sentidos se manifestam também no âmbito político.

¹ Do latim "litteris" que significa "Letras", e do grego "grammatikee". (DUCROT & TODOROV, 1972)

² Está relacionada com a leitura e análise de textos verbais e, por isso, é considerada como sendo a arte construída pelas palavras. A leitura de textos, ficcionais ou não, provoca diferentes efeitos de sentido nos leitores/ouvintes e permite sair do mundo real e alcançar o mundo da fantasia. (DUCROT & TODOROV, 1972)

³ São aspectos que propiciam a formação de uma estrutura textual e a construção do sentido, envolvendo os processos comunicativos, nos quais abrangem os diversos tipos de textos. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁴ É um gênero do teatro brasileiro, em que o principal representante, e pioneiro do gênero, é Martins Pena, que caracterizou com bom humor as graças e desventuras da sociedade brasileira. (MALARD, 1980)

Nesse contexto, percebemos que grandes modificações no panorama político revelaram elementos que, segundo Guinsburg (2005, p. 49), “distinguiram a relação de luta entre o nacionalismo e a legitimidade, dos períodos, de 1815 a 1851,” que concerne a um movimento literário e artístico do século XIX, neste caso, o Romantismo⁵ e suas particularidades no Brasil.

Ao se caracterizar como uma visão de mundo contrária ao racionalismo⁶ e ao iluminismo,⁷ é importante frisar que: “Na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetivo e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes”. (BAKHTIN, 1993, p. 32).

Nesse contexto romântico, percebe-se a valorização não só do indivíduo, mas também das qualidades locais, do historicismo, do gosto pelo que é diferente, nascendo assim o teatro brasileiro propriamente dito. Esse teatro, especificamente cômico, originou-se juntamente a consolidação da Nação, já que a independência era bastante recente. Desta maneira, este trabalho intitulado uma perspectiva do riso mediante a construção do cômico na obra *O Juiz de Paz da Roça* de Martins Pena, busca demonstrar e abordar a história e a comicidade no teatro brasileiro daquela época, com o surgimento pioneiro da comédia de costumes, passando a registrar o momento histórico das Artes e da Literatura no Brasil do século XIX.

Para delimitar esta pesquisa, fez-se um estudo em consonância com acervos e plataformas de informações sobre a ação dramática, com a colaboração da fortuna crítica de teóricos como: Bergson (2018), Bosi (2011), Halbwachs (2006), Ricoeur (2007) dentre outros, que se torna possível a evidente elaboração deste estudo sobre a referida obra teatral, ambientada na época que foi redigida.

A possibilidade de investigar, analisar e identificar uma construção cômica do teatro brasileiro, com o rompimento das formas clássicas foi possível mediante a obra *O Juiz de Paz da Roça* de Martins Pena, que abandonou os velhos modelos para voltar-se à realidade brasileira, mostrando-a de forma humorística e engraçada, mas à luz da observação do real.

No viés desse contexto, Sodré (1976, p. 222), enfatiza que a “eloquência, o exagero, a deformação, o descomedimento sentimental com o vulgar, com o cotidiano, com o costumeiro, com o simples levado aos limites do simplório”, mostra um gênero do teatro que coexiste, sem

⁵ Movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa que durou por grande parte do século XIX. (COUTINHO, 2004)

⁶ Posição epistemológica tipo corrente filosófica, caracterizada pela aceitação de teses como: a razão e a intuição, dando privilégio sobre a sensação e a experiência na obtenção do conhecimento. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁷ Conhecido como Século das Luzes e Ilustração, foi um movimento intelectual e filosófico que dominou o mundo das ideias na Europa durante o século XVIII, "O Século da Filosofia". (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

obrigatoriamente pertencer a nenhuma escola literária, já que o teatro cômico pode se encaixar em outros movimentos literários. Entretanto, vinculamos a obra o referido autor, justamente devido ao momento histórico-político que o Brasil se encontrava, bem como todas as questões sociais que ali marcavam o século XIX.

Com efeito, sabe-se que a literatura como fenômeno de sociedade⁸, memória e cultura, depende do trabalho artístico que estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la para que se possa constituir o entrelaçamento de vários fatores sociais que são determinados por características essenciais da obra.

Partindo desse princípio, as construções cômicas que se formam a partir das conjunções de sentidos, mediante a coletividade, os grupos, as comunidades, as nações, as estruturas de comunhão de origem e pertencimento, se afirmam em função de um passado-presente e reconhecimento do futuro. Podemos observar que, o teatro cômico do século XIX passou a enfatizar a realidade objetiva que se apresentou em nossa vida cotidiana.

A dramaturgia real trouxe um poderoso protagonismo dos personagens de grande carga histórica e nacional, no caso da referida obra aqui analisada, o “juiz”, que era um personagem letrado, supostamente de índole confiável e imparcial, ao menos isso que tínhamos como perspectiva. Em alguns processos que procuravam legitimidade nos mitos, na política, nas artes, nas religiões e nas ciências, admitiram-se a possibilidade de que a dramaturgia surgiu da própria cena e do próprio processo.

Ao concordarmos com a ideia de uma dramaturgia de cena, podemos nos tornar alvos de um dispositivo organizador sócio-histórico, cultural e político, na medida em que se processam nos níveis individuais e/ou coletivos, tornando o indivíduo em sua realização como sujeito na própria coletividade. Para tanto, a comédia de costumes, uma das representações diretas de Martins Pena, um gênero por excelência de suas elaborações dramáticas, foram herdeiras diretas de outros gêneros cômicos, como a farsa e o teatro popular, contextualizados com a apresentação e a aplicação da justiça nas províncias remotas do Segundo Império.

Em relação ao humor, podemos relatar da forma que o autor encontrou formas para denunciar as possíveis corrupções, além do abuso de autoridades no contraste entre a roça e a Corte. Com essas considerações, propomos a explorar as questões políticas e culturais na obra, a fim de analisar a história e a comicidade dos aspectos do riso, mediante os costumes da sociedade em meados do século XIX como um processo fruto das reminiscências brasileiras.

⁸ Corresponde aos comportamentos, ações e situações observadas em determinadas sociedades, organizações e grupos. Ocorrem frequentemente em determinados períodos da história. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

Metodologicamente, dividimos nossa pesquisa em três diferentes capítulos, de acordo com os objetivos específicos do projeto inicial deste estudo, além das considerações iniciais e finais, e a transcrição por completo da obra ao final em anexo. Iniciamos na introdução, um aporte acerca do motivo que proporcionou a escolha do objeto de estudo, seguindo uma breve apresentação sobre a abordagem que é dada pelo autor para formação do teatro brasileiro e da literatura nacional na obra *O Juiz de Paz da Roça*.

Este estudo apresenta basilares para análise e identificação dos aspectos relevantes da referida obra, ligados à configuração sociopolítica e econômica de uma nação recém-independente. Partindo das contribuições e fortuna crítica dos teóricos aqui envolvidos na escrita deste trabalho, em relação ao humor brasileiro e a construção dos personagens da obra em estudo, referente ao caráter nacional⁹ do Estado brasileiro.

Averiguamos que na formação do teatro, o artista se interessava em se apropriar do discurso em cena, bem como produzir análises críticas sobre seus processos de encenação, sendo o porta-voz do discurso do dramaturgo. A partir da abordagem da história cultural dos espetáculos, pretendemos delinear assuntos, e propor respostas possíveis a questionamentos sobre a produção cômica de Martins Pena.

Nessa perspectiva, os questionamos dessas motivações para a composição da referida peça dentre as condições em que esta foi representada e recebida pela crítica e pelo público, já que o papel desempenhado pelo dramaturgo na atividade teatral na época do Império, foram situações colocadas em xeque como uma das problematizações desta pesquisa.

No primeiro capítulo, apresentamos a contextualização do repertório, das políticas administrativas e estéticas que concernem ao universo dos espetáculos no Brasil, bem como as configurações sociopolíticas e culturais do teatro brasileiro, pautado no breve histórico da dramaturgia no século XIX, que envolveu o movimento romântico de um teatro sem cortinas, marcado por críticas a nossa brasilidade.

Adotamos o pressuposto de que o teatro cômico é uma atividade do campo socioeconômico e cultural, no qual as considerações de um trabalho que é composto pelo escritor no texto literário, em que os praticantes de teatro e os espectadores constituem o campo de representação teatral. Assim, é possível percebermos que na história do teatro brasileiro, as influências da literatura no teatro, foram os principais instrumentos pedagógicos que sofreram

⁹ Demonstração da fragilidade de teorias, em que a raça e o meio ou qualquer outro estereótipo ou peculiaridades de apenas um grupo social são os determinantes de uma cultura nacional, que desvende as ideologias existentes ligadas à definição do caráter nacional brasileiro que geralmente não representam a autêntica tomada de consciência de uma nação, mas obstáculos para que um povo se torne livre de preconceitos. (DUCROT & TODOROV, 1972)

fortes crises por conta da política. Porém, os ideais populistas, de liberdade e de oficialização do teatro brasileiro, se consolidaram no país mediante as características nacionais e a estética que conquistaram o espírito da nacionalização.

No segundo capítulo, nos adentramos as contribuições significativas do filósofo Henri Bergson¹⁰, pois com a análise da obra *O Juiz de Paz da Roça*, percebemos que a referida peça apresenta um cunho moralizante,¹¹ aspecto este que está ao encontro dos estudos realizados pelo referido teórico. A representação do riso em relação a teoria, vem de encontro com o gênero comédia como fenômeno literário, já que no período romântico a questão do riso foi considerada como uma produção literária diferenciada com a comicidade na construção dos personagens e a valorização do humor brasileiro.

Observamos assim uma construção da realidade, na medida em que conseguimos expressar através das palavras, a busca da prática e da forma possível de ordenar a visão do mundo na comicidade. A conexão histórico-social em referência ao real, traz a teatralidade, a exposição da imagem, e a utilização como técnicas diversas de representação para compreender o real fundamento da construção cômica do teatro brasileiro na realidade da história.

A representação humorística na história brasileira nasce do contraste e da criação que dialoga com o fazer pensar, a expressão da vida coletiva é o espelho no qual a sociedade pode se olhar, ensaiando outras possibilidades que são surpreendidas pela ambivalência mergulhadas nas concepções e práticas humorísticas, num cenário de grandes transformações, sendo elas, políticas e sociais. Assim, encontramos características que involucram o riso na construção do teatro cômico brasileiro no século XIX, a verossimilhança era pertinente aos olhos e ouvidos que molduravam a capacidade do artista em participar dentro do universo da obra.

Percebemos que, o humor ganhou espaço na vida nacional com o foco em uma nova linguagem, irônica, divertida, satírica e participativa nas dimensões do teatro brasileiro. O caminho para estas manifestações cômicas era pautado na construção relevante do processo de mudanças e desenvolvimento dos costumes que revigoraram a cultura e a visão dos brasileiros.

A partir dessa observação e função social, o riso foi desenvolvido com ideias de aquisição da comicidade apresentado por Bergson (2018, p. 14), no qual, “O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos”, enfatizado por Martins Pena na referida peça em questão. A propósito do humor da narrativa

¹⁰ Filósofo e diplomata francês, laureado com o Nobel de Literatura de 1927. Conhecido principalmente por *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência, Matéria e Memória*. (BERGSON, 2018)

¹¹ Relativo às práticas, comportamentos e regras que tem por objetivo controlar ou impor uma norma moral sobre alguém. (BERGSON, 2018)

nacional, as primeiras gargalhadas relatadas como enciclopédia do riso, trouxeram artifícios da graça para o teatro brasileiro.

Vale frisar que, o Brasil era um país vasto e de relevância, querendo sua independência tanto política, quanto cultural e econômica, além de que, uma evolução natural das coisas era necessária para a aquisição da própria brasilidade, realizando por si só com base na realidade vivida no cotidiano.

Já no terceiro e último capítulo, relataremos as perspectivas teóricas do precursor da comicidade brasileira, neste caso, Martins Pena, observando na tradição teatral brasileira, a comédia, como sendo um ato de intensas transformações no modo de pensar o teatro no Brasil, e com isso a possibilidade em destacar as mudanças teatrais, a respeito da popularidade nas peças do referido autor, além dos costumes, dos problemas e da cultura em uma oralidade representada mediante um ícone nacional, no qual teve um público receptivo, aliado a um objeto de amplo estudo, que por sua vez, será aqui apresentado.

Destarte, a dialética entre riso e a obra aqui analisada, esboçaremos como o palco do teatro foi transformado em um grande espelho dos cenários da vida, traz um recorte dos acontecimentos diários que neste caso, ocorriam na Cômte, fazendo com que o espectador fosse a testemunha ocular da realidade concreta. O interessante era elevar a ilusão teatral a um grau tão alto, capaz de convencer a qualquer plateia, mostrando a verdade sem véu, mediante uma perspectiva intimista e observação do mundo pelos mínimos detalhes.

Em relação as considerações finais, daremos uma retomada de todos os questionamentos e possibilidades que já foram mencionados, e enfatizaremos a relação entre a teoria do drama e a produção do drama, por um lado, e a realidade social, por outro, resultando assim, na necessidade de recorrer à obra e às condições sociais do surgimento de ambas e às suas implicações no século XIX. Segundo Szondi (2004, p. 29), “Assim, a necessidade de tornar objeto de reflexão crítica a relação entre a teoria do drama e a produção dramática”.

Estabelecido o roteiro deste trabalho, nos resta esclarecer um último ponto, no sentido de que não polemizamos em torno das divergências que existem em relação ao conceito de comédia de costumes. Entretanto, estudamos a peça brasileira como manifestação do que no século XIX se convencionou chamar de teatro cômico, demonstrando inclusive que a ruptura com o próprio Romantismo nem sempre foi total.

Dessa maneira, iniciamos na continuidade, o primeiro capítulo, apresentando o teatro brasileiro – breve histórico, no qual a vertente foi o teatro de catequese, em que os missionários da Companhia de Jesus foram os responsáveis pelo início político da dramaturgia naquele momento de colonização.

CAPÍTULO I – O TEATRO BRASILEIRO – BREVE HISTÓRICO

O teatro¹² é uma das formas mais antigas de expressão artística e cultural da humanidade, essa representação de texto escrito por um dramaturgo no palco, mediante a expressividade de personagens, se usufrui de uma cenografia local, onde tudo poderia acontecer, aguçando a curiosidade da sociedade. Assim, o teatro brasileiro passou por diversas fases, com uma história valiosa culturalmente devido ao esplendor das artes dramáticas.

O Brasil, supostamente descoberto por navegadores portugueses, no início do século XVI,¹³ considerado então um vasto território de oito milhões de quilômetros quadrados, formado por florestas virgens e uma população de nações indígenas, distanciadas umas das outras, vivendo em suas comunidades sem qualquer outra forma de civilização, praticavam danças com rituais que ajudaram a construir a origem do teatro no Brasil. Segundo Leite (2022):

Se, numa abordagem preliminar da história do teatro ocidental, é imperioso perguntar se essa arte nasceu ou não na Grécia antiga, algo parecido sucede com relação à história do teatro brasileiro. A diferença, no último caso, diz respeito a quem teria introduzido o teatro por aqui, uma vez que se trataria de uma arte alienígena, surgida na Europa e transplantada para a América no decorrer do século XVI, com o advento das grandes expansões marítimas. (LEITE, 2022, p. 11)

Para tanto, Jacobbi (2012, p. 93) relata que: “enquanto o velho mundo já dispunha de um imenso patrimônio de cultura e de tradição na arte dramática, o qual descendia dos tempos da Grécia antiga, o Brasil virgem, totalmente virgem, recebeu sua primeira semente de teatro”, como forma de catequizaçã¹⁴.

Nesse sentido, Leite (2022, p. 25) complementa que o “Interpretado por esse prisma, o teatro jesuítico surge como uma atividade ligada à elite colonial, emergindo nas ocasiões em que os missionários procuravam estabelecer um diálogo com a comunidade aldeada”.

Com esse contexto, os primeiros colonos dessa terra foram considerados cristãos novos, ou seja, um conjunto racial de colônia portuguesa que se estabeleceu como civilização nova, perpetuando-se e fixando-se nos lugares com cultivos e ofícios. Relatos de Prado (1993) que:

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quando se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém fundada

¹² É uma forma de arte em que um ator ou conjunto de atores, interpreta uma história ou atividades para o público em um determinado lugar. Com o auxílio de dramaturgos ou de situações improvisadas, de diretores e técnicos, o espetáculo tem como objetivo apresentar uma situação e despertar sentimentos no público. (BERTHOLD, 2014)

¹³ Momento em que o território brasileiro não foi imediatamente ocupado pelos portugueses a partir do suposto descobrimento em 1500, pois na verdade a colonização começou somente a partir de 1532, já que antes disso, havia apenas feitorias nas quais o pau-brasil era armazenado esperando os navios que vinham da Metrópole. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁴ Principal função dos jesuítas, ao virem ao Brasil, tornar cristãos os indígenas que habitavam essas terras. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX. (PRADO, 1993, p. 15)

O teatro brasileiro foi entendido como um sistema integrado por autores, intérpretes, obras e público, nasceu assim com o período romântico. Respectivamente, no dia 13 de março de 1838, o primeiro grande ator brasileiro, João Caetano, interpretou o papel principal da tragédia Antônio José ou *O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães.

Alguns meses depois, na mesma companhia teatral foi encenado a primeira comédia de Martins Pena, *O Juiz de Paz da Roça*, justamente a obra aqui a ser analisada, foco deste trabalho. Sem dúvidas, um início auspicioso¹⁵ para o teatro brasileiro, já que o surgimento simultâneo de um ator talentoso e dedicado ao gênero cômico que parecia assegurar um futuro brilhante ao recém-criado teatro nacional, deslumbrava uma sociedade com ânsia de independência.

Segundo a perspectiva de Leite (2022):

É nessa época, precisamente, que o teatro produzido no Brasil se nacionaliza, ao procurar se emancipar da tutela exercida, até então, pelo teatro português. Aliado ao sentimento de pertencimento a uma nação, às voltas com a missão de adquirir uma identidade própria, a nacionalização do teatro brasileiro se liga, fundamentalmente, à tentativa dessa arte, bem como das demais, em representar e discutir quais seriam os traços definidores do caráter nacional. Tudo isso, é claro, sob a égide do Romantismo, estética importada da França que previa, em seu projeto, um trabalho de individuação nacionalista, no sentido de buscar aquelas que seriam as raízes ancestrais de determinados povos e nações. (LEITE, 2022, p. 39)

Podemos dizer então que, Martins Pena combinou descrições de costumes da burguesia e a exaltação moralizante dos seus valores éticos, como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família, repercutindo junto ao público de forma extraordinária, com desdobramentos surpreendentes, surgindo assim uma dramaturgia que desenvolveu o estímulo do sucesso no palco e nos aplausos da multidão.

O desejo dos homens das letras, naqueles tempos de ânimos nacionalistas exaltados, eram rumos que o teatro brasileiro tomou no século XIX,¹⁶ bem como correspondente às primeiras expectativas. É válido afirmar que, Martins Pena teve seus méritos como comediógrafo e criador da comédia nacional, numa perspectiva histórica, suas obras tiveram suma importância em função do próprio gênero ao qual pertencia.

¹⁵ Possibilidade em ocasionar consequências boas, bons resultados, algo próspero com o desfecho de bom presságio, e tendência a ser promissor de esperança de bons efeitos e vantajoso. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹⁶ Período com muitos acontecimentos históricos relevantes, uma época de acontecimentos políticos, guerras e descobertas importantes para a história do país. O contexto histórico do período envolveu a ocorrência de inúmeras batalhas e disputas pelo poder. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

Nesse sentido, as particularidades do cenário teatral brasileiro eram movidas por interesses que reverberavam aspectos artísticos, encenadas em espaços públicos que celebravam acontecimentos políticos e algumas festas populares. Para tanto, a leitura e a análise de uma das obras mais pertinentes de Martins Pena, nos trouxe essa tentativa de dar mais relevo à nossa cultura que fecundamos nos escritores da comédia brasileira.

Assim, é possível constatar que, o teatro cômico brasileiro nasceu em pleno Romantismo, com perspectivas realistas, na comédia de Martins Pena, documentou-se o esforço louvável de um escritor que contribuiu para a criação do teatro nacional. Faria (2001) reforça:

O teatro não deve nem pode ser simplesmente um passatempo é preciso que seja além do mais que todos sabem, uma escola de moral e de costumes. Amesquinhar-se-iam muito [...] os dramaturgos se se reduzissem a representar o papel de alegres e complacentes lisonjeadores dos poderosos de todos os gêneros. [...] os poetas, os romancistas e os dramaturgos têm de cumprir uma missão grandiosa; devem ser os pregadores de princípios sãos e de todas as verdades em proveito dos homens, em proveito da sociedade [...]. Nas obras dramáticas de cada época deve aparecer a mesma época com as suas feições características, com os seus encantos e os senões, com as suas virtudes e os seus vícios [...] (Apud FARIA, 2001, p. 528).

Partindo do pressuposto que o teatro de catequese, teve uma preocupação mais religiosa do que artística, já que os atores eram amadores, e encenavam em ambientes que não existiam espaços destinados à atividade teatral,¹⁷ as peças eram apresentadas em praças, ruas, dentre outros, ou seja, não tinham um lugar específico, trazendo assim a intencionalidade de converter os indígenas ao cristianismo, dessa maneira, os portugueses utilizavam o teatro como instrumento de doutrinação.¹⁸ Vale ressaltar que Leite (2022) enfatiza que:

As ações teatrais dos jesuítas eram, quase sempre, motivadas por fatores religiosos e/ou políticos, em que o teatro entrava como parte de uma festividade maior. Festas relacionadas aos santos padroeiros, a chegada de visitas oficiais, de relíquias sagradas ou de imagens valiosas seriam os pretextos favoritos para a promoção de alguma encenação. (LEITE, 2022, p. 23)

Essa forma foi escolhida com o objetivo de facilitar as ideias cristãs, uma vez que direcionadas pelos portugueses, pois segundo Cacciaglia (1986), essa facilitação foi veiculada de forma direta pela família real, pois:

Com a chegada da família real no Brasil, em 1808, o teatro dá um grande salto. D. João VI assina um decreto de 28 de maio de 1810 que reconhece a necessidade da construção de “teatros decentes” para a nobreza que necessitava de diversão. Grandes espetáculos começaram a chegar no Brasil, porém além de serem estrangeiros e refletirem os gostos europeus da época eram somente para os aristocratas e o povo não tinha qualquer participação, o teatro não tinha uma identidade brasileira. (CACCIAGLIA, 1986, p. 33)

¹⁷ Forma de arte na qual um ou vários atores apresentam uma determinada história que desperta na plateia sentimentos variados, dando o nome de dramaturgia à arte de escrever peças de teatro. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁸ Processo de inculcar ideias, atitudes, estratégias cognitivas, que muitas vezes, é distinta da educação pelo fato de que se espera que a pessoa doutrinação não questione ou analise criticamente a doutrina que está sendo ensinada. (DUCROT & TODOROV, 1972)

No Brasil, o século XVIII¹⁹ foi um período de transformações para o social e para o pensamento, no qual o Iluminismo instituiu-se como o novo postulado de supremacia da razão, fortalecendo a confiança do homem na possibilidade de conduzir o próprio destino. Berthold (2014, p. 381) enfatiza: “A era da cidadania burguesa”, como perpetuidade do teatro para contribuir na formação de um século cheio de paradoxos, como o XIX.

De acordo com Berthold (2014, p. 382), “o lema era: no que os olhos veem, o coração crê”, o teatro era caracterizado como um edifício festivo, um cenário de dramas da cidadania burguesa, que formava uma moldura de autorreflexão moderada. Já no final do século XVIII, começaram a ser construídas as Casas de Ópera, locais em que os teatros recebiam este nome na época, e como dramaturgo, se destacou Antônio José da Silva²⁰ na obra *O Judeu*.

No entanto, por ter vivido em Portugal desde os 8 anos de idade, não foi visto como um autor verdadeiramente brasileiro. Ao iniciar o século XIX, respectivamente no ano de 1838, começou a transição do teatro nacional, a busca por uma nacionalidade impulsionada pelos sucessos políticos da Independência do Brasil em setembro de 1822, e em 1831 com a abdicação de D. Pedro I, provocaram êxtase em nossa literatura.

Desde então, organizou-se o primeiro elenco dramático brasileiro, pontualmente no ano de 1833, com a primeira regulamentação do teatro, no qual Faria (2001) relata esse momento:

Diante da imprensa e da tribuna as ideias abalaram-se, ferem-se, e lutam para acordar-se em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado [nas manifestações citadas ao início] a narração falada ou cifrada, de outra a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática [...]. Não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante. (*Apud* FARIA, 2001, p. 492)

Nessa vertente, o Romantismo cronologicamente em 1836, nos trouxe a marca pela liberdade criadora e individual do artista, com características próprias, entrando em cena um gênero, “a comédia”, que se apresentou como uma produção literária nacional, expondo anseios de escolha por sua própria identidade, ou seja, uma nova nação.

Entre os períodos de 1838 até 1870, instalou-se um teatro deliberado e acentuadamente nacionalista, iniciado com a criação da comédia brasileira por um de seus melhores representantes, Martins Pena, considerado o inaugurador de nossa comédia de costumes, neste caso, o autor da obra a ser analisada neste estudo.

¹⁹ Segundo o Calendário gregoriano, durante o século XVIII, elementos do pensamento iluminista culminaram nas revoluções em todo o mundo. (DUCROT & TODOROV, 1972)

²⁰ Escritor e dramaturgo luso-brasileiro nascido no Brasil Colônia. Formado na universidade de Coimbra, escreveu o conjunto da sua obra em Portugal entre 1725 e 1739. Recebeu o epíteto de "O Judeu". (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

Alguns escritores, equilibravam-se precariamente num ecletismo medroso,²¹ inadequado para impulsionar a criação de um repertório de peças brasileiras românticas, como exigia a ocasião. Quanto ao dramaturgo Martins Pena, reconhecemos seus méritos como comediógrafo, e temos a possibilidade de saudá-lo como o criador da comédia nacional.

Numa perspectiva histórica, suas farsas tinham importância, em função do próprio gênero a que pertenciam, já que faziam sucesso, como se fossem um prato de entrada num banquete, Martins Pena ofereceu o modelo diferenciado para aquele momento histórico de afirmação independente. O resultado da comédia foi constatado no teatro brasileiro em pleno século XIX com as comédias do autor.

A pertinência de Martins Pena aqui analisada, documenta-se em base ao esforço louvável de um jovem escritor, que contribuiu para a criação do teatro nacional. A aventura do espetáculo proporcionado naquele período, viabilizou a nossa emancipação, no qual a dependência literária que provinha da Europa, neste caso a literatura lusitana,²² perdia forças aqui no Brasil, pois buscávamos por nossa brasilidade, como diferencial na literatura brasileira.

Respectivamente, em relação a literatura lusitana, abrimos um parêntese para relatar sobre a Questão Coimbrã,²³ que polemicamente marcou a visão da literatura portuguesa em grande parte do século XIX. Vale ressaltar que, um dos escritores românticos portugueses mais bem conceituados naquele momento era, Feliciano de Castilho, que trouxe a reminiscência do movimento realista, apresentando uma nova forma de fazer literatura, com aspectos renovados, mas que não acompanhava o ritmo brasileiro, já que a literatura portuguesa se encontrava mediante um atraso cultural da sociedade portuguesa daquele período.

Sendo assim, a Questão Coimbrã, formava intelectuais que instigaram o *status quo*²⁴ da literatura, com uma visão tradicional formal. E nesse viés, a Questão Coimbrã, se iniciou em tom ácido, crítico, e sobretudo mediante um novo meio literário. Retornando ao Brasil, o que

²¹ Tendência que recolhe e seleciona elementos de outras teorias que parecem apropriados, a uma essência na liberdade de escolher e conciliar vários estilos diferentes, aplicando, sobretudo, aos representantes da filosofia do pensamento de diversos autores clássicos, com a finalidade de atingir a verdade e harmonizar teorias que são opostas, procurando conciliar tendências estilísticas de todos os tempos, e buscando a coerência dos elementos escolhidos em diversos sistemas, escolhendo de cada um a parte que parece mais próxima da verdade. (DUCROT & TODOROV, 1972)

²² Denominada como Literatura Portuguesa toda produção literária escrita em língua portuguesa por escritores portugueses, literatura Lusófona de diferentes países de cultura lusófona, que estabelece uma enorme relação dialógica. (CANDIDO, 2006)

²³ Também chamada de “Questão do Bom Senso e Bom Gosto”) representou uma polêmica travada em 1865 entre os literatos portugueses, dando início ao movimento realista em Portugal, representando uma nova forma de fazer literatura, trazendo à tona aspectos de renovação literária aliado as ideias que surgiram na época em torno de questões científicas. (MOISÉS, 2007)

²⁴ É um latinismo que significa "no estado das coisas". Trata-se de uma redução da frase, que significa "no estado em que as coisas se encontravam antes da guerra". (DUCROT & TODOROV, 1972)

se refletiu na nossa história, era um repertório de esperanças e ideais de Independência, o teatro tornou-se um palanque de campo de batalhas na ardente atmosfera política.

Jacobi (2002) expõe detalhadamente essas implicações, precisamente:

Em 1808, ocorre um evento fundamental: os reis de Portugal, fugindo da invasão napoleônica na Península Ibérica, aportam no Brasil com toda a corte. Reina de fato, o príncipe regente e herdeiro da coroa, futuro rei João VI. Finda-se a época colonial. Em 1815, o Brasil é elevado a Reino, unido sobre ela coroa ao reino de Portugal e Algarve. Em 1818, é coroado João VI que, em 1821, deixa o Brasil, onde permanece o filho, Dom Pedro. Em 1822, no dia 7 de setembro, este proclama a Independência e assume a coroa imperial do Brasil com o nome de Pedro I. Seu pai continuando reinando em Portugal até a morte, em 1826, quando então o Imperador do Brasil, para não deixar o país, renuncia a coroa portuguesa em favor da filha, dona Maria da Glória. Logo o irmão de Dom Pedro I, Dom Miguel, usurpa-lhe a coroa, o que força o imperador a regressar a Portugal abdicando à coroa brasileira em favor do filho, Dom Pedro de Alcântara, com cinco anos de idade. Segue-se um período de regência, estendendo-se até 1840, quando o herdeiro é declarado maior de idade e, aos quatorze anos, é coroado imperador, com nome de Pedro II. (JACOBBI, 2012, pp. 103 – 104)

Percebemos que esses eventos deixaram marcas fundamentais na história da cultura brasileira e no teatro, em que essa experiência relatou a história da literatura brasileira, e na visão de Guinsburg & Patriota (2012, p. 28) “são apresentados dados da nossa nacionalidade, que se vinculam numa perspectiva analítica que legitima a existência de uma história e de um teatro brasileiro em sintonia com os debates e com as lutas em torno da autonomia política e da identidade do país”. Consideravelmente, Leite (2022) explica que:

Semelhante panorama histórico, aqui delineado em traços fortes, se alteraria consideravelmente a partir de 1808, devido, é claro, à chegada da família real portuguesa e à escolha do Rio de Janeiro como sede da corte. Em primeiro lugar porque, para todos os efeitos, terminava ali o estatuto colonial, com a abertura dos portos empreendida pelo então príncipe regente D. João. Em segundo porque, ao deixar a condição de colônia, ao menos em termos econômicos, o Brasil entraria em uma fase muito especial de sua história, com a introdução, “da noite para o dia”, de toda uma série de aparelhos institucionais e intelectuais, tais como faculdades, bancos, escolas de arte, imprensa, bibliotecas etc. (LEITE, 2022, p. 37)

Vale salientar que, a literatura dramática tem esses pressupostos que desempenham um papel importante na tarefa de construir as bases culturais do Brasil, bem como os brasileiros que tinham que reconhecer na atividade artística não somente o entretenimento, neste caso o espetáculo no teatro, mas também como uma pilastra para a constituição da cidadania e da civilização brasileira. Para uma melhor compreensão, Sousa (1960) discorre que:

O estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos e por isso não só são permitidos, mas necessários. (*Apud* SOUSA, 1960, p. 109)

A arte teatral²⁵ em nosso país, teve o propósito de oferecer um panorama amplo e diversificado de maneira cronológica, nos facilitando as pesquisas e estudos sobre o assunto na respectiva área. Nesse sentido, a ação expressiva que foi encontrada na dramaturgia do século XIX, determinou um período significativo com sentido híbrido, que definiu a desenvoltura do teatro nacional, e vinculou a eficácia de ações em tempo real.

Na linguagem cênica da escrita dramática, houve no princípio uma preocupação com temas e problemáticas nacionais, na influência de encenadores e peças, ocorrendo assim, estilos de encenação e dramaturgias próprias. Este desenvolvimento foi caracterizado por uma retomada hesitante, demonstrando uma diversidade de vertentes, estilos e temas que prometiam um panorama teatral no futuro. Para demonstrar essa diversidade Leite (2022) diz que:

Em relação à dramaturgia, ela seguirá, em princípio, as mesmas determinações que condicionaram outras artes como, por exemplo, a literatura, de valorização do autor nacional e, já seguindo os passos do romantismo, de valorização da “cor local”, isto é, dos aspectos descritivos presentes no discurso literário (e isso também vale para a literatura dramática), inspirados na beleza e grandiosidade da paisagem brasileira. (LEITE, 2022, p. 45)

Podemos dizer então que, o teatro brasileiro em relação à escrita de textos para o palco nos trouxe rupturas e afirmações que se consolidaram na sociedade brasileira. Em decorrência deste capítulo, e na continuidade, dissertaremos no seguinte tópico sobre a dramaturgia brasileira no século XIX, um momento histórico que fez toda a diferença na nossa cultura e na nossa literatura, fundamentados nesse movimento grandioso para as letras nacionais.

1.1 A Dramaturgia brasileira no século XIX

Dentre as inúmeras transformações da sociedade brasileira em meados do século XIX, afinadas ao processo de independência, que começava a se implantar no Brasil, alguns de interesse para esta pesquisa, de um lado, o movimento de renovação da nossa cena teatral – desencadeada no Rio de Janeiro, e, de outro lado, a formação de uma nova consciência de gênero, o da comédia. Leite (2002) traz:

Na visão de Antônio Candido, arrazoada em Formação da Literatura Brasileira, os primeiros três decênios do século XIX se destacariam em nosso panorama histórico devido aos intensos e fecundos debates políticos travados naqueles anos, abalizados no pensamento liberal. Graças à pujança de uma certa literatura de compromisso, representada pelo ensaio, pelo artigo jornalístico e até pelo panfleto, o Brasil teria vivido, de acordo com Candido, a sua Época das Luzes, caracterizada, entre outras coisas, pela confiança na razão e no progresso. Isso se traduziria, em termos práticos, no desejo de reformas políticas e sociais, desejo esse a que o teatro, por motivos

²⁵ Forma de arte na qual um ou vários atores apresentam uma determinada história que desperta na plateia sentimentos variados, dando o nome de dramaturgia à arte de escrever peças de teatro. (GUINSBURG & PATRIOTA, 2012)

óbvios, não poderia ficar indiferente. Em razão disso, o palco brasileiro se transformaria, naqueles tempos, num verdadeiro palanque. (LEITE, 2022, p. 44)

Uma vez iniciada, a comédia, ainda na primeira metade do século, a partir de reivindicações relacionadas as questões sociais, políticas, econômicas e culturais, foram entrecruzadas, dando-nos a chave para compreender e traçar o processo de formação da dramaturgia no Brasil do século XIX.

As opções culturais no país, movimentaram um estilo de interpretação, explosiva e melodramática, que pouco a pouco foi reinando no teatro nacional. As encenações de um novo tipo de peça, causava *frisson*²⁶ entre a plateia e a sociedade. Uma vez identificada como comédia, as novas peças buscavam retratar os costumes e sobretudo, corrigi-los, ou seja, reformar a sociedade, moralizando-a segundo os valores burgueses.

A dramaturgia do século XIX trouxe uma missão voltada a cumprir a função utilitária que pudesse defender a ideia de um teatro, sob os moldes de uma nova estética, regenerando a sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, criando o teatro brasileiro. Nesse contexto, a regeneração social pela via do teatro, incitou a dramaturgia nacional, provocando a renovação do palco brasileiro. E é nessa situação que Leite (2022) discorre:

Em 1833, devido a desavenças com os atores e atrizes portugueses empregados no Constitucional, João Caetano fundou, juntamente com sua companheira, a atriz Estela Sezefreda, uma companhia formada apenas por brasileiros/as, episódio narrado por alguns estudiosos/as como um passo importante no tocante à nacionalização do teatro produzido na Corte. [...] (LEITE, 2022, p. 46)

Com o início de um percurso longo e muito exitoso, ao longo dos anos, recebeu o título de maior ator brasileiro do século XIX, sim, João Caetano em sua época, especificamente no teatro dramático, direcionado aos gêneros como a tragédia neoclássica e o drama romântico, sendo os mais elitizados, conseqüentemente, os mais valorizados, segundo a hierarquia de valores, já que o relato era sobre a decadência da aristocracia e a ascendência da burguesia.

Nessa atividade teatral no Brasil, da companhia de João Caetano na cidade do Rio de Janeiro, a *soirée*²⁷ teatral era um evento misto, pautado na seriedade de um gênero, como uma tragédia ou um drama, que na maior parte das vezes, era um melodrama. Nesse viés, dividiu o palco com farsas, números de danças, e de variedades. Nisso Magaldi (2004), enfatiza:

Nós encontramos artistas líricos italianos cantando lundus e a música do repertório operístico ultrapassava os estreitos limites do teatro, de maneira que encontramos passagens e reminiscências de peças de Bellini e Rossini executadas em bailes, desfiles de carnaval ou na rua, formando uma “subcultura operística” que estava longe de se limitar aos estreitos círculos da elite. (MAGALDI, 2004, pp. 55 – 59)

²⁶ Excitação intensa, com emoção forte que toma conta de uma ou várias pessoas, causando alvoroço; sensação, entusiasmo, como sentimento repentino de excitação na plateia. (GUINSBURG & PATRIOTA, 2012)

²⁷ Literatura bem representada, por diversos poetas e escritores que se apresentam em saraus e eventos literários na cidade e no país. (HOBSBAWM, 2002, p. 40)

Sob o viés da etnocenologia,²⁸ da performatividade,²⁹ da recepção produtiva, e da presença da palavra dramática tanto em contexto histórico, neste caso, autor-companhia-palco-plateia, quanto em situação festiva religiosa, cívica e/ ou ritualística, a dramaturgia brasileira no século XIX explorou as potências criativas, numa formação que exaltou por um lado, pluricultural na ambiência colonial.

Mas por outro lado, reproduziu modelos cênico-dramatúrgicos europeus, analisou-se os processos de assimilação ligados ao período colonial, em busca do próprio eu. Dessa forma, é com base na abordagem da história cultural dos espetáculos e da dramaturgia no século XIX, que pretendemos iluminar alguns assuntos, propondo respostas possíveis a questionamentos sobre a produção cômica de Martins Pena, em especial na obra *O Juiz de Paz da Roça*, comédia como uma perspectiva do riso mediante a construção do cômico no teatro brasileiro.

Segundo Coutinho (2004) é possível estabelecer:

Um traço peculiar da concepção do homem de letras devido ao movimento romântico, e que logrou larga aceitação no Brasil, foi o da missão civilizadora do escritor, que, [...] estaria destinado a influir na marcha dos acontecimentos, graças à inspiração ou iluminação suprema. Cabia-lhe uma responsabilidade, uma vocação particular, um papel de reforma social e política, na condução da vida da comunidade, uma função moralizante, progressiva, a exercer junto aos contemporâneos. Esse conceito encontrou guarida na sociedade brasileira, onde dominou, penetrando até os dias presentes, tornando o escritor mais apto a agir e a ser julgado pela atuação política e social [...]. (COUTINHO, 2004, p. 29)

Percebemos que tais relatos como esse que motiva a composição das peças que Martins Pena produziu, nas condições em que estas foram representadas e recebidas, teve um papel desempenhado pelo comediógrafo na atividade teatral. Tornou-se necessário a contextualização do repertório, das políticas administrativas e das estéticas concernentes ao universo dos espetáculos no Rio de Janeiro, durante esse período.

Propiciar uma visão histórica do processo de formação do teatro brasileiro, sob a perspectiva teórico-conceitual³⁰ é possível com os estudos teatrais, interrelacionando os eixos que se cruzam e configuram a cultura, a civilização, as cenas, os risos, as palavras dramáticas, o espaço-tempo, os modos interpretativos, e as sonoridades da nossa brasilidade.

Verissimo (1963) corrobora na perspectiva de:

[...] Um teatro, para almejar a categoria de nacional, necessitaria atingir um determinado patamar de desenvolvimento social. Isso pressupunha a observância de algumas condições orgânicas, que incluíssem em uma cadeia coerente e indissolúvel os seguintes elementos: autores, elencos, obras e público nacionais. Antes de formada

²⁸ Estudo das diferentes culturas, das práticas e de igual maneira também dos comportamentos humanos espetaculares organizados. (DUCROT & TODOROV, 1972)

²⁹ Conceito que pode ser pensado como uma linguagem que funciona como uma forma de ação social e tem o efeito de mudança. (DUCROT & TODOROV, 1972)

³⁰ Busca teorias consolidadas a respeito de tema de pesquisa, em que é relatado a ideia a respeito de como o problema pode ser explorado, de acordo com as teorias explicitadas. (DUCROT & TODOROV, 1972)

esta cadeia, cujas partes, ao interagirem, comporiam algo como um sistema, não se poderia falar em “teatro brasileiro propriamente dito”, mas apenas e tão somente em “manifestações teatrais”, ou, nas palavras de José Veríssimo, em teatro “que só tem a circunstância de estar no Brasil”. (VERÍSSIMO, 1963, p. 274)

É bem verdade que, a introdução na dramaturgia do século XIX, trouxe um movimento artístico em questão que nos proporcionou uma coincidência cronológica entre o Romantismo e a Independência. Como visão de mundo, e representando o reflexo dos valores éticos e intelectuais da virada do século XVIII para o XIX, assim como os fatos históricos, percebemos uma inversão e negação às forças provocadas pela Revolução Francesa e Industrial.

Com isso, entendemos que, o conceito político e histórico que não se resumiu somente nas representações artísticas e literárias, mas também nos dramaturgos que se inspiraram baseados na realidade social, teve a intencionalidade de superação dos valores tradicionais e econômicos. O ato de provocar, fez parte do movimento numa perspectiva de um passado idealizado,³¹ um presente decorrente de um vernáculo explanado. Veríssimo (1963) descreve:

O importante, porém, estava feito, um belo exemplo estava dado, uma fecunda iniciativa realizada, e não sem superioridade. Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita ou implicitamente lhe falava do Brasil. Isso sucedia dezesseis anos após a independência, quando ainda referviam e borbulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvoroçadas esperanças e generosas ilusões por ele criadas. Nada mais era preciso para que na opinião do público brasileiro, em quem era ainda então vivo o ardor cívico, aquele teatro com os que nele oficiavam como autores e atores, tomasse a feição de um tempo em que se celebrava literariamente a pátria nova. (VERÍSSIMO, 1963, p. 276)

Esse valor intelectual correspondeu à construção e formação do Estado Monárquico Brasileiro, justamente após a separação de Portugal. No século XIX, a ideia de obra estava ligada a abordagem da mudança de concepção da crítica literária do século anterior, pois explica as estruturas objetivas das normas existentes que fizeram da nossa literatura uma ruptura de elo entre Portugal e Brasil.

A ideia de história como progressão infinita se consolida no século XIX, como concepção de desenvolvimento que permitiu ver o tempo como interno, permeando os fenômenos literários que enfatizaram a representação do escritor, vislumbrando os contornos da nação. O surgimento de uma ideia de obra que tem como valorização, segundo Durão (2016):

O eu do escritor, dando ênfase aos sentimentos e à interioridade [...] pois uma das descobertas mais importantes dos românticos foi a da história tanto em seu sentido geral como disciplina, quanto no campo dos estudos literários, como uma abordagem e concepção da escrita imaginativa. (DURÃO, 2016, pp. 78 – 80)

³¹ Momento em que a vida era mais simples, o campo tinha mais valor que a cidade, a comunicação era monoglota. (HOBSBAWM, 2002)

Uma dramaturgia nacional que inclui a criação de um teatro brasileiro possibilitou a indicação de marcas e afirmações de nossa brasilidade, já que o drama para o teatro teve certo desenvolvimento econômico para o país, trazendo assim, novas necessidades para as famílias brasileiras. Com efeito, todas essas transformações trouxeram implicações com o surgimento da ideia de estetizar a vida como um todo, tanto nas relações com os objetos quanto com as pessoas. Nesse sentido, D`Onofrio (2002), ressalta que:

A construção do enredo dramático, [...] segundo o étimo grego, significa “ação”: os autores devem transformar em atos as ideias e os sentimentos das personagens. O conjunto das ações constitui a trama do enredo. [...] podemos distinguir várias partes constitutivas do enredo. (D`ONOFRIO, 2002, p. 129)

No decorrer do século XIX, a participação cada vez mais ativa das classes médias, eram nítidas no espetáculo teatral, devido a composição de signos no contexto da representatividade. Dito isso, podemos nos considerar como movimento crescente, na evolução da literatura dramática brasileira. Machado de Assis em suas impressões sobre a dramaturgia brasileira:

[...] em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio da iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática. (ASSIS *Apud* FARIA, 2001, p. 492)

A dramaturgia brasileira, de certa forma, voltada para o cotidiano da população e de maneira especial para a elite da Corte, recebeu certas denominações conforme as circunstâncias históricas, passando por períodos de prestígio, transitando por gêneros teatrais como a comédia, a tragédia, o drama, a ópera, a entremez, o melodrama, a farsa, a mágica, a opereta, o vaudeville, a revista e a burleta.³²

É oportuno relatar que, no Brasil, o drama romântico ao gosto do público não impediu que esse teatro brasileiro fosse representado de forma verdadeira em relação ao que precedera, ou seja, o interesse pelo mundo real, adequava-se à proposta de um teatro ambientado na realidade do local e ao mesmo tempo, com o propósito da necessidade de afirmação da nacionalidade, os dramaturgos passaram a se interessar pelo ambiente familiar, contribuindo, de modo tímido, para que a cena dramática mostrasse a realidade do país.

³² Conforme Miriam Garcia Mendes, Opereta deriva do italiano operetta, diminutivo de ópera. Nasceu na França, em meados do século XIX, sendo no princípio apenas uma ópera em miniatura, pequena obra lírica de um só ato, com duas ou três personagens. No Brasil, a opereta foi introduzida em 1859 na inauguração do teatro Alcazar *Lyrique*. Por sete anos, o Alcazar abrigou companhias e artistas vindos diretamente de Paris, com repertórios que compreendiam operetas em um ato, romanças, cançonetas, duetos cômicos e tercetos, influenciando posteriormente as operetas brasileiras. Como exemplo, tem-se a famosa opereta *La fille de Mme Angt*, reelaborada e adaptada por Arthur Azevedo, que a transformou em A filha de Maria Angu. O Vaudeville, etimologicamente *vaux-de-vire*, constituía também outra novidade vinda da França. (MENDES, 1982)

Vale dispor que a formação da nação brasileira na dramaturgia do século XIX, teve o sentido atrelado ao Estado nacional brasileiro instituído com a Independência e à classe social, conceituando a nação como uma entidade jurídico-política³³. Na continuidade, discorreremos sobre o movimento romântico no Brasil, no qual o propósito foi a criação de uma literatura nacional, livre das influências europeias e distante dos moldes literários portugueses.

Com a possibilidade em retratar a realidade do nosso país, das nossas raízes históricas, que corresponderem à nossa cultura, ao nosso povo e à nossa língua propriamente dita.

1.2 O movimento romântico no Brasil

Aqui no Brasil, o Romantismo não se consolidou de forma direta, pois anteriormente a era romântica, passamos por um momento de transição, ou seja, um período chamado pré-romantismo³⁴. Esse momento de transição aconteceu entre 1808 e 1836, no qual foi declarado o fim da estética clássica³⁵ e das normas árcades,³⁶ que foi de suma importância para os ideais e os valores românticos que se consolidaram na formação da nova era nacional literária.

Nesse contexto, Bosi (2011, p. 260) enfatiza que: “O pré-romantismo descreve um estado de coisas que ainda são um prolongamento das ideias do séc. XIII, mas contraditoriamente prenuncia a fisionomia na nossa literatura”. Podemos dizer que o Romantismo foi um movimento intelectual de origem europeia, que se difundiu entre nós.

Em contrapartida, o distanciamento do racionalismo iluminista, impulsionou a sensibilidade rompendo os rígidos padrões clássicos, os costumes do povo, e a tradição. Nessa perspectiva o historiador Eric Hobsbawm (2002) discorre que:

Fazer parte desta história é o que movimenta os membros de uma nação. A construção do ser se remete à construção do lugar, um espaço agradável permeado de significados. Um ambiente em que se desenvolvem as mais eficazes marcas identitárias: Na construção da identidade cultural de um lugar destaca-se a reunião de um legado de mitos, paisagens e memórias que, através da literatura e do saber científico recebem atribuições de sentidos consideradas válidas. Essa, a nossa história. Nela os nossos heróis e os nossos inimigos são colocados conforme as morais que construímos; nela as possibilidades de realização de nossos projetos pessoais e

³³ Refere-se ao conjunto distinto de fenômenos, embora relacionados entre si. Desde o século XIX, as relações entre direito e política ocorrem no plano empírico de maneiras variadas, mas um ideal de subordinação da política ao direito tem sido cultivado desde tempos remotos. (DUCROT & TODOROV, 1972)

³⁴ Também chamado Primeiro Romantismo, foi um movimento literário dos fins do século XVIII que se distancia das características neoclássicas e que começa a evidenciar características temáticas próprias com o surgimento do Romantismo. (GUINSBURG & PATRIOTA, 2012)

³⁵ É o ideal clássico que só representa o modo de ser do espírito, o que nele há de sublime funde-se na beleza, é diretamente transformado em beleza, sempre transparente, claro, racional e diurno. (HEGEL, 2001)

³⁶ Forte influência europeia, tanto por meio da apropriação de técnicas e temas típicos do arcadismo europeu quanto por meio de inspirações no Iluminismo. Em sua face lírica, as normas árcades eram pautadas segundo os preceitos latinos: *Inutilia trunat* (cortar o inútil); *Carpe diem* (aproveitar o dia); *Fugere urbem* (fugir da cidade); *Locus amoenus* (lugar ameno) e *Aurea mediocritas* (equilíbrio do ouro). (MARINHO, 2022)

coletivos estão anunciadas e apontam para um desfecho esperado (que se repete sempre ou que está por vir). (HOBSBAWM, 2002, p.18)

Para compreendermos melhor este período, temos na estrutura do Romantismo a divisão de três gerações,³⁷ no qual legitimou a literatura nacional brasileira, com a intencionalidade de criar uma identidade cultural própria do nosso país. Pensar no princípio, colocou em xeque os sentidos dessa percepção, dos quais se revivem a representação de pertencimento, em que as contradições se explicam e as diferenças são indicadas e analisadas.

Esses referenciais são encontrados na concepção de um projeto de nação³⁸ e identidade nacional,³⁹ ganhando difusão por meio da intelectualidade que acontece no Romantismo. Para Malard (1980, p.72), a relação burguesia-romantismo: “[...] exigirá novas formas artísticas que contribuirão para intensificar a vida urbana, para fazê-lo participar de alguma forma de seu *modus vivendi*.”⁴⁰

A literatura brasileira no pós-independência teve uma função primordial no processo de organização da nação. À época marcou presença nos meios que veiculavam e formavam opinião. O fato de ter se envolvido com as problemáticas inerentes ao contexto possibilitou revelar faces da nacionalidade brasileira, em seus contrastes sócio-políticos, religiosos, culturais e regionais. Nesse contexto, Machado de Assis relatou que:

[...] em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz, que as massas colhem por meio da iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática. (ASSIS, *Apud* FARIA, 2001, p. 492)

Mediante esse relato, percebemos também que as temáticas e personagens passaram a ser representados à luz do tempo e do espaço histórico, colocando em xeque a abstração e a convenção arcádica. Exatamente no século XIX, essas abstrações sofreram com profundas transformações, especificamente no caso do Brasil, situado em algum momento colonial.

Ao modificar a representação de tempo, o movimento romântico se interessou por um tempo concreto, capaz de transformar a vida em níveis diferenciados. Para além dos limites no

³⁷ São as chamadas gerações românticas no Brasil. A primeira geração é denominada nacionalista ou indianista. A segunda geração romântica foi batizada de "geração do mal-do-século" e a terceira de "geração condoreira". (BOSI, 2011)

³⁸ É um Estado forte, enxuto, constitucionalmente regulado e com poder para ajustar os mercados, particularmente, definindo rumos, objetivos e diretrizes para se elaborar as estratégias nacionais e setoriais prioritárias, que permitam a construção de um país melhor, único. (SODRÉ, 1976)

³⁹ Decorrente de um processo de construção histórica, como em diversos outros países. é um conceito que tenta unificar critérios de identificação e pertencimento comuns entre os cidadãos. (JACOBBI, 2012)

⁴⁰ De origem latina que significa "modo de vida" ou "meio de viver". É frequentemente usada para significar um arranjo ou acordo que permite que partes conflitantes coexistam em paz. Na ciência, é usado para descrever estilos de vida. Modus quer dizer "modo", "maneira", "método" ou "meio". (DUCROT & TODOROV, 1972)

que tange a mudança de perspectiva, os escritores românticos transparecem enquanto tentativas, ou seja, representações das singularidades do país como um todo, bem como ajudando a despertar a preocupação com a organização social e institucional. Segundo Guinsburg (2005):

Foi o Romantismo o maior acontecimento espiritual do Ocidente nos tempos modernos. Vários autores já o têm assimilado: não se trata simplesmente de um movimento literário ou estético e sim da irrupção de uma nova tábua de valores que atingia todos os domínios do pensamento humano [...]. (GUINSBURG, 2005, p. 114)

Aparentemente o movimento romântico brasileiro é fácil de ser conceituado, pois os romancistas, poetas e dramaturgos compartilhavam as mesmas ideias relacionadas à literatura e as atitudes do mundo. Apesar de se saber o que é movimento romântico, e usar-se o termo de forma incorreta, ao tentar conceituar sempre aparecem dificuldades.

É necessário deixar a concepção de que o Romantismo é somente um modo de viver o amor, pois faz parte do conceito ter uma visão de mundo num olhar que resulta atribuir um conceito restrito. Sendo assim, trazemos uma nova perspectiva para o romantismo, com basilares da comédia, que evocou um povo adormecido para um alvoroço de costumes cotidianos. Na opinião de Cândido (2002), o movimento romântico teve:

Um elemento importante nos anos de 1820 e 1830 foi o desejo de autonomia literária, tornado mais vivo depois da Independência. Então, o Romantismo apareceu aos poucos como caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções e modelos que permitiam afirmar o particularismo, e, portanto, a identidade, em oposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. Assim surgiu algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual. (CANDIDO, 2002, p. 20)

Conceituar o Romantismo no Brasil como uma visão de mundo se torna complexo, pois o país era escravista e colonial, em relação à Revolução Francesa e Industrial,⁴¹ e por isso não teve tanto impacto no Brasil como para os portugueses. Dessa maneira, o motivo conceitua-se devido a essência e a força que criticava as transformações no tempo.

Por essa razão, a diferença do europeu, passou por ajustes e adaptações. Aqui no Brasil, o fato político mais importante foi a Independência, e como o romantismo idealizava a natureza e os indígenas, serviu como foco para os poetas, mediante a riqueza natural do país, representada através da fauna e da flora, em forma de símbolos da nacionalidade.

Nesse sentido, Guinsburg discorre que:

O Romantismo no Brasil nasceu a partir do desejo de definir uma identidade brasileira e estimular o nacionalismo de seus cidadãos. Nessa perspectiva, houve a necessidade de determinar os símbolos nacionais, de forma a forjar uma identidade sem a influência portuguesa. (GUINSBURG, 2005, p. 116)

⁴¹ Movimentos que condensaram entre si, acentuando as contradições gestadas durante séculos no ventre da sociedade feudal que transitou para o capitalismo, sendo partes constitutivas do mesmo processo histórico: a consolidação da sociedade industrial. (CANDIDO, 2002)

O Romantismo brasileiro teve como propósito a criação de uma literatura propriamente nacional, que fosse livre das influências europeias e longe dos moldes literários portugueses. Os românticos buscavam uma poesia autenticamente brasileira que relatasse a realidade do país, e suas raízes históricas, que correspondessem à sua cultura, ao seu povo e à sua língua.

Com esse surgimento logo após a Independência política do Brasil, os escritores tomaram consciência de que um país independente necessitava de artistas que participassem desse processo de construção de um imaginário nacional, e que contribuíssem para a independência literária do país, ou seja, um novo Brasil pedia uma nova poesia.

O fato da literatura está diretamente ligado à política, fez com que o período fosse marcado por discussões, debates e divergências de ideias. Por ter sido considerado um movimento melancólico, que substituiu a exaltação da nobreza pela valorização do indivíduo, da liberdade criadora individual, da expressão emocional e subjetiva, da valorização da história e da cultura nacional, era possível que essa literatura fosse o resultado das relações do povo.

E assim, a partir dessa concepção, percebemos o ideal nacionalista desse movimento, que recuperou o passado histórico e reconstruiu os passos do povo, reconhecendo os símbolos da própria identidade que o tornou único e incomparável. Assim, Guimarães (1988), relata que:

Num processo muito próprio ao caso brasileiro, a construção da ideia de Nação não se assenta sobre uma oposição à antiga metrópole portuguesa; muito ao contrário, a nova Nação brasileira se reconhece enquanto continuadora de uma certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa. Nação, Estado e Coroa aparecem enquanto uma unidade no interior da discussão historiográfica relativa ao problema nacional. Quadro bastante diverso, portanto, do exemplo europeu, em que Nação e Estado são pensados em esferas distintas. (GUIMARÃES, 1988, p. 6)

Com essa tendência que fez do nacionalismo uma das mais importantes características do Romantismo, notamos o desejo romântico individualista, a procura incansável pela liberdade, o amor exagerado e o sentimentalismo profundo que trouxeram o processo de rompimento com o racionalismo normativo.⁴²

Esse sentido de oposição é destacado pelos contrastes entre a cidade e o campo, no qual os espaços de referência eram evidentes ao resgate da memória. Com características dramáticas, o romantismo guardou suas particularidades e suas funções próprias, pois quando falamos em drama, verificamos as condições que perpassam os limites do significado da realidade cotidiana, explorada na dramaturgia e no gênero da comédia.

⁴² Conhecimento humano verdadeiro, puramente intelectual e que as estruturas cognitivas funcionam separadamente das estruturas corpóreas, admitindo inclusive a existência das ideias inatas. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Na verdade, o Romantismo se opôs aos valores do Antigo Regime e ao mesmo tempo tentou o reenquadramento e ajuste da nova sociedade, já que o seu espírito rebusca o passado histórico. Para tanto, Sodré (2002), salienta que:

O triunfo do romantismo, como escola assinala, no mundo ocidental, a plenitude do desenvolvimento burguês. Suas origens, nos fins do século XVIII, indicam o progresso da ascensão da classe que vai, dentro em pouco, destruir os vestígios da dominação medieval. (SODRÉ, 2002, p. 221)

O ato romântico da procura moralizante, desencadeou a percepção de outros valores, o próprio dramaturgo transferiu uma carga de realidade pautado no eu, ou seja, o cotidiano da sociedade foi capaz de provocar cenas de riso e admiração do público com personagens pícaros,⁴³ o ato arquitetônico de criação com palavras escolhidas, como na obra aqui analisada, *O Juiz de Paz da Roça*, teve e têm traços intensos que inserem um fluxo representativo no espaço público mediante o riso, gerando as mesmas sensações em diferentes indivíduos.

A dualidade espacial da visão romântica entre o deslumbramento das coisas passageiras criadas pelos homens, e a condição natural de aproximação de sua origem divinizada, era apurada por críticas e provocações. Esse aspecto de rejeição do mundo urbano-burguês e a idealização de uma nova nação, com um sentido de transcendência fez com que os escritores brasileiros dessem um novo direcionamento aos símbolos nacionalistas.

Essa direção está norteadada em um distanciamento que atribuiu novos caracteres aos ideais românticos, que antes eram definidos pelos padrões europeus, e a literatura do Ocidente. Conforme Sodré (2002) expressa:

Na sua união com o povo, para conseguir expulsar do palco os remanescentes feudais, a burguesia teria necessidade de encontrar as suas pontes para as camadas menos favorecidas da fortuna. Encontrou-as no teatro, que proporcionou o cenário das primeiras batalhas do romantismo e que lhe forneceu, com o drama variado e sentimental, [...] pelo qual fazia participar da literatura um mundo de criaturas que dela estavam distanciadas até então. (SODRÉ, 2002, p. 221)

Assim, podemos dizer que, os grandes autores românticos brasileiros souberam aproveitar e incorporar a realidade da sociedade como figura de uma ruptura e um fenômeno, que diferenciou do herói europeu, no qual o escritor se apropriou do espaço e do tempo, julgando ser a base, e propondo a sua independência não só nas situações políticas como também na própria língua.

O homem romântico foi observador dos detalhes, com a capacidade de perceber a simplicidade que o homem comum não via, sendo assim, o ideal primitivo era visibilizado

⁴³ É um personagem-tipo dos romances, novelas, teatros, com características daquilo que hoje chama-se malandragem. O pícaro vive de expedientes, transitando entre as várias classes sociais, das quais extrai o seu sustento, enganando sem ser penalizado por suas atitudes. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

mediante o deslocamento dentro do campo imaginário. Então, podemos dizer que, o Romantismo reforçou o momento de oposição às dependências da política, da econômica e da cultura, oriundas da condição de colônia.

No Brasil, a ausência de meios de predomínio político, de acordo com Malard (1980):

Entre nós o romantismo surgiu da união da fraca burguesia com os grandes proprietários e aristocratas. [...]. O patriotismo, característica marcante dos nossos românticos, é mais um espírito de independência política, de anticolonialismo, de que o amor gratuito ao torrão de Natal. (MALARD, 1980, p. 73).

O Romantismo surgiu indiscutivelmente em decorrência da saturação que as normas clássicas limitavam certos processos de criação artística, provocando nos meios intelectuais, os ares do Novo Regime,⁴⁴ ocultando com o Absolutismo,⁴⁵ as amarras da expressão artística.

Dessa maneira, em oposição ao pensamento iluminista, o movimento se impôs como resultado do impacto causado por estruturas novas da sociedade moderna, que manifestou uma percepção aguçada de uma conduta convicta na capacidade de sentido, que se concluiu por permitir conferir-lhe uma identidade. Coutinho (1974) descreve que:

Para a compreensão e definição do Romantismo (...) faz-se mister, acima de tudo, renunciar a reduzir o espírito romântico a uma fórmula, como tentaram inúmeros críticos e historiadores, e procurar caracterizá-lo antes como um conjunto de traços, uma constelação de qualidades, cuja presença em número suficiente, o torna distinto em oposição ao clássico ou ao realista. (COUTINHO, 1974, p. 8)

Sendo assim, um engrandecimento do Brasil ganhou impulso no Segundo Império com os investimentos de Dom Pedro II nas Artes, uma maneira de transmissão das formas de vivenciar e compreender o mundo, traduzidas originalmente, “a brasileira”. Sobre esse olhar, os românticos apresentaram à sociedade brasileira um ideal nacionalista e sentimental adequado às necessidades de autovalorização.⁴⁶

O processo de formação do período romântico, desde sua emancipação, em 1822 até a outorga de sua primeira Constituição em 1824, nesse período histórico foi influenciado no desenvolvimento do liberalismo político na Europa e nos Estados Unidos, pelas teorias absolutistas que formataram os Estados europeus nos séculos XVI e XVII.

⁴⁴ Foi um regime político, caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e por seu autoritarismo. (FARIAS, 2001)

⁴⁵ Teoria política que defende alguém, e deve ter o poder absoluto, isto é, independente de outro órgão. Dois são os sentidos principais deste termo no âmbito filosófico prático. O talvez menos usual é o da designação de uma posição no campo moral, em certo sentido diametralmente oposta à do relativismo, que é por alguns assimilada ao objetivismo, e que também se pode apelidar de absolutismo ético. Devido à estrita conotação que a prende ao conceito de relativismo, com ele se imbricando, remetemos o seu tratamento para a entrada desse conceito e da atitude filosófica correspondente. O outro sentido a relevar pertence ao foro da filosofia política. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁴⁶ Valorizar a si mesmo, identificando o próprio valor; que vivencia o sentimento de autoestima, ao atribuir-se importância desmedida; cultivando o sentimento autêntico e nacional. (COUTINHO, 1974)

Podemos dizer que, o Brasil se tornou verdadeiramente um Estado a partir da Independência de 1822. Este processo, quando analisado historicamente, demonstrou a tentativa do primeiro Imperador do Brasil de instituir um Estado, cuja liderança teria papel forte e preponderante na conformação de sua estrutura. Assim, Oliveira (2019) discorre que:

A independência, tal como se operou, teve aliás o caráter de uma transação entre o elemento nacional mais avançado, que preferiria substituir a velha supremacia portuguesa por um regime republicano segundo o adotado nas outras antigas colônias americanas, por esse tempo emancipadas, e o elemento reacionário, que era o lusitano, contrário a um desfecho equivalente, no seu entender, a uma felonía da primitiva possessão e a um desastre financeiro e econômico da outrora metrópole. (OLIVEIRA, 2019, p. 7)

Com características originais para a independência cultural, política e sem dúvida, nacional, as representações de uma realidade que remeteram entre outras características referentes ao nacionalismo, possibilitou a organização da origem para essa nação. Foi importante reconhecer o aumento da classe média e da burguesia, num direcionamento da criação de opções de lazer, do crescimento da educação, e da relevância do papel da imprensa.

Esses fatores, desempenharam um meio acerca do Romantismo e da construção da cultura brasileira, no qual, articuladamente foi construindo uma rica tradição na cultura e na história do nosso país, mediante princípios que trouxeram visões macrocósmicas da vida e da arte, contemplando num primeiro momento, a si próprio, o homem sentindo-se a medida de todas as coisas, no individualismo. Nessa vertente, Bosi (2011) relata que:

Nesse conciso percurso de estudo sobre o período romântico, além de falar da poesia e da prosa, é necessário ressaltar também a importância do teatro romântico, pois foi nele e na literatura oral que os nossos romances de ficção tiveram sua obra arquitetônica. Na era romântica brasileira o teatro também contribuiu de forma significativa para com a formação da autonomia da nossa cultura. Apesar de não ter tradição teatral no Brasil, foi na época do romantismo que o teatro renovou e inovou o pouco desenvolvimento que as artes cênicas tinham no país. Junto com a literatura a dramaturgia brasileira também trouxe a proposta de inovar e sair dos moldes clássicos. (BOSI, 2011, p. 280)

Quando o romântico se colocou contra o racionalismo e imerso ao caos interior, acabando por sentir-se triste e melancólico, sendo conduzido ao tédio, especificamente ao “mal do século”⁴⁷, sim, esse sentimentalismo perdurou com forte expressão de tristeza e saudade, o romântico foi intérprete do mal-estar que sucedeu no desencantamento do mundo.

Nesse período, podemos observar também um vislumbre de possíveis saídas dos românticos para esquecer a flexível angústia que os acercava, bem como a necessidade de refugiar-se no passado com forte melancolia.

⁴⁷ Expressão, original de Chateaubriand, utilizado como um tópico literário para se referir à crise de crenças e valores desencadeado na Europa no século XIX, comumente no contexto do romantismo. (DUCROT & TODOROV, 1972)

A sensação de distância do real era a fonte do evasãoismo, ou seja, a própria fuga, no qual se voltavam contra os princípios clássicos impostos pelo Classicismo,⁴⁸ procurando outros aspectos mais atrativos. Como categoria estética, Santos (2005) enfatiza que:

O advento do romantismo pode ser visto como um fenômeno determinante para a constituição da vida cultural do Brasil, sobretudo no âmbito da literatura. Estudos canônicos chegam mesmo a professar que é a partir da incorporação de elementos românticos às letras nacionais que se solidificam as nuances de identidade própria da literatura brasileira, estando a gênese de sua autonomia amparada em preceitos românticos. (SANTOS, 2009, p. 2)

Na verdade, esses aspectos estavam relacionados a alma romântica que foi fundamentalmente saudosa, com a recuperação das formas artísticas medievais acompanhadas da liberdade de criação existente nesse novo estilo, os românticos dispensavam as regras exaltadas pelos clássicos, ao mesmo tempo que valorizavam opiniões, expressando o pensamento de acordo com as percepções individuais em detrimento da objetividade.

Em um âmbito mais idealista, é possível termos uma visão ideal das coisas, que não são vistas de forma verdadeira, mas idealizadas perfeitas, mesmo buscando uma forma de recuperar o orgulho e seus valores, destacando apenas as qualidades, já que tudo era romântico, conservando a memória da felicidade e a lembrança de uma idade de ouro.

Conforme Bakhtin (1993) ressalta nesse contexto como:

Uma doutrina ou concepção filosófica é considerada idealista quando parte do pressuposto de que, no processo do conhecimento, o sujeito tem papel mais importante do que o objeto. Os pensadores idealistas entendem que, em última instância, tudo que o sujeito pode conhecer, com certeza, são suas próprias ideias, suas representações do mundo, sua consciência. (BAKHTIN, 1993, p. 130)

A introdução ao romantismo no Brasil, trouxe várias tendências, algumas delas foram a fantasia, os sonhos, em detrimento à razão. Já que, a audácia da imaginação fica inteiramente evidenciada quando se recorda que a fantasia artística era tida no pensamento racionalista do setecentos. Ainda nesse panorama, uma tendência muito representativa foi o culto a natureza, com a intenção de expressar sentimentos situando-os em ambientes naturais, sendo assim, abriu-se o caminho natural, contra a razão do selvagem.

Esses mecanismos que deram vazão ao sentimentalismo e ao subjetivismo, criaram uma linhagem que revelou o quanto a óptica do artista romântico sobre o mundo que o cerca era egocêntrica e desencantada, o que aliás, na obra de alguns escritores dessa geração, abriu caminho para o emprego do humor e da ironia como formas de contestação.

⁴⁸ Refere-se à Idade Antiga, ou seja, à valorização da Antiguidade Clássica como padrão por excelência do sentido estético. A arte classicista procura a pureza formal, o equilíbrio, o rigor ou, segundo a nomenclatura proposta por Friedrich Nietzsche, pretende ser mais apolínea que dionisíaca. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

De acordo com Santos (2009), especificamente:

No caso brasileiro, a posição político-social do romantismo apresenta algumas diferenças se comparada à dos românticos franceses. Aqui o conservadorismo parece ter sido ainda mais acentuado. Os ideais da estética foram adaptados precisamente aos interesses da elite, o que deixou reflexos inclusive nas características estéticas dos primeiros românticos. Mesmo a projeção do ideal de sociedade em uma época remota – que na Europa assumiu a face da nostalgia –, no Brasil, recebe contornos um pouco diferentes. Afinal, um país de recente passado colonial não costuma possuir subsídios para rememorar um estágio civilizatório superior. Em consequência disso, o ideal dos românticos brasileiros reside nas promessas guardadas à nação em formação e no exotismo paradisíaco da natureza local, assim como na figura mítica do nativo americano, localizado em uma Idade de Ouro, mais viva na imaginação que nos dados fornecidos pelos crescentes estudos etnográficos empreendidos pelos intelectuais brasileiros desde a Independência. (SANTOS, 2009, p. 8)

Neste caso, Martins Pena, trouxe uma cosmovisão⁴⁹ marcada pelo choque com o cotidiano, no qual a dramaturgia foi uma arma de defesa, para que a imaginação criadora se tornasse a percepção do real na obra literária, como a medula do teatro romântico. De certa maneira, essa afirmação permite reiterar o procedimento de assimilação do conteúdo pela forma cômica de Martins Pena, ou ainda o modo como o humor pode incorporar na sua estrutura o assunto sobre o qual nos debruçamos, neste caso, a construção do cômico no teatro brasileiro.

Tratando-se da adequação perfeita que se esperou da tensa relação entre a comédia e a história, o humor se constituiu como uma tendência inscrita na rotina da vida cotidiana, ofuscado pelos padrões sociais e pelo decoro da sociedade do século XIX.

Nessa perspectiva, Moisés (1985) aponta que:

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 desprezar lhe os padrões. (MOISÉS, 2002, p. 109)

Nas faces do romantismo, percebeu-se a idealização do povo, dos heróis nacionais, da paisagem física, do ideal de democracia e igualdade, numa perspectiva sentimental, que influenciou os românticos preocupados com os problemas sociais. Essa associação entre estética romântica e o conceito de revolução era uma praxe da crítica literária confirmada não apenas pelos manifestos apaixonados do romantismo, como também pela intervenção de muitos de seus autores nos eventos turbulentos da história mais recente.

Enfatizamos que, toda essa situação nos fez crer que o papel desempenhado pelo romantismo inicial na vida social brasileira, perdurou no reconhecimento da existência de uma

⁴⁹ Visão de mundo, mundividência ou, na forma de conjunto ordenado de valores, crenças, impressões, sentimentos e concepções de natureza intuitiva, anteriores à reflexão, a respeito da época ou do mundo em que se vive. (DUCROT & TODOROV, 1972)

adaptação da estética romântica aos interesses da política do Império, que parece explicar a longa vida do romantismo na literatura nacional, e o fato de sua história ser praticamente concomitante à do Segundo Reinado.

Dessa maneira, a vida literária nacional, dominava a estética romântica, sofrendo forte desenvolvimento, e não pareceu ter sido gratuito o fato dos primeiros escritores se oporem ao romantismo no Brasil, já que pertenciam a uma nova geração, partidária de ideias republicanas.

Para continuarmos a entender melhor a formação do teatro no Estado brasileiro, nos adentraremos na sequência em algumas implicações políticas e socioculturais que fizeram a diferença no período romântico.

1.3 Breve panorama das implicações políticas e socioculturais

Durante o século XIX, a sociedade brasileira passou por mudanças importantes nos campos políticos, sociais e consideravelmente na forma de ver e entender a realidade que estavam vivendo. Justamente, nesse período se modificou a forma de governo, iniciando a substituição do trabalho escravo, dentre outras mudanças tanto nas fazendas de café como nas lavouras brasileiras.

Para se ter ideia dessas mudanças, soubemos que a centralidade dos movimentos sociais na articulação entre o Estado e a sociedade brasileira no século XIX abordaram a relação dialética entre as implicações políticas e socioculturais, partindo de uma perspectiva que identificou os complexos mecanismos de desenvolvimento da população brasileira, revelando as áreas de carência estrutural, bem como os focos de insatisfação, além dos desejos coletivos e com permissão para a realização de uma análise do período. Segundo Gohn (1995):

O século XIX pode ser [...] citado como o século em que os movimentos sociais emergem na história brasileira como fenômenos sociais abrangentes. Em que pese a grande extensão territorial do Brasil e a ausência de um sistema estruturado de comunicações, os movimentos sociais alcançaram uma grande unidade no período, aglutinando forças sociais [...] com interesses discrepantes e antagônicos em torno de lutas comuns. Tais movimentos abrangiam zonas rurais e urbanas, dadas as características do sistema produtivo [...] que concentrava a produção no campo e a distribuição e o gerenciamento da mão-de-obra nas cidades. (GOHN, 1995, p. 18)

Averiguamos que os movimentos sociais não constituem fenômenos periféricos como pressuposto nas representações hegemônicas,⁵⁰ mas são chaves explicativas para a

⁵⁰ Preponderância de alguma coisa sobre outra, em forma de supremacia de um povo sobre outros povos, ou seja, a superioridade que um país tem sobre os demais, tornando-se assim um Estado soberano, na qual esse Estado possui influência em diversas áreas, especialmente em termos econômicos, culturais, poder militar, como armas, aviões, munição etc., bem como em termos políticos. (DUCROT & TODOROV, 1972)

compreensão e interpretação de cada período histórico da sociedade brasileira. Dessa maneira, Martins Pena reconstrói a articulação entre forma e conteúdo dos movimentos sociais em relação com os determinantes históricos, discutindo as mudanças dos paradigmas teóricos.

Todos os fatos ocorridos na primeira metade do século XIX, embora registrados pela historiografia oficial como fatos isolados e sem maiores implicações, foram no dizer de (Gohn, 1995, p. 22) “fundamentais para a construção da cidadania sociopolítica do país”. Vale ressaltar que, alguns movimentos sociais do período constituíram situações caóticas, que delineavam em torno da construção de espaços nacionais, concentrando-se em torno das lutas de classes sociais e paradigmas teóricos definidos.

Nesse sentido, um caráter não organizado formalmente, na primeira metade do século XIX facilitou o rápido desmonte das bases pelas forças legalistas, que os enquadraram como produtos da ausência de classes sociais plenamente configuradas em alianças entre os diversos setores, dificultando assim uma direção comum das lutas.

Já os movimentos sociais desse período se desenvolveram tendo como pano de fundo, o próprio entusiasmo na vida nacional, na celebração da natureza, nas particularidades tropicais e no indivíduo brasileiro, iniciados com a independência do Brasil. Para Moreira Leite (1992):

Os aspectos políticos da independência, que trouxeram uma visão positiva do Brasil e dos brasileiros, foram confirmados e reforçados pelo aparecimento do romantismo e levaram à sincretizar o movimento político com o movimento estético. A euforia nacionalista do período, aliada à ausência de um sistema funcional de comunicações e de transportes, constituiu um entrave para a generalização das várias insurreições ocorridas no período para todo o conjunto da sociedade. As revoltas de escravos, por exemplo, que se iniciaram em 1807 e se estenderam até o ano de 1835, não ficaram incólumes a tal atmosfera, razão pela qual não conseguiram a adesão de amplos setores. (MOREIRA LEITE, 1992, p. 24)

Partindo desse princípio, nos séculos XVIII e XIX, o Brasil teve várias Revoluções, a burguesia consolidou uma ascensão, o teatro sofreu influências, o drama substituiu a tragédia, e a comédia se desenvolveu, surgindo assim, as Comédias de Costumes com o escritor Martins Pena que buscou em fatos da época, situações que arrancaram do público muitos risos.

Nesse contexto, Proença Filho (2007) destaca que:

O teatro literário realmente significativo ultrapassa os limites do codificador para nos atingir, por força ainda do mistério da criação em literatura, com mensagens capazes de revelar muito da condição humana. Caracteriza um mergulho na direção do ser individual, do ser social, do ser humano, seja no espaço rural ou urbano. (PROENÇA FILHO, 2007, p. 41)

O Romantismo, de alguma maneira, teve um modo de expressão típico da nova classe social, principalmente após a queda do Antigo Regime,⁵¹ neste caso, a burguesia. Ao surgir

⁵¹ Refere-se originalmente ao sistema social e político aristocrático. Trata-se principalmente de um regime centralizado e absolutista, em que o poder era concentrado nas mãos do rei. (HOBSBAWM, 2002)

novas alternativas de vida, o movimento se apresentou com base em novos projetos políticos e sociais, acompanhando a modernização que se impõe a nação, e moldando os seus ideais.

Dáí o significado renovador do período romântico, pois desde as cinzas de modos obsoletos, estruturaram os princípios da própria aristocracia, iniciando os novos basilares de uma organização social das formas que expressaram artisticamente as referências, que contextualizaram as adversidades motivadoras da arte naquele momento.

Situando um evento expressivo para a sociedade brasileira, com a renúncia de D. Pedro I, se iniciou o Período Regencial (1831-1840), no qual o governo do novo Imperador era aguardado com apreensão, e o Brasil se caracterizou com diversos contratempos políticos e sociais, esboçando assim, a insatisfação da sociedade brasileira. Segundo Moreira Leite (1992):

O Romantismo, representado pelo desequilíbrio entre idealidade e realidade, ignorou sistematicamente o problema da escravidão, celebrando, em contrapartida, o índio como a força rebelde e original capaz de sintetizar a América anterior à colonização, possibilitando um distanciamento estratégico diante do colonizador europeu. Os movimentos nativistas da época bloquearam e impediram uma maior visibilidade dos assuntos [...] o período foi marcado pela presença de vários movimentos e lutas sociais, podendo-se citar, entre eles, além das revoltas escravas, a Revolução Pernambucana de 1817, as rebeliões contra as Juntas Constitucionais e Infantarias Lusas (Bahia, Pará, Piauí e Paraíba), a Confederação do Equador (Recife), a Balaiada (Maranhão), a Setembrada e a Novembrada (Pernambuco), a Cabanada (Pernambuco, Maranhão, Alagoas e Piauí), a Cabanagem (Pará), a Guerra dos Farrapos (Rio Grande do Sul), a Sabinada (Bahia), a Revolução Praieira (Pernambuco) e outros. (MOREIRA LEITE, 1992, p. 164)

Nesse olhar, avaliou-se a situação do Brasil naquele momento, com alguns problemas pertinentes, neste caso e já mencionado anteriormente: o tráfico negreiro,⁵² ou seja, a situação dos escravos em relação aos seus senhores, além do povo, que se ressentiu na pobreza e na condição de abandono, já que a ausência de um governante para o Estado era evidente.

Em relação ao Período Regencial, notou-se que os problemas econômicos e a insegurança do Estado se agravaram. Nesse contexto, Citelli (2002) evidencia que:

O período regencial foi um dos mais agitados da história política do país e um dos mais importantes. Naqueles anos, esteve em jogo a unidade territorial do Brasil, e o centro do debate político foi dominado pelos temas da centralização do poder, do grau de autonomia das províncias e da organização das Forças Armadas. (CITELLI, 2002, p. 161)

É importante salientar que, uma vez de posse dos recursos econômicos e do poder político, a burguesia formalizou a expressão artística das necessidades intelectuais, partindo dos próprios interesses e assuntos que faziam parte da sua realidade. Notavelmente, nesse cotidiano, a produção estética da época esteve ligada aos modelos políticos e ao poder que emanava.

⁵² Comércio de escravos no Atlântico ou comércio transatlântico de escravos, também chamado de tráfico negreiro, caracterizou-se por negociar seres humanos como mercadoria e ocorreu em todo o Oceano Atlântico entre os séculos XVI e XIX. (BOSI, 2011)

Tanto na política quanto nas questões socioculturais, os problemas típicos da nossa realidade imprimiram às narrativas num tom de realismo, variando o grau e a intensidade segundo a tipologia. À medida que a aristocracia teve perdas políticas, a produção artística tinha valores estéticos, que sofreram com a classe burguesa, a arte ganhou molduras espontâneas e, contrapusera ao clássico nobre, adquirindo caráter popular e problematizando não mais heróis, nem deuses, mas o homem dos novos tempos. De acordo com Durão (2016):

O século XIX e a ideia de burguesia trouxeram mudanças significativas para a concepção e substituição de uma imagem relevante da nossa literatura, no qual as regras da arte eram validadas por uma estrutura objetiva de normas cuja existência era potencializada para todos os cidadãos, [...] bem como a adequação a padrões morais estabelecidos e aos bons costumes, (DURÃO, 2016, p. 77)

Nessa complexa rede de acontecimentos, surgiu a estética romântica, expressão certamente reveladora das mudanças que se operaram na sociedade. Percebemos então que nas obras de arte, os vínculos dos acontecimentos do seu tempo, que decorreram da euforia impulsiva pelos ideais revolucionários,⁵³ e por um desencanto na frustração das expectativas na mesma revolução, mostrou um caráter ambíguo e instável do movimento, tornando-se um motivador de certo comportamento tanto ilógico quanto passional.

Em outras palavras, as expectativas românticas referentes ao projeto de uma nova sociedade, contrastaram frequentemente com a desilusão e o pessimismo que marcaram a vida real dos brasileiros. Segundo Durão (2016):

Para dizer de forma concisa, observa-se uma mudança na concepção das artes de imitação para expressão. [...] que o romantismo valorize o eu do escritor, que dê nova ênfase aos sentimentos e à interioridade a ênfase no indivíduo criador é tanto causa efeito de uma ruptura do elo aparente entre o texto e o mundo que permitirá o surgimento de uma ideia de obra com totalidade contida em si. (DURÃO, 2016, p. 78)

Verificamos então que, o gênio impulsivo e o caráter crítico que conferiram um vigor singular ao Romantismo. Segundo Emerson Calil Rossetti, “a estética romântica absorve o programa revolucionário artisticamente transformado em individualismo, liberdade criadora e intenso nacionalismo.” (ROSSETTI, 2003, p. 29)

Em outras perspectivas, a felicidade do homem, a liberdade de expressão, foi um viés amplificado na variabilidade dos segmentos da sociedade que estabilizaram a política e a cultura da nação, com base na identificação de sua brasilidade, como modo de apoio e realização para os projetos de vida, tanto pessoais, quanto coletivos. Segundo Laville (2008):

Desde a primeira metade do século XIX, a economia política propõe pacificar a sociedade pela difusão da economia de mercado. A perseguição do interesse pessoal, que, progressivamente, confunde-se com o interesse material, é uma atividade

⁵³ Ciclo de grandes proporções, inspirado no Iluminismo e motivado por crises que no final do século XVIII, início do século XIX, causando profundas transformações, e marcando o início da queda do absolutismo. (SODRÉ, 2002)

civilizada e pacífica que autoriza uma resolução do problema de confiança posto por Hobbes sem passar por uma autoridade despótica. (LAVILLE, 2008, p. 21)

O fato de pensarmos no poder e na dimensão histórica que representou o Estado brasileiro, constituiu uma busca por intermédio de vários mecanismos institucionais no século XIX. Essa busca estava pautada na importância e identificação desses mecanismos, na tentativa de apresentar os efeitos das divisões sociais, de algo privilegiado, no qual se reproduziram divisões que estavam vistas como parte da sociedade.

Ou seja, de um lado, inicialmente a constituição do Estado brasileiro, o processo de desenvolvimento adotado na introdução de uma literatura que encaixasse na atual realidade e participação do povo brasileiro, e por outro lado, uma emergência dos movimentos sociais politicamente organizados com o intuito de moldar, as novas facetas, nos modos de estruturação entre Estado e sociedade, forçando-o a uma integração das demandas sociais.

Laville (2008, p. 25) contextualiza que: “[...] a procura de equilíbrio entre liberdade e igualdade constrói-se por dissociação e complementaridade entre o econômico e o social, encontrando a sua formulação na ideia de serviço público ligada à noção de solidariedade”.

Podemos abordar então que, justamente em relação “a ideia de serviço público,” Martins Pena trouxe em sua obra, *O Juiz de Paz da Roça*, as divergências de um suposto serviço público oferecido pela Côrte, neste caso, a presença de um “juiz” na zona rural brasileira, como dever social. Ainda para reafirmar tais fatos, Bourgeois (1992) discorre que:

O dever social não é uma pura obrigação de consciência, é uma obrigação fundada em direito, da qual não se pode fugir sem uma violação de uma regra precisa de justiça”, e o Estado pode impor esta regra “se necessário pela força” a fim de assegurar “a cada um, a sua parte legítima no trabalho e nos produtos”. A resolução da questão social, então, supõe menos uma nova distribuição dos poderes do que um justo cálculo próprio a estabelecer uma repartição equilibrada dos benefícios e dos custos da solidariedade social, que deve ser expressa em lei e garantida pelo Estado. (BOURGEOIS, *Apud* LAVILLE, 1992, p. 25)

O desafio para a sociedade brasileira do século XIX, esteve na capacidade de mobilização estratégica de forças transformadoras, na busca qualitativa de organização, de atuação e controle na política pública, que garantiu a ordem e a liberdade no âmbito da produção artística, desobrigando o artista em obedecer aos mecanismos estéticos de longa tradição na história do Ocidente, no qual se percebeu, as condições externas e as transformações sociopolíticas que foram decisivas no Romantismo Brasileiro.

A grande influência sobre o pensamento intelectual do período foi uma importante articulação das representações, que colocaram os fatores fundamentais da cadeia evolutiva na literatura, integrando assim o Brasil na civilização do futuro. Essa influência enunciou a

passagem da fase anterior, marcando o otimismo em relação aos brasileiros, para uma visão marcadamente construída por meio do processo da população.

Nas nossas letras, nesse tempo já constituíam uma breve história da literatura brasileira, embora sem ainda alcançarem autonomia, contribuíram para que, de um modo natural e inevitável, os valores românticos ganhassem expressão cada vez mais viva nas produções locais de ficção do século XIX.

Naturalmente, as questões de local e sentimento nativista⁵⁴ já referidos nas produções do Neoclassicismo⁵⁵ são sintomas de inquietações políticas que em 1822 culminaram no processo de Independência do Brasil,⁵⁶ acontecimento de suma importância para o nosso país.

Chegou assim, a tão sonhada autonomia política encontrada na nova estética, em que a identificação das motivações temáticas que, ainda por razões de outra ordem, constituíam a base do movimento, como o sentimento de nacionalismo, e o próprio valor das tradições populares na busca da identidade e da liberdade não somente políticas, mas também culturais. Destarte, Jacobbi (2012) evidencia que:

[...] apenas agora “se sente” uma nação. Língua e cultura, sistema jurídico e modo de vida adquiriram uma personalidade. [...] O Brasil entendeu sua vastidão e sua importância. Não quer mais saber de ser uma província cultural ou econômica de outros. Mas é uma necessidade histórica, é a evolução natural das coisas. E o Brasil quer fazer isso por si mesmo. (JACOBBI, 2012, p. 91)

A propósito, devido a recorrência constante da nossa realidade, fez-se necessário um paradoxo com a comicidade, na teatralidade de um precursor da comédia brasileira, que resultou principalmente na nossa organização social. Com esse aspecto, constatamos o talento e a habilidade de um grande dramaturgo, sem perder o caráter moralizante,⁵⁷ o comediógrafo constrói-se pelo jogo cênico.

Superam-se as tensões entre o histórico e o estético das situações dramáticas, tornando-se fundamental para a consolidação do projeto artístico dos escritores brasileiros. Devemos ter em mente que, o percurso da nossa dramaturgia esteve desde então, concentrada no esforço de se constituir, uma identidade tanto cultural quanto artística, impulsionada por uma nação recém-independente. De acordo com Vossler (1949) a ideia de nação era que:

O nacionalismo é a força política mais característica dos séculos XIX e XX. Como os séculos XVI e XVII podem ser chamados de séculos das guerras de religião, o final

⁵⁴ Política de promoção dos interesses da população nativa de um país contra os dos imigrantes, incluindo o apoio a medidas de restrição à imigração. (BOSI, 2011)

⁵⁵ Movimento cultural nascido na Europa Ocidental em meados do século XVIII, que teve larga influência na arte e cultura de todo o ocidente até meados do século XIX. (SODRÉ, 1976)

⁵⁶ Processo histórico de separação entre Brasil e Portugal, que se estendeu de 1821 a 1825, colocando em violenta oposição as duas partes dentro do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. (COUTINHO, 1974)

⁵⁷ Relativo às práticas, comportamentos e regras que tem por objetivo controlar ou impor uma norma moral sobre alguém. (BOSI, 2011)

do século XVII e o século XVIII de séculos do iluminismo, o século XIX e o XX, pode ser dito, são séculos do nacionalismo. Com efeito, todos os grandes movimentos políticos posteriores à Revolução Francesa são, expressões e efeitos da vontade nacional. (VOSSLER, 1949, p. 1)

Com efeito, a partir do século XIX, no contexto da sociedade brasileira, identificamos a luta por um teatro nacional, no qual se compartilhou os problemas da burguesia, que se ligava ao progresso de nação, a luta pela emancipação na situação concreta da independência. Assim, sustentar a originalidade e a capacidade dos autores nos momentos de inovação e revolução do pensamento e do mundo foram manifestações de afirmação, e de autonomia presentes nos processos de construção nacional, tais como a fortuna crítica de Martins Pena.

É importante ressaltar que Deutscher (1997) discorre que:

Até mesmo o nacionalismo dos explorados e oprimidos deve ser visto com olhos críticos, pois seu desenvolvimento compreende diferentes fases. Em uma fase as aspirações progressistas predominam; em outra, tendências reacionárias vêm à tona. Quando a independência é conseguida, o nacionalismo tende a despojar-se completamente de seu aspecto revolucionário e a transformar-se em uma ideologia retrógrada [...] mesmo na sua fase revolucionária, todo nacionalismo tem uma propensão para a irracionalidade, uma tendência para o exclusivismo, a presença e o racismo. (DEUTSCHER, 1997, pp. 62 – 63)

Dessa forma, algumas considerações contundentes levaram grandes nome como o de Martins Pena ao pioneirismo da comédia de costumes, marcando uma escala nacionalista, no qual entendemos a ordem social da dramaturgia.

Daí a forma proposicional dos pactos tácitos⁵⁸ que se buscou fazer na literatura, no sentido de nos deparar com o entendimento que tem um nível, uma ordem estabelecida, com as explicações e justificações para com a sociedade brasileira.

O que aconteceu no começo do século XIX no Brasil foi especificamente um movimento sistemático de desvalorizar tudo que era produção brasileira, só por ser brasileira. Então é justamente nessa época, que o referido autor aqui estudado, começou a se questionar sobre o teatro brasileiro, e devido a tal indagação, ele começou a escrever suas obras conhecidas como comédia de costumes, fazendo assim o diferencial na nossa cultura.

Progressivamente, para alcançar um novo viés no teatro brasileiro do século XIX, Martins Pena trouxe mediante uma crítica à burguesia romântica uma moral viva,⁵⁹ com base no riso como um dos agentes dessa ordem tácita. Para compreendermos minuciosamente, essas considerações, nos adentraremos na continuidade deste estudo, a conhecer como se apresentou a brasilidade no teatro de costumes de Martins Pena, e evidentemente as características desse

⁵⁸ Partes, sem declarar ou mencionar suas intenções, agindo de forma consonante ao longo do tempo, de maneira que dessa relação passam a existir direitos e obrigações. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁵⁹ Real situação e revolução do comportamento da nação, com responsabilidade e consciência, além dos valores éticos que são fundamentais para que a sociedade viva em harmonia. (SALIBA, 2002)

teatro em forma de linguagem espaço-temporal⁶⁰ como fenômeno estético, agregando os intérpretes e o público.

1.4 A brasilidade no teatro de costumes

Para iniciarmos este tópico num primeiro momento temos que esclarecer, o que é brasilidade?⁶¹ O que entendemos por brasilidade? Para compreender e responder a esses questionamentos, é preciso entender especificamente sobre o que estamos relatando até o momento, dentro do contexto histórico do teatro brasileiro.

Os diversos costumes que se espalharam por todo o território nacional, em especial na cidade do Rio de Janeiro, palco da referida obra aqui analisada, que incorporou em nossa cultura uma forma intensa ao percebermos a nossa identidade como algo diferenciado, com particularidades que em outros países não é algo comum no cotidiano.

Nesse sentido, vejamos algumas evidências que são relatadas por Marson (1984):

É importante levantar as evidências disponíveis e relacionadas, por exemplo, ao autor, ao texto, ao nível de linguagem etc., deve-se chegar ao contexto mesmo de sua produção, ao vínculo substancial (quando não a inteira subordinação) de sua significação a uma política que é o local privilegiado da junção pensamento/ação. A história contida em qualquer texto pode, assim, ser recuperada tanto em suas expressões imediatas (os acontecimentos), suas impressões sensíveis e fragmentadas (as opiniões de indivíduos ou grupos), suas evidências empíricas (os fatos registrados em local e data), que são a forma pela qual os objetos do passado se apresentam a nós; quanto em seus indícios mais “organizados” e consistentes. (MARSON, 1984, p. 50)

No período romântico, Brasil era visto como diferentes partes dentro de um país, mas a sociedade tinha em mente motivos para exaltar a nossa diversidade cultural que nos separavam dos demais países enquanto nação. Assim, podemos dizer que a representação do teatro brasileiro teve como elementos de composição os vocábulos cujo significado concerne ao lugar de onde se vem a raiz, ou seja, a história, com acepções de expectar, no sentido de olhar com interesse, referindo-se neste caso, à plateia.

Fundamentalmente as marcas críticas da nossa brasilidade no teatro de costumes foram pautadas na teatralidade,⁶² utilizando a cena na intenção de explicitar a representação artística. Com a intencionalidade de construir a história do teatro brasileiro por meio de aspirações e cobranças naquele tempo, tendo a noção de evidenciar disputas e tensões de diferentes grupos,

⁶⁰ Dimensão de acordo com a teoria da relatividade, com coordenadas que utilizam a determinação e a posição de um fenômeno. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

⁶¹ Característica de quem é brasileiro, de quem nasceu no Brasil, geralmente se refere ao que é considerado típico do Brasil, seus costumes, cultura ou gente. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁶² Tom teatral, exageradamente dramático, em conformidade de uma obra, seja ela, literária, cinematográfica etc., com as exigências cênicas do teatro. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

neste caso, a burguesia do século XIX, que representou a realidade vista por aqueles que produziram a literatura brasileira, como Martins Pena.

Ao analisarmos de forma explicativa a brasilidade do nosso povo, observamos que o resultado encontrado foi referente a indivíduos que produziram ou que queriam perpetuar efetivamente o que aconteceu, portanto, para o nosso ofício, bem como para esta pesquisa, e diante da clareza dos fatos, afloram passagens da história nacional, que estavam ligadas a personagens reais que concederam à trama impulsos problemáticos, no qual a obra assimilou a partir da construção literária e teatral. De acordo com Santana (2009):

A preocupação com a identidade nacional e a nação iniciada com o despertar do século XIX, traz ao Brasil um problema a ser solucionado: encontrar critérios de distinção capazes de corresponder às expectativas da civilização alcançada pelo paradigma revolucionário francês. Neste contexto, o momento e as peculiaridades históricas da sociedade brasileira, bem como de toda a América Latina, conduz o país a uma série de propostas que serão levadas a cabo durante o XIX e no começo do século XX e que estavam presentes nos debates políticos e intelectuais. (SANTANA, 2009, p. 10)

Ao fazer a crítica dos espetáculos involucrando as questões políticas, culturais e sociais, Martins Pena se revelou um conhecedor da arte cênica, tanto no que se refere à prática teatral, quanto a própria história, sendo incisivo nos argumentos que chegaram a causar polêmicas no espetáculo representado na Côrte Brasileira.

Em virtude da solidez na obra teatral aqui analisada, com a vontade de relacionar as situações vividas com o público, o autor acrescentou a originalidade comediográfica, se concentrando num trabalho minucioso de incorporação de gêneros, afirma Arêas (1990):

Todavia, não podemos negar a grandeza de *O Juiz de Paz na Roça*, sobretudo por tal peça – levando em consideração a época, [...] o momento histórico (e político) e a corrente literária em voga – estar assentada em princípios teatrais sofisticados, que só a posteridade crítica soube esmiuçar de maneira adequada. (ARÊAS, 1990., p. 80)

É pertinente mencionar que a produção dramática que delineou nossa brasilidade na formação do teatro brasileiro, teve como palco a investigação e o surgimento das condições materiais e intelectuais de uma existência, ou seja, uma necessidade em retornar à produção dramática do período romântico.

Conforme (Prado *apud* Faria, 1998, p. 74), “as melhores peças escritas por brasileiros, representadas ou não, constituindo aquilo que Alencar, em seus artigos polêmicos sobre *O Jesuíta*, denominou teatro de papel”. Tal característica de nossa brasilidade era apreciada por um público romântico, no qual, os palcos brasileiros não se cansaram de recorrer a essa vertente que proporcionou espetáculos vibrantes, que do ponto de vista literário, trouxe um teatro de costumes.

Ao se atentarem para uma dramaturgia de fato que fosse brasileira, Magaldi (2003) afirma que:

Todos queriam engrossar as fileiras do nacionalismo. Nesse sentido, prevalece o aspecto político da questão. O fenômeno deu-se como tomada de consciência, que se destina a despertar os brios nacionais. Os ventos nacionalistas, que bafejavam todos os setores da vida brasileira, sacudiram também o teatro. A tentativa de emancipação da cena brasileira impõe a descoberta de uma estética nacionalista. (MAGALDI, 2003, p. 27)

Foi possível averiguar que naquele momento, as definições amplas do nacionalismo cênico, que se dividiram em duas vertentes, na primeira, o prestígio à dramaturgia brasileira, e na segunda, a procura do estilo brasileiro na forma de interpretação. Um grande teatro é correspondente da literatura dramática, pois de acordo com o ensinamento da História, haveria um teatro brasileiro autêntico mediante uma dramaturgia independente, livre de situações complexas e com direito ao mérito honrosamente.

Com efeito, a brasilidade no teatro de costumes, teve como referencial, o repertório, como ferramenta suficiente para alimentar as exigências do elenco. Nesse sentido, era possível ensaiar textos incompletos até as vésperas da apresentação. O valor indiscutível sobre a pátria, pertenciam ao patrimônio cultural do povo, e os meios de comunicação serviram para constatarem que o campo artístico brasileiro estava evoluindo.

Nesse sentido, Magaldi (2003) propõe o seguinte questionamento:

O que é ser brasileiro, finalmente? [...] os ortodoxos pretendem conceituar a brasilidade pela fusão do português, do índio e do negro. O Brasil moderno está distante dessa “pureza”, as sucessivas correntes migratórias, da Europa e da Ásia, deram uma fisionomia bem diferente ao nosso povo. Tudo isso é Brasil. E, assim, torna-se inconfundível a brasilidade do nosso teatro. (MAGALDI, 2003, p. 49)

Nesse bojo literário, e com dados bibliográficos na opinião de críticos do teatro brasileiro, como Romero (1953), Magaldi (2003), Veríssimo (1963), dentre outros, relataram que foi consolidado o poder e a criatividade em escrever histórias tão próximas da realidade vivida pelo autor e pela sociedade brasileira no século XIX.

Com efeito, diante das abordagens que provocaram questionamentos dos lugares que produziam conceitos responsáveis por uma produção metodologicamente crítica, galgava uma relação complexa entre obra e autor, possibilitando a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos, mediante a construção de pontes entre o fato e a ficção sobre o valor da nossa brasilidade na dramaturgia brasileira. Assim, Veríssimo (1963) relata que o teatro é um:

Produto do romantismo, o teatro brasileiro finou-se com ele. Parece-me verdade que não deixou de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o romantismo no romance ou na poesia, procurando destacar em Martins Pena, em uma perspectiva singular, seus inegáveis atributos de bom retratista. (VERÍSSIMO, 1963, p. 282)

A literatura dramática brasileira teve várias transformações, para finalmente ser reconhecida na linha do tempo, a partir do período romântico. A temática universal ganhou o público, mediante o surgimento da comédia de costumes com Martins Pena, nota-se então, um teatro com a cara e o jeitinho brasileiro.

Por conseguinte, a consolidação do teatro brasileiro, os brios⁶³ do nacionalismo despertavam os demais autores nacionais para a criação de peças que tratassem da nossa realidade. Martins Pena levou para o palco algumas características marcantes de nossa brasilidade, sendo elas: as discussões de ordem política, as relações familiares em crise, a preocupação com as relações de poder, bem como a nossa própria identidade.

Nesse viés, a representação da linguagem teatral estava relacionada às transformações tanto econômicas, como políticas e/ou sociais, trazendo possibilidades para a construção de uma realização cênica. O sentimento nacionalista expressou-se no teatro mediante as comédias satíricas de costumes do momento de Martins Pena, por ser considerado o criador do teatro nacional e explorador das contradições do sistema social em peças que até hoje fazem sucesso.

Referente ao mencionado autor, a partir do terceiro capítulo, será de inteira ênfase em sua trajetória e sua obra maestra, neste caso a obra aqui analisada, *O Juiz de Paz da Roça*. Dando continuidade, as marcas de origem de nossa brasilidade, estiveram claras no teatro brasileiro como forma de assimilar o movimento de aproximação e a imensa riqueza do acontecimento teatral.

Podemos dizer então que, de forma metafórica, além de identificar um movimento da nossa cultura, e avançar, ao encontro entre autor e público, produzindo assim, algo diferenciado para que se instrumentalizasse em diversos momentos da história. Diante do exposto até o momento, e nesse sentido, Veríssimo (1963) vem destacar a autenticidade da obra literária brasileira, já que:

O importante, porém, estava feito, um belo exemplo estava dado, uma fecunda iniciativa realizada, e não sem superioridade. Atores brasileiros ou abrasilizados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita ou implicitamente lhe falava do Brasil. Isso sucedia dezesseis anos após a independência, quando ainda referviam e bulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvoroçadas esperanças e generosas ilusões por ele criadas. Nada mais era preciso para que na opinião do público brasileiro, em quem era ainda então vivo o ardor cívico, aquele teatro com os que nele oficiavam como autores e atores, tomasse a feição de um tempo em que se celebrava literariamente a pátria nova. (VERÍSSIMO, 1963, p. 276)

⁶³ Sentimento que induz a cumprir o dever ou a fazer algo com perfeição ou sentido de responsabilidade. (DUCROT & TODOROV, 1972)

As transformações sugeridas em relação ao público, trouxeram uma forma de abrasileirar⁶⁴ a arte teatral na questão do popular para descobrir como viviam e se organizavam os habitantes brasileiros sem que houvesse a interferência dos portugueses. Vale ressaltar que, a nossa brasilidade era formada por dois padrões: o primeiro era o da nobreza, que calcava a burguesia e a Côrte, e o segundo, eram tipos de brasileiros que arrumavam o jeitinho para tudo.

Ao final desses padrões era possível encontrar um processo de produção da arte teatral mediante a combinação de reconhecimento das formas mais evidentes de organização da sociedade brasileira. A dramaturgia que partiu das esferas sublimes ao cotidiano era solucionada mediante a meritocracia,⁶⁵ nesse caso, como durante a escrita deste texto, o teatro foi pensado para veicular um projeto político nacional, no qual a questão do povo precisava ser mencionada porque já estava definida, ao se tratar da organização do poder.

Martins Pena examinou a possibilidade da inscrição cênica de personagens populares, configurando uma matriz do nosso teatro, a relação entre obra e povo foi encontrada na peça *O Juiz de Paz da Roça*. Em se tratando de formação da nação, se reafirma em todos os momentos de crise cultural, institucional ou política, que diante da perspectiva poética, a construção da obra permitiu entrever um teatro que respeitou os desígnios⁶⁶ da escrita do teatro possível.

Esse mesmo teatro que foi reflexo da forma de tempo e espaço definido, surgiu com o eixo e a identidade de um projeto nacional-popular.⁶⁷ Conforme Brandão (2010) relata:

[...] a forma de existência do teatro brasileiro está submetida a uma condição clara: é um estado de crise, quer dizer, arrasta-se dentro de uma crise sensacional. [...]. A crise tem um perfil curioso: é desenhada a partir do ponto de vista da literatura. Seria o resultado de uma espécie de conspurcação de um elevado ideal literário original, a partir de concessões ao gosto do público. (BRANDÃO, 2010, p. 349)

A representação da nossa brasilidade mediante a arte cênica foi uma perspectiva indubitavelmente de gênio do comediógrafo Martins Pena, pois levou ao povo as incontáveis situações ocorridas na realidade da burguesia. Esse esforço em destacar a classe predominante em sua obra, trouxe raízes múltiplas e desdobramentos que resultaram nesse teatro que conhecemos e considerado um marco para a literatura brasileira.

⁶⁴ Aquisição de caráter brasileiro, adequando-se ao temperamento, modo de ser ou costumes brasileiros. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁶⁵ Predomínio numa sociedade, organização, grupo e ou ocupação daqueles que têm mais méritos, ou seja, os mais trabalhadores, mais dedicados, mais bem dotados intelectualmente. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁶⁶ Vontade de desenvolver alguma coisa, que demonstra intenção, ideia ou um propósito que é levado a cabo por vontade própria ou alheia. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁶⁷ Indica a condição social e o sentimento de pertencer a uma determinada cultura, surgindo assim a noção de nação, mediante um conjunto de características de um povo, oriundas da interação dos membros da sociedade e da forma de interagir com o mundo. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

Enfim, a nossa brasilidade do teatro de costumes foi configurada no passado com algumas reflexões históricas, culturais e políticas, de uma sociedade marcada por desafios, e que estavam centradas na aferição de eventos referente ao terreno da crítica e da caracterização, trazendo uma proposta, ou até mesmo, uma reivindicação na autonomia do espetáculo, na representação, que se sobrepõem ao fazer artístico.

Na continuidade, traçaremos ângulos do segundo capítulo, no qual discorreremos sobre o riso e a teoria, possibilitando assim a essência de uma obra curta, porém concisa, já que o riso foi concebido em um momento histórico-social, neste caso, (a Independência), e nesse sentido, a função dentro desse contexto foi evidenciar a representatividade social.

CAPÍTULO II – O RISO E A TEORIA

O estudo desta pesquisa, versa sobre a perspectiva do riso mediante a construção do cômico na obra *O Juiz de Paz da Roça* de Martins Pena, e nesse sentido, a possibilidade de que o riso na filosofia de Henri Bergson (2018), à luz das suas possíveis contribuições à antropologia,⁶⁸ ressaltem no modo de entendimento, a fim de se debater problemáticas epistemológicas⁶⁹ que provém do conhecimento, das crenças, das verdades e das superstições, ao longo do percurso do riso.

No século XIX, o riso existiu sobretudo sob a forma satírica, no qual provocou a cólera admirável que se tornou como regra de vida para um risível filosófico. Entretanto, a ascensão do riso à categoria dos comportamentos fundamentais, emanam uma concepção de aspectos da área do saber, cujas práticas de pesquisa propiciam o acesso a realidades que permitem, por sua vez, repensar conceitos supostamente universais acerca do humor.

Além da abertura ao diálogo na filosofia de Henri Bergson, concerne as questões epistemológicas, tratando-os em face de uma reflexão a respeito do que seria esse fenômeno do riso na referida comédia aqui analisada. Na obra: *O riso, ensaio sobre o significado do cômico*, Bergson (2018), relata o empenho de forma crítica e rigorosa das teorias precedentes, e esse método consiste na determinação dos procedimentos de fabricação da comicidade.

Podemos dizer então que, o riso se relaciona com a própria história do homem, pois desde a Antiguidade houve o interesse de estudar esse fenômeno sempre presente na humanidade. Nesta pesquisa, encontramos o percurso do riso para explicar essa construção do cômico refletindo na nossa cultura, na nossa história e na nossa identidade.

Prontamente, se adverte que, não tem em vista, encerrar a comicidade em uma definição, mas avistá-la o que nela há de vivo. Assim, Bergson (2018) entende que:

A comicidade e, por conseguinte, o riso são expressões tipicamente humanas. Deixava-o inquieto o fato de que uma estranha insensibilidade acompanhe o riso, a ponto de postular que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d'alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. (BERGSON, 2018, p. 30)

Ao definirmos o riso na perspectiva de comédia como um olhar em forma de fenômeno, ressaltamos que uma das tarefas mais complexas é relacionar autor-obra, ou seja criadores, comediógrafos e escritores, em um comportamento condizente com suas respectivas obras. É

⁶⁸ Ciência que tem como objeto de estudo o homem e a humanidade visando o comportamento humano, a biologia humana e a evolução, estudando padrões de comportamento e investigando sociedades antigas e presentes. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁶⁹ Origens e fundamentação do conhecimento, quais os processos pelos quais o adquirimos, em que ele se fundamenta, e o dos seus limites, ou extensão, quais as coisas que podem, em princípio, ser conhecidas e quais as que não podem. (DUCROT & TODOROV, 1972)

curioso notar que, o riso é, e deve ser algo natural e comum, por ser uma ação tão antiga quanto o próprio homem, em questões de atrair audiência, neste caso, o espetáculo teatral.

Dessa maneira, rimos de coisas em contextos, na presença de objetos que nos causam o riso., além de termos a ideia de que o riso nasce da combinação entre objetos e situações. E com essas ideias se altera o objeto risível, modificando nossa vontade de rir, alterando nosso *status*⁷⁰ em relação a um grupo, uma comunidade, um povo etc.

Enfim, rimos de certas coisas quando estamos em um grupo, e, diante desse mesmo objeto, poderemos não rir, caso não estejamos pertencendo a esse grupo, ainda que percebamos com nossos sentidos a fonte do riso da mesma maneira que perceberíamos estando no grupo. Segundo Propp (1992, p. 87), “O riso é o sol que leva o inverno do rosto humano”. Concordando com Propp, no sentido de que é comum acreditar que a felicidade está ligada ao humor.

A capacidade de perceber e apreciar a diversão e a graça da vida, de rir por causa disso, já que, a função risível tem a ver com a demonstração do chamado bem-estar subjetivo, no qual seria uma forma de definir um sentimento efêmero⁷¹ da felicidade. O sentido de *status de pertença*⁷², e não somente pertença, é explicado aqui, pelo simples fato da ordem no qual o problema é emaranhado, quando pensamos na tese de Bergson (2018), na verdade não é preciso um grupo efetivo, solitariamente é possível gerar os efeitos dessa pertença, em que nossa relação com nós mesmos é feita nos moldes da relação com os demais indivíduos.

Desse modo, funcionamos, internamente, como um grupo, no qual, o rir de si consiste em uma das notáveis evidências no cerne da teoria de Bergson acerca do riso, ou seja, saber o que é, e o que motiva o riso, e qual é a função deste. De acordo com Henri Bergson (2018):

O riso seria uma expressão capaz de lembrar que o automatismo do corpo e da linguagem, corre em paralelo com uma vida movente e dinâmica. Restaria indagar sobre um cenário tal em que o riso teria se tornado gesto, hábito, rotina; expressão de um modo de entendimento que procede pelo estabelecimento de uma assimetria epistemológica entre “nós” e os “outros”, aqueles de quem a ciência ri. Ainda que contido, o riso que nos escapa quando somos apresentados às “crendices” de outrem nada tem de natural. (BERGSON, 2018, p. 33)

⁷⁰ Posição social de um indivíduo, o lugar que ele ocupa na sociedade, relacionado a destaque, prestígio, renome, um destaque econômico. Em muitas ocasiões, é atribuído de acordo com juízos de valor dos elementos que constituem uma sociedade. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁷¹ Termo de origem grega, em que "*ephémeros*" significa apenas por um dia, usado para designar uma situação que dura pouco tempo, de curta duração, ou seja, transitório. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁷² Compreensão do sentido de pertença e sua relação com os códigos da confiança, na qual os conceitos entendidos sob a ótica do medo ou da insegurança individual de não alcançar os ideais do grupo estudado, percebem o processo organizativo das redes vinculares que dão sustentáculo e base de apoio à sociabilidade grupal. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Nessa perspectiva, o riso denuncia a mecanização da vida na análise bergsoniana,⁷³ o riso é uma ferramenta fundamental para a sociedade que visa manter equilibrados os papéis a serem exercidos por seus membros. O riso é a percepção da sobreposição que faz brotar de forma crítica, podendo ser o mesmo riso reprimido pela mesma sociedade que lhe dá lugar.

Vejam os na sequência um fragmento do *corpus*, no qual discorre segmentos do riso referente a linguagem de um dos personagens:

Entra MANUEL JOÃO com sua enxada no ombro, vestido de calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçada, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com um cêsto na cabeça e uma enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão.

ANINHA – Abençoa, meu pai.

MANUEL JOÃO – Adeus, rapariga. Aonde está tua mãe?

ANINHA – Está lá dentro preparando a jacuba.

MANUEL JOÃO – Vai dizer que traga, pois estou com muito calor.

(ANINHA SAI)

(MANUEL JOÃO PARA O NEGRO) – Olé, Agostinho, leva estas enxadas lá para dentro e vai botar café no sol.

(O PRÊTO SAI)

MANUEL JOÃO SENTA-SE – Estou que não posso comigo, tenho trabalhado como um burro! (PENA, 2006, CENA IV, p. 70)

Observemos na linguagem simples utilizada por Martins Pena, o autor descreveu justamente o estilo do povo da zona rural brasileira, e nesse contexto, quando o personagem de “Manuel João” disse: “Estou que não posso comigo, tenho trabalhado como um burro!” entendemos que quis dizer que estava trabalhando demais, para conseguir suprir as necessidades de sua família, porém a intencionalidade do dramaturgo foi de chamar a atenção da sociedade brasileira em relação as questões sociais e as dificuldades que se tinham no século XIX, principalmente para quem vivia na roça.

O riso, por sua vez, também logra efeitos, tornando a própria teoria de Bergson algo aparentemente cheio de exceções. Porém, essas exceções não se dão no fato de que a teoria não toca a essência do riso, mas pelo fato de que o riso, como diversos outros comportamentos humanos não têm intacta a função original, cuja sustentação consiste na razão para que o riso seja um comportamento presente entre nós.

Sendo assim, ao relacionar o riso e suas teorias com a obra *O Juiz de Paz da Roça* na construção do cômico do teatro brasileiro, nos possibilitou localizarmos o contexto histórico da reflexão bergsoniana sobre a comicidade. Contudo, seguiremos uma análise do historiador

⁷³ Filosofia que discorre da constatação da passagem do tempo enquanto fato primordial e originário, nessa medida, pode ser consideradas como diferentes tentativas de esclarecer tal experiência da temporalidade que consiste na intuição da duração., pois segundo essa ótica, a moral social se constituiu biologicamente pela via do fechamento e não da abertura. (BERGSON, 2018)

Minois (2003), em seu livro *História do riso e do escárnio*, no tocante do momento em que brotam as ideias sociais de Bergson, e entre as duas perspectivas que descrevem:

O riso tem lugar no final do século XIX, contraditoriamente um período nada feliz para a humanidade. Mas talvez seja justamente este o ambiente propício à emergência do riso cômico, o riso corretivo. Não à toa, há toda uma filosofia do riso que emana nesse período histórico. Bergson não foi o único pensador a se debruçar sobre o tema da comicidade. Não há filósofo importante que não tenha abordado esse problema no século XIX, sinal da ascensão do riso à categoria dos comportamentos fundamentais. (MINOIS, 2003, p. 511)

Dessa maneira, a intenção desta pesquisa está em averiguar essa articulação entre o riso, a história e a cultura, na construção do cômico no testro nacional. A teoria de Bergson serve de base para o desenvolvimento dessa reflexão sobre a obra apresentada no *corpus*. E é nessa vertente, intuindo o poder e a abrangência do riso, que flertarmos com questões que apresentam a comicidade como uma espécie de ordem efetiva com sutilezas da sociedade.

Distintamente é feita uma relação do riso entre a ordem social e a moral. Após algumas breves considerações, podemos associar o riso a um agente moralizante, bem como em ação semelhante aos objetivos propostos por Martins Pena, neste caso, criticando o comportamento da burguesia do século XIX.

O riso é suscitado por diversos aspectos, entre os quais temos a comicidade, o humorismo, a ironia, a caricatura, a paródia e a sátira. Dizemos que o cômico é a constatação do contraste, com reflexão, ou seja, “o riso não nasce apenas da presença de defeitos, mas de sua repentina e inesperada descoberta”. (PROPP, 1992, p. 56)

Então, percebemos que, mediante esse contraste nos aprofundamos na empatia do humor, e “Através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se”. (PIRANDELLO, 1996, p. 156)

Nesse viés, afirmamos que o humor nasce de uma reflexão, como sentimento risível. Assim, a chave para entender a razão e os objetivos da moral e da ordem social, convergem para o mesmo lugar, porém, se ajustam às exigências do risível, já que o riso preserva a expressão crítica do que seria o mecanismo que possibilita a amálgama de pessoas⁷⁴ logrando o humor mediante a comicidade dos fatos.

Percebemos que, gradualmente, as ações diversificadas que ativaram e manifestaram esse processo, tiveram a função de determinado comportamento, que valorizou nossa cognição psíquica para fins diversos, etc. Conforme discorre Macedo (2000):

O riso, mesmo tendo sido resgatado e transformado em objeto de reflexão, permanecia na condição de sintoma de pecado: se a faculdade de rir era intrínseca à

⁷⁴ Fusão perfeita entre pessoas distintas que formam um todo. (DUCROT & TODOROV, 1972)

condição humana, então era sinônimo de mácula e degeneração, ou seja, o riso e seus vários efeitos como forma de manifestação comunicativa. (MACEDO, 2000, p. 48)

Podemos afirmar que, a ação de sorrir, por exemplo, é um comportamento esvaído, que vira linguagem abstrata, tal como uma palavra qualquer, que é desprovida de espontaneidade, no qual temos a identidade entre um sorriso no rosto e um digitado *emoticon* de sorriso⁷⁵. Já o riso, logra efeitos, tornando a própria teoria de Bergson (2018) consistente na razão, para que o riso seja um comportamento presente em nós.

Dessa maneira, percebemos que a comédia exige habilidades específicas, que somente estando atentos a ela, podemos desenvolver a vertente cômica, e aperfeiçoar as possibilidades cênicas em geral, no caso especificamente da obra de Martins Pena, *O Juiz de Paz da Roça*, trouxe por meio do riso suas técnicas no teatro, possibilitando aprender muito sobre essa perspectiva construtiva do cômico, que esboçou um novo olhar para com a nossa brasilidade.

Vejamos um fragmento da referida obra para com esses detalhes: “JUIZ – Agora vamos nós jantar. (QUANDO SE DISPÕE, PARA SAIR, BATEM À PORTA) Mais um! Estas gentes pensam que um juiz é de ferro! Entre quem é!” (PENA, 2006, CENA XIII, p. 80). Ironicamente, sabemos que uma das habilidades específicas de um juiz é o comportamento na imparcialidade para com a sociedade, visto que, o observado é um magistrado com aspectos visíveis de saturação para com o povo, e sem um controle de requerimentos para com os atendimentos, sendo uma das características marcantes de Martins Pena na obra.

Profundamente e reflexivamente, o humor é mais complexo por ter a combinação de dois fatores, o riso e a dor, no qual se apresentam na forma de rejeição e de acolhida. Também, podendo ser melancólico, discreto e complacente, na hora do rir do outro e de si mesmo. No âmbito do risível, o humor é a parte mais abundante desse comportamento, já que aplica-se a condição humana, que reflexiona com amenidade⁷⁶ as temáticas que causam dor e tristeza.

Ainda falando desse humor dentro do riso e suas teorias, entrevemos a relação com os outros, e é claro, com a natureza benevolente e positiva, que se aproxima do riso bom. O riso também apresenta o recurso da ironia, que expressa o contrário do que se pensa, por ser um jogo dialético⁷⁷ com a dualidade de afirmação e negação.

Nesse sentido, o contrário do que exprime a ironia, insere como um sinal que, previne

⁷⁵ Efeito cibernético usado em questões que dão a ideia de felicidade, na qual alguém está relatando sobre determinado assunto, que enfatizar algo cômico e divertido. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁷⁶ Característica do que é ameno, com brandura e mansidão, na índole de agradável e condicionado a sensação de bem-estar. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁷⁷ Concepção que resulta no embate por serem entre si, diferentes, em que o resultado do embate de ideais diferentes pode proporcionar uma nova ideia, que significa a arte de debater, de persuadir, tendo então uma estreita relação com a retórica. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

as intenções do enunciador para com o destinatário, ou seja, propositalmente. Vale ressaltar que, Berrendonner (1982, p. 173) enuncia: “a ironia distingue-se das outras formas de contradição pelo fato de ser uma contradição de valor argumentativo”.

Podemos perceber que, a ironia é vista como um recurso argumentativo, que indiretamente possibilita lançar-se como um alvo de críticas às verdades que não são ditas abertamente, igualmente a ironia de Martins Pena em sua obra. Alguns comportamentos dos personagens, eram apresentados evidentemente de forma irônica e crítica, mediante um “Juiz mal trajado”, e que não entendia certos vocábulos na área da magistratura.

Vejamos na transcrição do seguinte fragmento da obra: “circunlóquios... Que nome em breve! O que quererá ele dizer?” (PENA, 2006, CENA IX, p. 74), é colocado em xeque diante da sociedade, um suposto magistrado completamente despreparado em relação a sua função, já que nem se quer sabe avaliar os requerimentos ali designados.

Ainda na mesma vertente, na falta de conhecimento que o cargo de um juiz é exigido, observemos esse outro fragmento transcrito que descreve tal façanha dos fatos: “Quero-me aconselhar-me com um letrado para saber como hei de despachar alguns requerimentos que cá tenho”. (PENA, 2006, CENA XXI, p. 84)

E com a intensidade desses relatos, nos regularizamos com a sociedade, para que esse comportamento que Bergson chama de “excentricidade”,⁷⁸ que costuma agir sobre regras rígidas, esforçando-se por cumprir as situações que não se adequam. Enfim, o riso é uma ferramenta imprescindível, e de maneira que precisa do nosso autor, “o riso obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente”. (BERGSON, 1983, p. 13)

Supondo que a comédia enquanto gênero teatral suscita automaticamente ao riso, a historiografia do autor, o situou em destaque modelos considerados universais e daí deduzindo as críticas mostradas pelo comediógrafo, como o riso nessas conexões, que começaram de um ponto tomado como uma verdade direta que Martins Pena apresentou não somente com o intuito de que seus contemporâneos rissem, mas como uma realidade evidente.

Referente a essas críticas sociais, segundo Arêas (2007), Martins Pena relatou que:

No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pinotam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar. Todo o homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que, resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, era eu pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito..., mas um dia pode tudo mudar. Oh que temo

⁷⁸ Refere-se a um comportamento não usual por parte de um indivíduo. Tal comportamento pode ser notado por ser muito incomum ou simplesmente desnecessário. (DUCROT & TODOROV, 1972)

eu? Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres. [...]. (PENA *Apud* ARÊAS, 2007, pp. 75 – 76)

Trazer o riso ao centro da análise, significa que a historiografia nos oferece exemplos de algo cômico no passado, que foi considerado significativo, provocando respectivamente no espectador do século XIX a definição de uma peça, um estilo de comédia e drama. Supondo que o ato de assim nomeá-la foi indicado com a finalidade tanto para o autor quanto para o público que lia os anúncios dos espetáculos.

Do ponto de vista dramático, tratou-se de uma óbvia pretensão do dramaturgo em mostrar a comédia de costumes como expressão cultural, em que relacionou e estabeleceu a escola literária romântica, enfatizando o humor como uma produção literária diferenciada, no qual caracteriza esta pesquisa.

Significativamente o processo do riso, nos possibilitou alavancar como um objeto que nos faz rir, em função de sua semelhança ou relação com o humano, neste caso, uma crítica social à uma burguesia caótica do século XIX, apresentando uma composição literária que garantiu a sua consagração no teatro cômico. Nesse contexto, Jatobá (1978) menciona que:

[...] 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. (JATOBÁ, 1978, pp. 44 – 45)

Enfim, a partir do momento no qual poderemos observar a construção do cômico, na comédia de costumes, mencionamos que o humor consiste em uma sensação passível de ser experimentada introspectivamente, sendo uma manifestação exterior, no qual podemos identificar que a comédia tinha uma função social de primeira ordem.

A intencionalidade do autor era mostrar a relação entre burguesia e Estado, fazendo críticas à corrupção, afirmando que a lei devia ser para todos, não somente regulamentada para os quem tinham o poder. Nesse sentido, nos chama a atenção, na referida comédia, o protagonista, neste caso o “juiz”, já que tropeça no próprio discurso, terminando assim em corroborar com o mal uso das leis impregnadas na zona rural brasileira.

A possível relação entre a sociedade brasileira de meados do século XIX e a obra cômica *O Juiz de Paz da Roça* de Martins Pena, continuou aprofundando vertentes para a compreensão desse gênero dramático, bem como, apresentando o riso como uma forma ousada, que causou estranheza na forma de distração.

Para tanto, na continuação, trataremos especificamente sobre a dialética do riso na obra de Martins Pena, para melhor compreensão dessa vertente, com razões e relevâncias sobre a teoria literária na comédia de costumes, na cultura, na história e na identidade brasileira.

2.1 A dialética do riso na obra de Martins Pena

Quando o riso nacional⁷⁹ entra em cena, mediante a produção cômica no período romântico brasileiro, Martins Pena incorporou um gênero que deu início a comédia de costumes no Brasil, mediante a contribuição e a renovação da linguagem teatral, cultural e histórica, que enfatizou a comédia à luz das relações e sentido do contexto político brasileiro.

A existência de uma dialética risível⁸⁰ na comédia romântica do século XIX no Brasil, trouxe o autor, como o homem do teatro brasileiro. Nesse sentido, Prado (1999, p. 60) afirma que: “A comédia romântica, quando existe, banha-se na fantasia poética de Shakespeare, seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico”, embora fosse fiel “ao senso da cor local e ao gosto pelo pitoresco.”

Percebemos nessa crítica, a perspectiva de uma arte teatral, em que um pintor dos costumes de sua época, ou seja Martins Pena, possibilitou em suas comédias durante algum tempo uma forma avaliativa através de ideologias que instigavam “a verdade aqui, para não provocar indignação, carece de ser auxiliada provocando bom frouxo de riso” (PENA *Apud* SANTANA, 2009, p. 47), seus escritos sobre a história brasileira, a partir do referido século que reconstruiu a fisionomia moral⁸¹ da sociedade na época.

Uma das dialéticas de Martins Pena, era fazer alusão ao Brasil, denunciando as mazelas sociais, a exploração econômica e criticando a burguesia, que serviu para a defesa dos interesses de um nacionalismo independente. Segundo Magaldi (2001, p. 58) “a comédia de Martins Pena pode ser considerada uma escola de ética, antecipando o que se chamou de alta comédia realista”. Para complementar esse relato, Romero (1953), enfatiza que:

É o espírito cômico em uma sociedade ainda nova; cheia de vícios, é certo, porém não ainda de todo corrompida. A superfície está afetada; mas as molas centrais do

⁷⁹ Representação humorística com a possibilidade de sermos simpáticos, demonstrando cordialidade e felizes para refletir sobre o efeito de sentido que um sorriso pode ter em nosso cotidiano, delineando a maneira de nos comportarmos em sociedade, enunciando assim, em cada situação, em cada época, em cada sociedade o riso e as funções diferentes, que relacionam com os sujeitos que interagem. (BERGSON, 2018)

⁸⁰ Forma de debate e ideias submetidas à discussão e contraposição na maneira humorística, com o objetivo de trazer o raciocínio mais claro sobre um tema, indicando o indivíduo que faz outros rirem, com o diálogo, graças ao seu caráter cômico. (BERGSON, 2018)

⁸¹ Regras, costumes e formas de pensar de um grupo social, que define o que devemos ou não devemos fazer em sociedade, relativo aos costumes que regulam o modo de agir das pessoas, pensando em coletividade, e estabelecendo atitudes que podem tornar a convivência social mais harmoniosa e pacífica, como, por exemplo, não roubar, ajudar o próximo, entre outras. (DUCROT & TODOROV, 1972)

organismo estão intactas. (...) Era um observador, já o dissemos, porém a penetração de sua análise nunca foi além da epiderme social. (ROMERO, 1953, p. 62)

Nesse sentido, podemos acrescentar que na obra de Martins Pena existiram diferenças, nos discursos que abarrotavam o teatro com as intenções moralizantes,⁸² facilitando a identificação da brasilidade que todos buscavam, mediante um jogo de relações que o cenário da época estabelecia.

Vale sublinhar que, as qualidades cênicas expressivas na obra *O Juiz de Paz da Roça*, superaram a originalidade, destacando o gênero comédia no nosso país, com o humor focado no risível da comédia, instigando a existência do entremez⁸³ em relação ao gênero. A obra aqui analisada, trouxe questões dialéticas que revelam o surgimento de um teatro cômico devido a certas práticas da sociedade brasileira.

A estética dessa sociedade precisou ser tocada pela crítica para se civilizar, num ideal central das artes que o autor buscou no teatro para que se refletira através do riso. Deste modo, o comediógrafo revelou a insatisfação para com a ordem social,⁸⁴ no qual podemos identificar o riso como um reflexo do incômodo, levando assim, o público a pensar nessa jovem nação de circularidade social, na capital, no teatro. Sobre esse riso, Magaldi (2001) revela que:

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

O contexto espontâneo e natural tratado na perspectiva romântica, trouxeram assuntos sem normas e sem rigidez para um século cheio de tradições, com o olhar do criador da comédia de costumes no Brasil, foram trazidas provocações profundas cheias de reflexões, tanto na nossa cultura, quanto na nossa identidade, trouxeram matizes nacionais que ambicionaram o período romântico. Nesse contexto, Jatobá (1978) materializa que:

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. (JATOBÁ, 1978, p. 40)

⁸² Inspiração de ideias morais, corrigindo costumes, coibindo desregramentos, abusos etc. (FARIA, 2006)

⁸³ Representação teatral burlesca ou jocosa, de curta duração, que serve de entreato da peça principal, farsa, coisa ridícula. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

⁸⁴ Conjunto de normas, instituições e costumes que regulam a vida dos indivíduos em suas relações de ordem jurídica, social e moral de uns para com os outros e entre eles e o governo, em qualquer momento de uma sociedade politicamente organizada e policiada. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Esta ensaísta, trouxe uma das assertivas do dramaturgo, por saber adequadamente o tempo e o espaço no qual ele viveu, neste caso, a cidade do Rio de Janeiro, que resultou originalmente em “uma dialética de interioridade e exterioridade” (JATOBÁ, 1978, p. 41), fixando assim, o diferencial realizado na representação do tempo e do espaço no teatro de Pena.

De certa maneira, foram valorizados a liberdade, que promoveram o repúdio à aristocracia da arte, e, que no futuro favoreceria a popularização da literatura com a recepção da comédia nas plateias da época. Nesse momento subversivo do riso, no qual o gênero comédia reelaborou valores para uma sociedade expansiva como a romântica, notaram-se vertentes por meio das sátiras, das paródias, das chalaças e das ironias, todos voltados para o riso.

No caso da comédia, um novo modelo de herói, foi criado, não sendo mais cabível o tradicional, ou seja, o melancólico, o indianista, o romântico, pois “em Martins Pena, a destruição do herói implica ou prepara a construção do homem brasileiro possível – é o seu projeto”. (JATOBÁ, 1978, p. 60)

Nessa reconstrução de um autêntico homem brasileiro, caminhava com as necessidades do tempo e espaço, no qual se ambientava uma sociedade multifacetada, dialogando com as mudanças conscientes tanto na forma crítica, quanto criativa da obra de Martins Pena. De modo geral, todas essas provocações, possibilitam a leitura e análise da obra *O Juiz de Paz da Roça*, que está sendo mencionada durante toda essa escrita, seja através de fragmentos transcritos da referida peça, seja fundamentado por teóricos mediante suas fortunas críticas.

A compreensão da formação dos valores de todo o processo histórico e artístico da nossa brasilidade, esteve inserida através da plateia na apresentação da obra do referido teatrólogo, essas manifestações culturais deram sentido na forma de atuar com base na relação da arte e da identidade brasileira. Pensando nessa conjuntura, Velloso (2016) afirma que:

No contexto internacional, é a partir da aceleração do processo urbano industrial – ocorrido em meados do século XIX – que vão surgir movimentos de ordem literária, política, religiosa e científica. A consciência da modernidade, segundo Le Goff (1984), nasce precisamente do sentimento de ruptura com o passado. (VELLOSO, 2016, p. 353)

Do ponto de vista dialético, nas múltiplas faces do riso, podemos compreender os efeitos causados por tarefas que enquadravam e relacionavam o teatro ao autor da peça, ao tomamos como base para análises de mais fôlego em nosso trabalho. Desta maneira, a forma teatral cômica no teatro brasileiro enquadra o dramaturgo Martins Pena com a comédia de costumes.

Na construção dialética do riso, da referida obra, foi possível examinarmos o riso à luz dos estudos da Teoria Literária, como vertente sócio-histórico da literatura brasileira. Para

tanto, daremos continuidade ao próximo item que relatará sobre o Romantismo e o riso: uma produção literária diferenciada.

Nesse momento da pesquisa, trataremos sobre a análise teórica, bem como os determinados tipos de riso, recorrendo as respectivas transcrições da obra para demonstrar nossa brasilidade mediante o humor e o jeitinho brasileiro dos personagens.

2.2 O Romantismo e o Riso: uma produção literária diferenciada

O constante diálogo de uma literatura com outras literaturas, vem com a tradição dessa literatura para que se tenha um pecúlio em comum⁸⁵. Nesse sentido, as razões para a crítica de Martins Pena no Brasil do século XIX, se deu ao fato de não se valorizar a Língua Portuguesa como o patrimônio de uma identidade literária local.

Entretanto, a criação da identidade literária de uma nação se ordena primeiramente mediante a valorização do idioma. Atento a isso, o referido dramaturgo empreendeu uma crítica a sociedade burguesa brasileira, trazendo à tona o instinto de nacionalidade e independência, livre das amarras portuguesas. Ao apontar e questionar algumas características sucedidas no Romantismo, ou seja, o sentimentalismo, a valorização da morte, a inspiração, Martins Pena no *corpus* de sua obra literária, desenvolveu uma crítica de forma constante e reflexiva, valendo-se do humor brasileiro que, segundo Ferraz (1987), o autor conseguiu:

[...] abarcar dois planos da manifestação literária oitocentista. Um envolvia a reformulação do fazer literário e o questionar desse fazer [...] o outro pressupõe a reformulação do conceito de “inspiração” tal como ele tinha atravessado o século [...]. (FERRAZ, 1987, p. 39)

O período romântico no Brasil, coincidiu com a nossa independência política, impondo-se como o primeiro estilo de época genuinamente brasileiro. Nesse processo de formação, expressão e evolução, caminharam paralelamente os ideais nacionalistas, e a preocupação de criar uma consciência nacional, livre, dos influxos da Literatura Portuguesa, que receberam influência da cultura local, mesmo que os grandes escritores românticos portugueses fossem conhecidos, lidos e apreciados.

Um novo público-leitor popular, oportunizou a nova tendência literária, que transitava em ambientes diferenciados, neste caso, do campo para a cidade, ou vice-versa, surgindo assim, um teatro que ganhou um novo impulso, uma nova perspectiva. Inicialmente em 1836, sob

⁸⁵ Conhecimento literário que uma pessoa guarda, pensando no futuro, de forma conjunta com propriedades que garantem os apontamentos sobre um certo assunto. (DUCROT & TODOROV, 1972)

lampejos da ideologia⁸⁶ romântica, que foram se argamassando⁸⁷ na verdadeira renovação literária, cujas linhas gerais prestaram-se à estilização das tendências locais, resultando num movimento íntegro, o mais brasileiro e autêntico dentre todos os que já se tiveram.

Nesse contexto, Mattos (1990) descreve que:

Acabava de ser declarada nossa independência política e já estávamos sem o imperador que a tinha tornado pública. Guerras para expulsar os portugueses que continuavam a governar o país, supostamente soberano, períodos interinos de regência, rebeliões demoradas como a Farroupilha (1835-45) mostram como foram conturbadas nossas primeiras décadas de relativa autonomia (MATTOS, 1990, p. 206)

O Brasil, à época do Romantismo, era uma jovem nação agrária e periférica⁸⁸, no contexto mundial, não sendo possível transplantar-se ao contexto histórico-cultural europeu aqui para os trópicos. Nesse sentido, a produção literária que caracterizou a literatura romântica, tipo nacionalista tem como elementos de referência local, o resgate do passado histórico-cultural e das raízes do povo brasileiro, com o riso e a comicidade. Roncari (2002) relata que:

O Romantismo Brasileiro teve como propósito a criação de uma literatura propriamente nacional, que fosse livre das influências europeias e distante dos moldes literários portugueses. Os românticos buscavam uma poesia genuinamente brasileira, que retratasse a realidade do país, suas raízes históricas, que correspondesse à sua cultura, ao seu povo e à sua língua. (RONCARI, 2002, p. 38)

Os fenômenos cômicos partem de uma longa reflexão que buscou compreender como tais características se imprimiram nos textos que foram produzidos no âmbito de uma cultura estabelecida, nos quais estivemos expostos cotidianamente no passado, encontrando na literatura brasileira um pós-independência com a função primordial do processo de organização da nação. À época marcou presença nos meios que veiculavam e formavam opinião.

O fato de ter se envolvido com as problemáticas inerentes ao contexto, possibilitaram revelar faces da nacionalidade brasileira, em seus contrastes sócio-políticos, religiosos, culturais e regionais. As temáticas e personagens passaram a ser representados à luz do tempo e espaço históricos, colocando em xeque a abstração e a convenção arcádica. O século XIX com suas profundas transformações no caso do Brasil, é relatado por Minois (2003), que:

Com o uso da ironia, na alta sociedade, passou-se a acreditar na ideia de que “saber rir” é prerrogativa estritamente nobre, sinônimo para os aristocratas, de boas maneiras e, para os burgueses, de superficialidade e descompromisso culpável. [...] A função essencial do riso é a dessacralização dos antigos valores que foram precipitados numa onda marcada pela audácia de escritores com Martins Pena. (MINOIS, 2003, p. 271)

⁸⁶ De forma breve um estudo da origem e da formação das ideias, dos valores e dos princípios que definem uma determinada visão do mundo, fundamentando e orientando a forma de agir de uma pessoa ou de um grupo social. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁸⁷ Retração em argamassa de revestimento, mediante uma revisão da literatura. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

⁸⁸ Sociedade cuja economia é baseada na produção e manutenção de culturas e terras de cultivo. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

No movimento romântico interessavam-se descrever o tempo concreto, capaz de transformar a vida em níveis diferenciados. Para além dos limites, no que tange a mudança de perspectiva, os escritos românticos transpareceram enquanto tentativas, no caso as representações das singularidades do país como um todo, bem como ajudarem a despertar a preocupação com a organização social e institucional.

Aparentemente, o romantismo brasileiro foi fácil de ser conceituado, pois os romancistas, poetas e dramaturgos românticos compartilhavam das mesmas ideias relacionadas à literatura e as atitudes diante do mundo. Em se tratando de tempo, Ricoeur (2010), nos possibilita entender que mediante:

A composição narrativa coloca as relações entre o tempo da narrativa e a vida da ação efetiva em que o fenômeno do tempo traz a historiografia e a teoria que aprofunda o pensamento mobilizado pela temporalidade do riso e do espaço a ser proporcionado pelo escritor. (RICOEUR, 2010, p. 267)

Apesar de se saber o que é ser romântico, e usar o termo de forma incorreta, ao tentar conceituar, sempre apareceram dificuldades. É preciso deixar a concepção de que o Romantismo foi e é somente um modo de viver o amor, pois faz parte do conceito, ter uma visão de mundo num olhar resultante de atribuições de conceitos restritos.

Para tanto, observamos essa relação do riso no romantismo, mediante a comédia “*O Juiz de Paz na Roça*” de Martins Pena, que apresentou com bom humor, diversos problemas cotidianos de moradores da roça. Dessa maneira, percebemos que a Literatura procurou seus signos, e sentido nas figuras representativas de uma sociedade em formação, no qual, o discurso literário esteve impregnado dessa busca. Nesse sentido, Samuel (1985) nos diz que:

A literatura faz parte do produto geral do trabalho humano, isto é, da cultura. E a cultura de um povo são suas realizações, em diversos sentidos, como as ciências e as artes. É um conjunto socialmente herdado, que de certo modo determina a vida do indivíduo. (SAMUEL, 1985, p. 7)

Partindo das colocações de Samuel (1985), percebemos que as relações humanas que formam nossa cultura, nos transformam naquilo que somos, na maneira como agimos, como construímos nossas crenças, como definimos as características da nossa linguagem, e inclusive, no modo de como nos vestirmos.

Nesse contexto, as criações humanas visam expressar o mundo de modo sensível, mediante a arte, e é pela arte que expressamos a nossa cultura. Por isso, estudar e compreender a arte e a cultura é um exercício de autocompreensão, mediante a criação em um período romântico, mas com aspectos realistas.

O público leitor de uma obra com aspectos realistas, se identificam com os personagens representados no texto literário, em que a aceitação do trabalho lido ou apresentado, aumenta, e o interlocutor interage de modo mais consciente com a representação, de maneira cômica.

Num princípio, trazidas e usadas nas caravelas portuguesas como entretenimento e como divulgação do cristianismo por jesuítas, as peças teatrais de cunho popular criaram um importante espaço no desenvolvimento cultural brasileiro.

No século XIX, a figura da tradição cômica brasileira na literatura, nos trouxeram um processo de reflexão para a elaboração desta dissertação, pois surgiu com base na necessidade de se compreender se houve, ao longo do desenvolvimento cultural do Brasil, o espaço para a criação da referida obra cômica, que, de alguma forma, percebemos alguns elementos culturais representativos para a criação de um ícone de nossa brasilidade.

Levando-se em consideração a língua escrita como principal forma de registro do teatro brasileiro, na função estética utilizada para montar o percurso da comicidade no século XIX, trouxeram personagens cujos perfis comportam elementos de uma literatura diferenciada daquela inicial trazida pelos colonizadores portugueses. Para isso, Romero (1953) relata que:

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. (ROMERO, 1953, p. 364)

Ao traçarmos a historiografia entre o Romantismo e o riso, consideramos as escolhas expressivas que o autor, neste caso Martins Pena, que julgou na utilização de modelos tidos como ideais do humor na sua obra teatral. Este comediógrafo teve a veia cômica nativa, espontânea e ainda abundante. É importante destacar que, o dramaturgo se dedicou a traçar a história do teatro brasileiro como um fundador da vertente mais profícua⁸⁹ dentre as surgidas no século XIX, a comédia de costumes.

Vale ressaltar ainda que, para discernir tal perspectiva, o filósofo Bergson (2018, p. 5) relata em sua obra, *O Riso, ensaio sobre a significação do cômico*, “[...] parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. [...] por alguns instantes, será preciso [...] calar [...]”.

E com esse olhar de humor, unimos as proposições risíveis de Bergson (2018), com a perspicácia romântica de Martins Pena (2006), sobressaltando que o vício é cômico quando nos

⁸⁹ Que apresenta produtividade de acordo com a expectativa ou além dela, de caráter proveitoso, proficiente, que dá bons resultados com êxito. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

transporta da naturalidade da vida e das situações a uma rigidez que pode ser de caráter, de atitudes, de ações etc. Dessa forma, os sentimentos e a interpretação humana que deveriam ser vivos, tornam-se impulsos automáticos ante as situações distintas, tolhendo⁹⁰ a flexibilidade natural do ser humano.

O teatro do riso no período romântico empregou todas as formas possíveis de um processo consistente em fazer personagens pautados na crítica de uma realidade da burguesia brasileira do século XIX, de modo a fazer renascer em circunstâncias sempre novas uma série de acontecimentos ou de vicissitudes⁹¹ que se corresponderam a nossa identidade. É importante frisar que, mediante o riso, se proporcionou um gesto social, ressaltando os acontecimentos políticos, sociais, e culturais de uma nação recém-independente.

Para esse contexto, Candido (2006), nos aponta que:

Num tempo em que o baixo número de leitores e as pequenas elites são limitados por um quadro de analfabetismo e “pobreza cultural”, não só o refinamento do gosto sofre limitações, mas também a produção de uma literatura que, pelo seu alto nível de invenção, salvo exceções, seria capaz de traduzir uma identidade brasileira. (CANDIDO, 2006, p. 77)

Podemos dizer então, que Martins Pena, a um só tempo, se aproximou e se distanciou da escola romântica, dentro do qual sua arte foi considerada, e que se mostrou amplamente produtiva em nosso país em meados do século XIX. A aproximação deu-se justamente ao fato de que o teatrólogo brasileiro teve como força expressiva os personagens guardados nas devidas proporções, para que tangessem o âmbito nacional.

É bem verdade que, do ponto de vista de certa autenticidade, estas personagens distanciam-se dos tipos indígenas, autóctones,⁹² cuja singularidade, ante a época, não era vislumbrada em outro lugar, buscando uma comicidade que condecorou as aspirações do período romântico, tanto na poesia quanto na prosa.

Conforme Paviani (2003, p. 85), “a arte em sua suprema determinação é um passado. No momento atual cabe antecedência à reflexão”. Nessa perspectiva, a arte como função social deve prevalecer à perspectiva de existência da arte e da literatura, pois adquirem o espaço de discussão político-social, retratando as carências da sociedade atual.

⁹⁰ Entraves que prejudicam e/ou dificultam os atalhos que ocasionam o descontentamento, colocando barreiras ou impedimentos de algo ou algum a coisa. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁹¹ Sequência de mudanças ou transformações, com variação, bem como revés ou circunstâncias contrárias e desfavoráveis, com acontecimento casual e imprevisível da vida, na qual o estado se alterna continuamente, alternadamente. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁹² Pessoa que nasceu na região ou no território em que habita. Diz-se da língua que primeiro foi falada num país, numa região, com as características e particularidades dessa língua, que se formou ou teve sua origem no lugar em que foi encontrado. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Amplamente, a literatura implica na interação entre o escritor e seu público num contexto histórico determinado. Dessa forma, os elementos contextuais e históricos podem interferir na produção estética da literatura. Tendo em vista esse princípio, analisamos a relação entre o Romantismo e o riso, para com uma produção literária diferenciada, além dos enunciados que estabeleceram momentos da História brasileira e da Literatura nacional.

As relações da literatura com a história e a sociedade correspondem às relações da literatura com a realidade, e isso é evidente na obra de Martins Pena. Na literatura existe uma correlação semântica com o mundo real, de forma singular, uma vez que a linguagem literária não está referenciada diretamente ao mundo, como explica Silva (1976):

A mensagem literária é semanticamente autônoma, pois sua verdade e a sua coerência são de ordem contextual-interna. É conveniente repetir, todavia, que a linguagem literária não se constitui fora da história e fora da experiência do real, nem anula os valores semânticos, as dimensões sociais e simbólicas que fazem parte integrante dos sinais da langue de que o texto literário é também uma realização particular e específica. A obra literária constitui, por conseguinte, uma estrutura verbal que deve ser considerada e estudada na sua organização, na dinâmica e na funcionalidade dos seus elementos etc., mas essa estrutura, pelo simples fato de ser verbal, é portadora de significados que, embora autônomos do ponto de vista técnico-semântico, se reportam mediamente à problemática existencial do homem. (SILVA, 1976, pp. 139 – 140)

Deste modo, percebemos que a autonomia de Martins Pena na obra, ou seja, sua especificação com a arte e a afirmação, confere fundamentando-se com a vida, com a história e com a sociedade do século XIX. Em relação obra do autor, o desenrolar da narrativa procurava ser desenvolvido com a expectativa do público até o desfecho da peça.

Concomitantemente, o encadeamento causal, ou seja, cada cena sendo a causa da próxima, e essa sendo o efeito da anterior, no sentido de ser o mais real possível. Esse mecanismo dramático utilizado por Martins Pena, trouxe na ação dramática situações que se tratou de um drama histórico e cultural para o nosso país, a independência brasileira.

Enfim, percebemos que no palco no período romântico se atualizou e concretizou, de certa forma, através dos atores e cenários, a função do riso, manifestando-se em um teatro com fortes elementos cenográficos e reais. Afigurando-se em certa medida como traços realistas que descreveram diálogos em espaços cênicos.

A atitude crítica do autor em relação ao riso no período romântico, apontou uma visão mais objetiva e menos exagerada na descrição do personagem na obra. Ao assumir um caráter combativo de oposição e crítica social, foi um desafio para Martins Pena, já que nos proporcionou uma obra que estava imersa nos problemas sociais daquele período, bem como, explicitando costumes cuja superação era ansiada pela própria sociedade.

Na continuidade, traçaremos algumas perspectivas sobre a comicidade na construção dos personagens referente a produção literária de Martins Pena, neste caso, a obra aqui

analisada, *O Juiz de Paz da Roça*, no qual perceberemos pontos bastante significativos sobre o cômico, asserindo ao objeto que nos faz rir, em função da atividade no fenômeno do riso.⁹³

2.3 A comicidade na construção dos personagens

A fim de explicitar os ativadores da comicidade que instigaram o riso e a reflexão, procuramos compreender a razão do humor em poder cumprir o papel fundamental na crítica social e na política do nosso país, para tanto, investigamos como a construção dos personagens permitiram o efeito cômico e satírico na história cultural da sociedade brasileira.

Nesse contexto, segundo a explicação de Gancho (2004):

A personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. (GANCHO, 2004, p. 14)

Falando da relação entre personagem e ação, Martins Pena preferiu denominar os personagens de atores. Ao definir a função dos personagens na obra, o autor promoveu situações e transformações na comédia, propondo funções que acionavam os personagens, como: sujeito-objeto, destinador-destinatário e adjuvante-oponente.⁹⁴

Panoramicamente, as funções dos personagens eram evidentes na peça aqui analisada, pois a construção dos personagens teve seu direcionamento respectivamente na comicidade dos fatos. Sabemos que ordenar esses fatos, levaram ao dramaturgo as especificidades da obra, que foram classificadas em várias funções.

Vejam na continuidade essas categorias dos personagens da obra *O Juiz de Paz da Roça*, na perspectiva cômica:

- 1- **Protagonista:** aquele que conduz a ação, na referida obra, em que o protagonista era o personagem principal, neste caso, o “Juiz”;
- 2- **Antagonista oponente:** o opositor de cuja contradição era protagonista resultando o conflito central, neste caso. O malandro “José da Fonseca”;
- 3- **Objeto:** fim visado pelo protagonista, representado por um interesse do protagonista e do antagonista, neste caso, o “Juiz” que atenuava a corrupção; e o malandro que idealizava as mentiras. O que os dois tinham em comum? Benefício próprio, egoísmo.

⁹³ É um acontecimento observável, particularmente algo especial, além de ser uma das primeiras experiências de vida do ser humano e é inerente ao comportamento deste. (BERGSON, 2018)

⁹⁴ Auxiliador de maneira positiva e representado por um ator diferente do sujeito do fazer, pois ao auxiliar de forma negativa seria observado como não-sujeito. (GREIMAS E COURTÉS, 1979)

- 4- **Destinador:** personagem que influenciou decisivamente a destinação do objeto, dirigindo a ação e a resolvendo.
- 5- **Destinatário:** beneficiado, personagem que recebeu o objeto, o resultado da ação, e que geralmente condiz com o protagonista, aqui nessa descrição, podemos situar ‘Aninha’, já que foge com o recruta, que supostamente deveria ser preso por ordem do protagonista, neste caso o “Juiz”;
- 6- **Adjuvante:** personagem auxiliar, que ofereceu uma contribuição a algum dos agentes na busca de seus fins, neste caso, o “Escrivão” é um dos auxiliares na obra, já que ele ajudava na organização dos requerimentos com o “Juiz”.

O personagem principal ou protagonista é classificado de acordo com Gancho (2002, p. 14), “é o protagonista com características superiores às de seu grupo”, percebam que em relação a essas características, Martins Pena se referiu a função de magistrado que o “Juiz” tinha, ou seja, um cargo alto numa localidade simples como a zona rural brasileira.

Os personagens em toda a obra foram divididos em três núcleos: o primeiro seria o familiar, representado por “Manuel João”, o patriarca da família na roça, sua esposa “Maria Rosa” e “Aninha”, a filha de ambos. No segundo núcleo, neste caso o amoroso, temos os namorados “Aninha” e “José da Fonseca”, o malandro.

E no terceiro e último núcleo, considerado o laboral, no qual o autor enfatizou o contraste e a autoridade por parte do “Juiz de Paz” em relação ao “Escrivão”, e os demais personagens roceiros, como os lavradores e negros.

Referente aos personagens secundários, Gancho (2002, p. 16) discorre que: “menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de confidentes, enfim, de figurantes”. Todorov (2006) contribui com esta escrita na perspectiva de mostrar como o dramaturgo exerceu os personagens na literatura ocidental.

Nesta literatura, o personagem parece-nos representar um papel de primeira ordem e é a partir dele que se organizam os outros elementos da narrativa”. Nesse sentido, reconhecendo a função das personagens na organização dos elementos da narrativa que estamos estudando, (TODOROV, 2006, p. 230)

Com base na comicidade, a análise de Bergson (2018) sobre o fenômeno cômico, teve um caráter teórico, principalmente nas referências literárias, folclóricas, dramatúrgicas e filosóficas. Ao destacar a comicidade na construção dos personagens, foi possível vislumbrar a

forma de compreensão e utilização para com as matrizes de comicidade,⁹⁵ partindo da realização e prática do ator, diante de um caráter dramático, e por conseguinte, cênico.

As críticas do dramaturgo foram caracterizadas minuciosamente, por uma quebra do padrão, por exagero, por algo inesperado, por repetição, por um grotesco e por contraste, especificamente quando Martins Pena se referiu entre a Côrte e a roça, uma comparação totalmente desigual. Para isso, Bergson (2008, p. 15) faz um breve relato sobre o gesto social, no qual, “[...] uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo”.

É possível notar que, na referida obra o cômico é um mecanismo de subversão e destruição, ou seja, revelando a falsa autoridade com um suposto poder, que na verdade foi submetido ao ridículo. Nesse contexto, a comicidade, foi provocada por descobertas de alguns defeitos ocultos. Nesse lado sombrio da não-verdade, a sociedade do século XIX, tinha um conjunto de ideias que considerava como os aspectos exteriores do homem quanto à vida moral e intelectual, provocando a comicidade na quebra de padrão. Na perspectiva de Alberti (2011):

A comédia é uma arte poética que representa as ações humanas baixas, ou mais especificamente os personagens em ações piores do que nós. – O cômico não cobre todo tipo de baixa: ele é somente a parte do torpe que não causa dor nem destruição. É um defeito moral ou físico (a deformidade) que, sendo inofensivo e insignificante, se opõe ao 68eva68s e à violência trágica e, por isso mesmo, não causa terror nem piedade. – A comédia é o modelo de representação do geral próprio da arte poética, isto é, o modelo da representação do que pode acontecer na ordem do verossímil e do necessário, e não do que efetivamente aconteceu. À diferença da tragédia, a constituição dos personagens cômicos é uma invenção e seus nomes dados ao acaso. – Um dos traços característicos da expressão cômica é o emprego muito evidente de metáforas e outros nomes não habituais. Quando esse emprego é expressamente desmedido e fora de propósito, seu efeito é cômico. (ALBERTI, 2011, p. 49)

Percebemos com esta pesquisa, que a comicidade está próxima ao exagero, porém, o exagero só é cômico quando mostra um defeito. De acordo com Alberti (2011), são quantificadas em três as formas de exagero: “a caricatura, a hipérbole e o grotesco”. Quando nos referimos a caricatura, a ideia é de aumentar as particularidades para uma melhor visibilidade do leitor/plateia.

Em relação a hipérbole, podemos observar como é a variação de caricatura, no qual consiste no exagero dos pormenores dos fatos. Já no grotesco, tem a característica do exagero extremo, atingindo as dimensões que extrapolam a realidade, sendo assim, a forma de comicidade preferida pela arte popular desde a Antiguidade.

⁹⁵ Repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Portanto, a inversão irônica está presente em toda paródia. A comicidade está sempre muito próxima do exagero, no entanto, o exagero só é cômico quando revela um defeito. (FARIA, 2006)

Por isso, foi um método de grande prestígio utilizado por Martins Pena, pois apresentava coerentemente a comédia de costumes para sociedade brasileira do século XIX. Vejamos na sequência um fragmento transcrito da referida obra, no qual esse exagero em forma de grotesco foi exposto em todos os sentidos:

JUIZ – É verdade, Sr. Tomás, o que o Sr. Sampaio diz?
 TOMÁS – É verdade que o leitão era, porém agora é meu.
 SAMPAIO – Mas se era meu, e o senhor nem me comprou, nem eu lho dei, como pode ser seu?
 TOMÁS – É meu, tenho dito.
 SAMPAIO – Pois não é, não senhor. (AGARAM AMBOS NO LEITÃO E PUXAM, CADA UM PARA SUA BANDA.)
 JUIZ – (levantando-se) Larguem o pobre animal, não o matem!
 TOMÁS – Deixe-me, senhor!
 JUIZ – Sr. Escrivão, chame o meirinho.
 ((OS DOUS APARTAM-SE) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso.
 (ASSENTA-SE) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores o leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que me deem. (PENA, 2006, CENA XI, pp. 77 – 78)

Nesse fragmento, percebemos nitidamente a função do “Juiz de Paz”, por ser um funcionário que tem o cargo de conciliador dos conflitos de sua jurisdição, e é aí, um dos melhores momentos da obra, pois devido aos jogos de palavra que se estabelecem entre os personagens, a comicidade se sobressai com grande perspicácia, na certeza do humor persistente na obra do autor.

Quase como efeito imediato, o cômico por meio do riso declarado na boca dos personagens, trouxe à tona a ideia de forma estabanada diante dos fatos ligados a uma suposta decisão jurídica. Tanto essas picuinhas entre vizinhos, quanto a disputa inacreditável por um “leitão”, revelaram os personagens da obra, diante do ambiente rural, que era tão simples, mas com certa ignorância, no sentido de rude.

Em relação especificamente ao “juiz”, às leis que regiam o seu ofício, eram articuladas sem o menor pudor, pois transitavam tranquilamente entre a corrupção e o abuso de autoridade. A escolha fortuita de Martins Pena em criticar os costumes do interior brasileiro no período do Império, colocaram em xeque a ignorância dos magistrados roceiros, e mostraram um jogo entre o Direito, enquanto doutrina jurídica, e os desmandos pessoais de quem assumia o cargo de “juiz”, fez com que o povo tivesse a realidade na sua frente, mesmo que fosse em forma cômica, apresentando a vivacidade nas situações e no registro dos costumes e diálogos.

Durante toda a trajetória dos personagens pela obra, observamos como a influência do poder político, econômico e social no Brasil foi apresentada como denúncia para a sociedade, já que o propósito de Martins Pena teve grande êxito, ao contrariar uma classe que até então

não obtivera nenhuma preocupação com o que acontecia. Vejamos na sequência um fragmento transcrito que relata algumas dessas situações na obra teatral:

MARIA ROSA – (entrando) Ó Aninha! Aninha! Aonde está esta maldita? Aninha!
 Mas o que é isto? Esta porta aberta? Ah! Sr. Manuel João! Sr. Manuel João!
 MANUEL JOÃO – (dentro) O que é lá?
 MARIA ROSA – Venha cá depressa.
 (ENTRA MANUEL EM MANGAS DE CAMISA.)
 MANUEL JOÃO – Então, o que é?
 MARIA ROSA – O soldado fugiu!
 MANUEL JOÃO – O que dizes, mulher?!
 MARIA ROSA – (APONTANDO PARA A PORTA) olhe!
 MANUEL JOÃO – Ó diabo! (CHEGA-SE PARA O QUARTO.) É verdade, fugiu!
 Tanto melhor, não terei o trabalho de o levar à cidade.
 MARIA ROSA – Mas êle não fugiu só...
 MANUEL – Hem?!
 MARIA ROSA – Aninha fugiu com êle.
 MANUEL JOÃO – Aninha?!
 MARIA ROSA – Sim.
 MANUEL JOÃO – Minha filha fugiu com um vadio daqueles! Eis aqui o que fazer as guerras do Rio Grande!
 MARIA ROSA – Ingrata! Filha ingrata!
 MANUEL JOÃO – Dê-me lá minha jaqueta e meu chapéu, quero ir à casa do juiz de paz fazer queixa do que nos sucede. Hei-de mostrar àquele melquitrofe quem é Manuel João... Vá, senhora, não esteja a choramingar.
 (PENA, 2006, CENA XIX, pp. 82 – 83)

Percebemos que justamente na cena XIX, do século XIX, marcam uma transição, a primeira se refere ao status do malandro na descoberta da verdade, e no segundo momento se refere a transição de um país que se torna uma nação Independente. E é então que, Martins Pena relatou sobre um momento ímpar na obra, no qual o pai e a mãe saem, ao tempo que a filha libera o recruta, e ficam sabendo que se tratava de seu namorado, “José da Fonseca”.

O mesmo, alegou arbitrariamente que tinha sido preso por equívoco, contando que, tinha encontrado o magistrado, e que ele o mandou prendê-lo. Nesse sentido, quando os pais descobrem o que ocorreu, surge a revolta e decepção, mas por incrível que pareça, o pai “Manuel João”, se sentiu um tanto que aliviado, pois já não teria que levar o prisioneiro a cidade, e assim não perderia um dia de trabalho.

De qualquer forma, “Manuel João” tinha que comunicar o ocorrido ao “juiz”, para que se tomassem as devidas providências. Ao final, tudo era culpa do Governo, em solicitar recrutas para a guerra, resmungava “Manuel João”. Na penúltima cena, temos o clímax da obra, nesse momento todas as partes chegariam num acordo, que todos se beneficiaram ao final da peça. Vejamos no seguinte fragmento transcrito esse momento cômico da obra:

Entram MANUEL JOÃO MAIRA ROSA, ANINHA E JOSÉ. JUIZ – (levantando-se)
 Então, o que é isto? Pensava que já estava longe daqui!
 MANUEL JOÃO – Não senhor, ainda não fui.
 JUIZ – Isso vejo eu.
 MANUEL JOÃO – Este rapaz não pode ser soldado.

JUIZ – Oh, uma rebelião? Sr. Escrivão, mande convocar a Guarda Nacional e officie ao Governo.
 MANUEL JOÃO – Vossa Senhorita não se aflija, homem está casado.
 JUIZ – Casado?!
 MANUEL JOÃO – Sim senhor, e com minha filha. JUIZ – Ah, então não é rebelião... Mas vossa filha casada com um biltre?
 MANUEL JOÃO – Tinha-o preso no meu quarto para amanhã para a cidade; porém a menina, que foi mais esperta, furtou a chave e fugiu com ele.
 ANINHA – Sim senhor, Sr. Juiz. Há muito tempo que o amo, e como achei ocasião, aproveitei.
 JUIZ – A menina não perde ocasião! Agora, o que está feito está feito. O senhor não irá mais para a cidade, pois está casado. Assim, não falemos mais nisso. Já que estão aqui, não-de fazer o favor de tomar uma xícara de café comigo, e dançarmos antes disto uma tirana. Vou mandar chamar mais algumas pessoas para fazerem a roda maior. (CHEGA À PORTA) ô Antônio! Vai à venda do Sr. Manuel do Coqueiro e diz aos senhores que há pouco saíram daqui que façam o favor de chegarem até cá. (PARA JOSÉ) queira perdoar se o chamei de biltre; já aqui não está quem falou.
 JOSÉ – Eu não me escandalizo; Vossa Senhoria tinha de algum modo razão, porém eu me emendarei.
 MANUEL JOÃO – E se não se emendar, tenho um reio.
 JUIZ – Senhora Dona, queira perdoar se ainda a não cortejei.
 (COMPRIMENTA)
 MARIA ROSA – (cumprimentando) Uma criada de sua Excelência.
 JUIZ – Obrigado, minha senhora... Aí chegam os amigos.
 (PENA, 2006, CENA XXII, pp. 85 – 86)

As reflexões do “Juiz” são interrompidas com a chegada de “Manuel João”, “Maria Rosa”, “Aninha” e “José da Fonseca”, que lhe comunicaram o curioso casamento. Dessa forma, o jeitinho brasileiro do malandro o fez livrar-se da obrigatoriedade de se tornar recruta, diante das várias revoltas que estavam acontecendo naquele momento no Brasil, neste caso, especificamente a Revolta da Farroupilha no Estado do Rio Grande do Sul.

Retomando ao fragmento da obra, percebemos que a primeira reação do “Juiz” foi em desmoralizar José da Fonseca, chamando-o de biltre,⁹⁶ já que no primeiro instante para o magistrado, a sensação é de aproveitador e esperto, dando a entender que se utilizou da inocência de “Aninha”, iludiu-a para um suposto matrimônio.

Entretanto, o “juiz” depois pediu desculpas pela ofensa, pois o relato do pai da moça, modificou o resultado dos fatos, e assim, beneficiou o malandro diante da situação. Em uma realidade cênica, a unicidade,⁹⁷ corpo e alma, existem como expressão do pensamento, porém dentro de uma realidade ficcional cômica, na visão de Bergson, o corpo mente e alma são coisas distintas e brigam entre si, negam-se mutuamente.

⁹⁶ Indivíduo que age de forma desprezível, que se comporta de maneira vil, praticando canalhices, patife. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁹⁷ Característica ou condição de ser único, de não haver outros, singularidade e compreensão de um fenômeno na sua unicidade. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Esta contradição entre corpo e mente, este desvio da alma revelada, caracterizou o personagem. Mediante a fortuna crítica de Bergson (2018), notamos o comportamento dos personagens, mediante:

As ações físicas na personagem cômica devem negar as suas vontades interiores. O corpo assume uma forma rígida que luta contra os desejos da personagem que torna risível por uma ação não justificada pelos gestos. Assim, para que uma cena dramática se transforme em cômica, basta que retiremos dela o que há de emotivo quando a atenção for chamada mais para mecanicidade dos gestos contidos na ação física, do que ela evoca, chega-se à comicidade. Enquanto para cena dramática deve haver uma relação mimética entre as emoções, motivações, vontades interiores e os gestos da personagem, na cena cômica, encontramos uma discrepância entre o significado das motivações e os seus respectivos gestos. (BERGSON, 2018, p. 45)

Diante das reflexões de Bergson (2018), visualizamos um caminho para o cômico, escolhendo o direcionamento possível que interagiu com a obra de Martins Pena, no sentido de obter os efeitos desejados, referente a comicidade. Nesse contexto, averiguamos no ensaio de Bergson (2018) sobre o riso, não como a chegada em algo, mas intencionalmente o início de encontrar uma vertente que pudesse desenvolver processos para os personagens na cena cômica.

Mediante os fatos até aqui percorridos nesta pesquisa, tiramos lúcidos proveitos, além disso, continuaremos na sequência com o último tópico do segundo capítulo, que trataremos sobre a valorização do humor brasileiro, bem como materializando do êxito desse estudo.

2.4 A valorização do humor brasileiro

O humor é uma sensação de relevância para nós seres humanos, de forma que a alegria e o sorriso são contagiantes, e assim, criam conexões entre os indivíduos, tendo em vista que, rimos de algo, de alguém, de alguma coisa ou até mesmo com alguém. A manifestação pelo humor varia conforme as sociedades e as épocas, é nessas diferenças que nos involucramos em grandes descobertas para com o desenvolvimento cultural e social do passado.

A relação entre o humor e a arte nos ajudam em momentos de adversidades, de forma anestésica nas situações de sofrimento, sendo uma alternativa de diversão para o povo. Neste viés, o bom humor auxilia a suportar momentos de crise, especificamente em relação ao enfrentamento de situações inesperadas.

Nós brasileiros somos considerados um povo que ama sorrir, segundo Minois (2003):

O humor tem início nos tempos da pré-história, quando [...] o homem tomou consciência dele mesmo, de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser e achou isso muito estranho e divertido [...]. Afinal de contas, o homem é o único animal capaz de rir. [...] o homem não é apenas a única criatura que pode rir, mas também a única criatura risível: só rimos daquilo que é humano ou faz pensar no homem. Assim nasceu o humor, quando o homem da era pré-histórica passou a perceber o que era estranho em si mesmo. E assim nasceu também o riso. (MINOIS, 2003, p. 350)

O ser humano é o único animal racional, com a natureza capaz de pensar e de rir, essa última é uma característica que faz o homem tomar conhecimento do que é engraçado em si mesmo e no outro, desenvolvendo assim o riso. Aqui no Brasil, o humor se destacou justamente no século XIX, uma época em que se tiveram destaque a literatura e os folhetins, com histórias cômicas da sociedade brasileira.

Essa comicidade no período romântico, deu a possibilidade de superação do povo para as dificuldades que viviam, principalmente às mais baixas classes sociais. É importante frisar que, nessa época, o Brasil passava por uma transição de regime político, bem como uma independência das amarras portuguesas. Diante disso, esse cenário foi exatamente a comicidade presente nos folhetins, já que traziam para o povo, as melhores perspectivas de futuro de uma nação independente. Conforme Saliba (2002) explica da seguinte maneira:

De qualquer maneira, deslocando ou alterando significados, o comportamento humorístico parecia corresponder a uma atitude geral do brasileiro no sentido de ajustar-se à vida na sua repetição cotidiana e àquela sobreposição de temporalidades, aparando ou, pelo menos, sublimando os impasses, os conflitos sociais e as perspectivas de futuro. Parecia mesmo que o humor ajudava os brasileiros a viver, dando-lhes uma espécie de ética ilusória e efêmera capaz de colimar, ao menos provisoriamente, os obstáculos e as dificuldades que se esgarçavam naquele momento crítico de transição de regime político. Parodiando a famosa afirmação de Gramsci, diríamos, neste caso, que todos os homens eram humoristas, mas apenas alguns exerceram as funções de um humorista. (SALIBA, 2002, p. 70)

Cada época há um tipo de humor, conforme a cultura daquele momento, despertando o riso como sensação ao longo da história, em determinadas épocas e locais o riso foi incontido e sem regras, enquanto em outras era completamente respeitoso e contido, dependendo do lugar social onde se ri, dependendo das posturas e das atitudes de cada indivíduo.

Nesse contexto, podemos dizer que, Martins Pena em sua obra *O Juiz de Paz da Roça*, nos proporcionou a partir de sua peça, uma valorização diferenciada para o humor brasileiro. Mediante os conceitos e as inter-relações entre o riso e o humor, foi necessário entendermos a sua real função social no ambiente natural, neste caso, a sociedade do século XIX.

Ao apontarmos o significado físico, segundo Ducrot & Todorov (1972), “o riso é o conjunto de contrações e movimentos da boca e das faces que a gente faz quando ri”. Entretanto, o riso não era considerado somente como um movimento gestual, na verdade, ele tinha uma outra intenção de entendimento com outros ridentes, já que estamos sempre sorrindo com alguém ou até mesmo de alguém.

Especificamente em relação ao humor, “é um estado de ânimo, no qual o grau de disposição e bem-estar é considerado psicologicamente e emocionalmente no indivíduo”. Esse significado é apresentado por Ducrot & Todorov (1972), dando a capacidade de compreender,

apreciar e/ou expressar coisas cômicas, engraçadas e divertidas. Para especificar essa performance, Martins Pena discorre no seguinte fragmento transcrito esse humor:

[...] JUIZ – Sejam bem-vindo, meus senhores.
 (COMPRIMENTAM-SE) Eu os mandei chamar para tomarem uma xícara de café comigo e dançarmos um fado em obséquio ao Sr. Manuel João, que casou sua filha hoje.
 TODOS – Obrigado a Vossa Senhoria.
 INÁCIO JOSÉ – ((PARA MANUEL JOSÉ) estimarei que sua filha seja feliz.
 OS OUTROS – Da mesma sorte.
 MANUEL JOÃO – Obrigado.
 JUIZ – Sr. Escrivão, faça o favor de ir buscar a viola.
 (SAI O ESCRIVÃO.) Não façam cerimônia; suponham que estão em suas casas... Haja liberdade! Esta casa não é agora do juiz de paz? É do João Rodrigues. Sr. Tomás, faz-me o favor?
 (TOMÁS CHEGA-SEPARA O JUIZ E ESTE O LEVA PRA UM CANTO) O leitão ficou no chiqueiro?
 TOMÁS – Ficou, sim senhor.
 JUIZ – Bom.
 (PARA OS OUTROS) Vamos arranjar a roda. A noiva dançara comigo, e o noivo com sua sogra. Ó Sr. Manuel João, arranje outra roda... Vamos, vamos!
 (ARRANJAM AS RODAS)
 O ESCRIVÃO ENTRA COM UMA VIOLA.) Os outros senhores abanquem-se... Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho... Bem choradinho...
 MANUEL JOÃO – Agora sou eu gente!
 JUIZ – bravo, minha gente! Toque, toque!
 (UM DOS ATORES TOCA A TIRANA NA VIOLA; OS OUTROS BATEM PALMAS E CAQUINHOS, E OS MAIS DANÇAM)
 TOCADOR- (cantando)
 (PENA, 2006, ÚLTIMA CENA, pp. 86 – 87)

Nesse último fragmento da obra de Martins Pena, foi possível observar que o “juiz” era de fato um personagem cheio de contradições, pois mesmo insultando num determinado momento o suposto malandro “José da Fonseca”, no instante seguinte, decidiu comemorar o matrimônio do suposto recruta com “Aninha”, e por incrível que pareça, essa festança foi patrocinada pelo próprio magistrado em sua casa, finalizando todos com danças e cantorias, fatos observados nesse último trecho da obra.

Dessa maneira, o humor divertido e sério ao mesmo tempo, proporcionou uma qualidade vital na condição humana. Tal condição é expressa por Arendt (2007), na perspectiva de mostrar a ação do homem no século XIX, na convivência entre semelhantes, e naturalmente nas questões sociais, já que precisaram aprender e apreender, para sobreviver, neste caso, como seria sobreviver num século com tantas transições e diferentes perspectivas?

Essa resposta está justamente refletida na obra *O Juiz de Paz da Roça* de Martins Pena, pois a qualidade da ação que o dramaturgo discorreu em sua peça, representava o caráter social e como escreveu Hannah (2007) em sua pluralidade:

A condição humana diz respeito às formas de vida que o homem impõe a si mesmo para sobreviver. São condições que tendem a suprir a existência do homem. As

condições variam de acordo com o lugar e o momento histórico do qual o homem é parte. (ARENDR, 2007, p. 174)

Em percepções culturais, mediante um olhar sociológico, podemos dizer que o humor requer a cumplicidade do ouvinte, gerando simpatia, com base na solidariedade diante das desgraças e dificuldades da sociedade, tendo em vista que o sorriso fez com que as pessoas esquecessem dos problemas momentaneamente pautados nas adversidades, como fome, corrupção, trapaças etc.

O riso e o humor foram características universais e particulares no século XIX, tendo em vista que o homem romântico podia rir e fazer rir, esse fenômeno possibilitou o modo como se ria e o motivo pelo qual se ria, condicionando-se ao sistema cultural da sociedade brasileira no processo de formação independente.

A irreverência do povo brasileiro está tão presente atualmente como esteve no século XIX, e essa identidade do brasileiro foi encarada como uma espécie de reivindicação do povo em meio as múltiplas referências culturais. Nesse sentido, esse traço característico do humor brasileiro foi percebido de acordo com o contexto social no qual se encontrava.

Para tanto, Saliba (2002) discorre sobre essa dimensão social no qual:

A narrativa humorística, nascida para compensar um déficit emocional em relação aos sentidos da história, misturou-se à vida cotidiana, daí a sua constante remissão à ética individual. Entre a dimensão formal e pública e o universo tácito da convivência personalista é que se construiu uma fragmentada representação cômica do país, dando ao brasileiro, por efêmeros momentos, a sensação de pertencimento que a esfera pública lhe subtraía. (PEDERNEIRAS, 1924 *Apud* SALIBA, 2002, p. 192)

A produção artística do século XIX foi um reflexo do contexto social, principalmente após a independência do Brasil, houve uma necessidade em descrever o nacionalismo. Essa tarefa foi concretizada por uma geração romântica, no qual a arte brasileira assumiu um caráter reflexivo e diversificado, pois um dos ganchos para esse tipo de denúncia era a escrita literária.

A sociedade carecia de mudanças sociais, para que houvesse uma valorização artística e reconhecida como relevante na sociedade brasileira. A arte é uma característica inerente ao ser humano, no Brasil a valorização foi uma vertente utilizada por Martins Pena, com a intenção de desenvolver a criatividade e a criticidade do povo brasileiro para com os direitos fundamentais e irrestritos da nação brasileira. Conforme Saliba (2002) menciona que:

O humor permitia, tanto na vida cotidiana como nas situações coletivas, livrar-se, pela irreverência, de autoridades e gestos incômodos, de si mesmo ou de outros, dando ao indivíduo, por efêmeros momentos, a sensação de pertencimento que o nível público lhe subtraía e que, lentamente, ele tentava conquistar. (SALIBA, 2002, p. 304)

Em prol de valores que nortearam a vida humana, sobre a família, e sobre a sociedade do século XIX, foi possível perceber a exposição e a inquirição⁹⁸ ao ridículo, já que trouxe a realidade dos fatos, neste caso, da burguesia, ao discorrer a jornada de humor no Brasil. A trajetória de produção humorística, encontrou em Martins Pena, informações pertinentes para relatar comicamente a sociedade romântica.

Nesse sentido, Minois (2003) /faz um paralelo entre o riso e o humor, cogitando que:

O riso e o humor sempre fizeram parte da cultura humana. Apesar disso, foi só a partir da segunda metade do século XIX que as narrativas humorísticas passaram a ser legítimo objeto de estudo para a historiografia, a partir do advento da história cultural do humor. Mesmo que, metodologicamente, o estudo da comicidade seja ainda campo de difícil aproximação para o historiador devido à fragmentação dos objetos, é sempre válido apostar em uma leitura atenta das fontes, dialogando livremente com perspectivas epistemológicas. (MINOIS, 2003, p. 130)

A relação que se estabeleceu no século XIX entre literatura e nação, propuseram uma problematização sobre a presença do humor enquanto estrutura literária, elemento mimetizado e meio de reflexão entre os autores que compõem a literatura brasileira. Para isso, se admitiram ideias com sentimentos íntimos, com recortes sincrônicos e uma perspectiva antropofágica de uma realidade evidente.

Ao reconhecermos as obras nacionais, em especial “*O Juiz de Paz da Roça*”, possibilitamos vislumbrar situações marcadas pelo humor, bem como traços de um diálogo com autores e retóricas relacionadas ao humor, como Martins Pena, que por sua vez deu origem a manifestação e efeitos decorrentes do humor, expressando traços característicos de determinado período histórico da nossa cultura brasileira.

A crítica historiográfica de vertente diacrônica e nacionalista enxergou a nacionalidade literária configurada no Romantismo como um dispositivo literário, com elementos sociológicos na vertente nacional que foi fundamental para a sociedade brasileira. A comédia de costumes promulgou-se como o humor da dramaturgia brasileira por excelência, trazendo ao seu representante Martins Pena, o foco em questão do cotidiano e das moralidades na Côte.

Na continuidade, traçaremos ângulos do terceiro e último capítulo, no qual discorreremos sobre a vez do precursor⁹⁹ Martins Pena, em que discorreremos os costumes, os problemas e a cultura que cercou o autor, bem como, a oralidade representada nesse ícone nacional no século XIX, além da dialética entre o riso e a obra: *O Juiz de Paz da Roça*, com a análise da comédia.

⁹⁸Ação realizada por autoridade competente, de inquirir a testemunha sobre as circunstâncias de que ela tenha conhecimento a respeito de determinado fato. (DUCROT & TODOROV, 1972)

⁹⁹ Que está adiante de seu tempo, ou até mesmo à frente de algo ou de alguma coisa, cuja manifestação é capaz de originar a inovação em algum lugar. (DUCROT & TODOROV, 1972)

CAPÍTULO III – A VEZ DO PRECURSOR – MARTINS PENA

O desenvolvimento deste trabalho teve uma cuidadosa atenção sobre estudos que se fizeram sobre o criador da nossa comédia de costumes. Embora não seja tarefa fácil dar conta desse trabalho, sob dissabor de incorrer em alguma superficialidade, procuramos escolher análises representativas que, mediante abordagem literária e investigação dos aspectos dramáticos propriamente ditos, com perspectiva de autorização para com as discussões encaminhadas nesta pesquisa.

Com vistas a uma análise mais profunda da dramaturgia do referido autor na obra aqui analisada, foi localizado num tempo e espaço cujos caracteres se constituíram como matéria inspiradora. Dessa forma, sendo necessário realizar nesta pesquisa, um estudo mais específico e profundo dessas condições, cujo a compreensão teve que promover melhor o entendimento e a aproximação de concepção dramática no humor brasileiro.

O teatro no século XIX era considerado como uma arte especial, devido a sua técnica e a sua estética própria, oriundos de exigências cênicas e de natureza peculiar de destino, através do modo que se realizou. Nesse contexto, o teatro de Martins Pena viveu do próprio fundo como uma arte independente, e a sua história coincidiu com a da literatura.

Nesse sentido, Costa (1989) relata que:

Se Martins Pena foi um bom escritor de teatro, um escritor viável cenicamente, ao mesmo tempo que voltado para o que via ao seu redor, isso já nos deve contentar e até surpreender, em se tratando de um pioneiro em sentido quase absoluto. Segundo que não há gêneros inferiores, nem mesmo os chamados primitivos, verdade que descobrimos com o modernismo”. E, mais adiante, o nosso autor: “A autora revela que as farsas de Martins Pena, em vez de representarem o degrau mais baixo da escala teatral, assentavam-se sobre fundamentos que custamos a enxergar exatamente porque escapavam por completo ao âmbito literário. (COSTA, 1989, p. 15)

Dessa forma, percebemos que o autor estabeleceu um diálogo estético e crítico com a realidade, mas também com a criação de mundos imaginários, trazendo à tona os sonhos e frustrações das pessoas do seu tempo, neste caso, no período romântico do século XIX, levando-as a uma produção de sentido do texto, das formas mais diversas, e assim, indo além das linhas do dito explícito, fazendo conexões entre a arte e a realidade.

Nesse viés, os recursos de criação da comicidade dos quais se valeu o comediógrafo para elaborar o espetáculo que resultou de criações burlescas,¹⁰⁰ ressaltou aos recursos de humor inscritos na cultura popular, e marcados pelo signo de carnavalização.¹⁰¹ Para Bosi (2011),

¹⁰⁰ Caricato; que se assemelha a uma caricatura, forma de representação que busca satirizar pessoas ou ações humanas. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁰¹ Prática cultural e visão de mundo e de vida, ou seja, componentes valiosos para o estudo de nossa chamada identidade cultural. (DUCROT & TODOROV, 1972)

lançando mão da tipificação,¹⁰² o teatrólogo substituiu a romantização em voga por uma dose de realismo próprio do gênero cômico, e que trouxe à cena uma nova forma de conhecimento da realidade brasileira. Nas palavras do teórico, “o modo de sentir o social já era bem menos conservador que o do primeiro grupo romântico.” Bosi (2011, p. 149)

Digamos de passagem, o dinamismo que caracterizou as situações dramáticas das comédias, encontrando uma melhor expressão nas peças de um ato,¹⁰³ pois dispensaram a necessidade de aprofundarem o entrecho¹⁰⁴ e os caracteres, valendo-se de expedientes primários, ingênuos e repetitivos.

Somadas a isso, os personagens que viveram situações ridículas e absolutamente anormais, explicam-se a filiação de suas produções dramáticas, à farsa. Nessa chave de leitura, se mantem na crítica de Sábato Magaldi (2001), que se dedicou a traçar a história do teatro brasileiro e elegeu Martins Pena como o fundador da vertente mais profícua dentre as surgidas no século XIX, neste caso, a comédia de costumes.

De Aristófanos, Martins Pena guarda a sátira mordaz aos tempos vivos do presente, a crítica às instituições e seus representantes. Em Molière, inspira-se para pintar os vários tipos de sua galeria. Se a obra não alcança universalidade, possível por um ou outro meio, a causa são certamente as condições particulares da literatura e do ambiente brasileiro (para não referirmos talento), que não lhe permitiram ir além. (MAGALDI, 2001, p. 44)

Luís Carlos Martins Pena, comediógrafo de significativa importância na história das letras brasileiras do século XIX é um dos personagens principais desta dissertação, pois tenho-o como tema de pesquisa para uma perspectiva do riso mediante a construção do cômico na sua obra *O Juiz de Paz da Roça, corpus*¹⁰⁵ deste estudo, pautado na história e na cultura do nosso país. Destarte, é importante destacar os objetivos do estudo que estão sendo desenvolvidos aqui, traçando a trajetória do autor.

É possível encontrar o toque de humor nas obras de Martins Pena, sendo um tanto ácido, e ao mesmo tempo cômico, esses critérios foram fundamentais para escolher uma das suas obras como temática desta pesquisa. Martins Pena nos possibilitou averiguar diálogos que havia uma

¹⁰² É o ato de caracterizar algo classificando-o em tipos, predominantemente descritivo, por elementos com características que são importantes para traçar vertentes diversificadas. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹⁰³ Divisão da peça teatral, dotada de uma determinada autonomia quanto à ação, tempo, espaço, estrutura da intriga ou ação da(s) personagem(ns), que lhe confere uma certa unidade relativamente ao todo do texto em que se insere. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁰⁴ Refere-se ao conjunto ou série de eventos que juntos compõem a ação de uma obra ficcional. É o enredo que estrutura as cenas. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁰⁵ Coletânea ou conjunto de documentos sobre determinado tema, com repertório da obra científica, técnica e/ ou artística de uma pessoa ou a ela atribuída. (DUCROT & TODOROV, 1972)

incompreensão e deslumbramento com a vida na Côrte,¹⁰⁶ espaço caracterizado por muitas novidades que apresentavam em suas obras.

O propósito de Martins Pena, no fato de que suas peças como comédias de gênero teatral, visavam os costumes através do ridículo, que expressaram a nossa brasilidade com ociosidade. É de relevância para esta pesquisa, como afirmação e qualidade das informações, tendo na historiografia sobre o autor, Sílvio Romero (1953) que classificou o comediógrafo como: o “fotógrafo do seu tempo, um fundador”, dizendo que:

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. (ROMERO, 1953, p. 364)

A afirmação de Romero (1953) destacou a capacidade de observação de Martins Pena, pois tiveram reflexões sobre a cultura e a sociedade brasileira, no qual nos fez rir por representar de uma forma realista e não proposital, situações que eram colocadas em xeque na organização social brasileira, como a malandragem, o poder, e as mazelas de uma sociedade burguesa.

Partindo destes pressupostos, vamos conhecer a trajetória de um dos maiores precursores da literatura brasileira. Nascido no Rio de Janeiro em 05 de novembro de 1815, Luiz Carlos Martins Pena, filho de João Martins Pena e Francisca de Paula Julieta Pena. Órfão de pai com um ano de idade e de mãe aos dez anos, foi destinado pelos tutores à vida comercial.

Matriculou-se na Escola de Comércio, com aulas de professores particulares de línguas estrangeiras, bem como em estudos na área da literatura, da pintura, da música e do canto na Academia Imperial de Belas Artes.¹⁰⁷ Ao terminar os estudos, trabalhou como funcionário público, dramaturgo e cronista teatral, simultaneamente.

Com um perfil acadêmico exemplar, Martins Pena foi eleito patrono da cadeira de nº 29, por escolha do fundador Artur Azevedo.¹⁰⁸ Nomeado escrevente da Mesa do Consulado da Corte, em setembro de 1838, e escrevente da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros,¹⁰⁹ em abril de 1843, membro da embaixada de primeira classe à Legação Brasileira em Londres, em outubro de 1847.

¹⁰⁶ Contexto das monarquias, nome que se dá ao lugar onde o rei reside, seja permanentemente ou de passagem, assim como às pessoas da casa real e às que as acompanham. Derivado do latim *cohors*, que significa ajuntamento de gente em ato de guerra, debaixo do governo de uma pessoa. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁰⁷ Escola superior de arte fundada no Rio de Janeiro, por Dom João VI. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁰⁸ Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo foi um dramaturgo, poeta, contista, comediógrafo, crítico e jornalista brasileiro, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁰⁹ Departamento governamental responsável pela formulação, coordenação e execução da política externa. (CALOGERAS, 1998)

Essa nomeação foi divulgada pela Gazeta Oficial do Império e pelo Diário do Rio de Janeiro.¹¹⁰ Ainda no mês de outubro do mesmo ano, Martins Pena embarcou para Londres, deixando a filha, Julieta Pena, aos cuidados de familiares, nascida de um relacionamento com uma atriz desconhecida.

No ano de 1848, Martins Pena fez uma tentativa de retornar ao Brasil, mas devido à problemas de saúde, especificamente tuberculose pulmonar que contraiu, e estava em estado muito avançado, ele se encontrava muito debilitado, conseqüentemente, não foi possível seu retorno à terra natal.

Em 07 de dezembro de 1848, chegou a falecer na cidade de Lisboa, devido a tais complicações de saúde. Sua trajetória foi marcada por críticas ferrenhas as questões políticas, sociais e principalmente, pautadas na realidade da população do século XIX, justamente no período romântico. Entre os anos de 1846 e 1847, sua intencionalidade foi direcionada à crítica teatral como folhetinista do *Jornal do Comércio*.¹¹¹

Martins Pena foi um dos escritores que teve seus textos reunidos em *Folhetins*, como *A semana lírica*¹¹². Mas foi como teatrólogo¹¹³ que a sua maior contribuição à literatura brasileira se expandiu, cuja história figurou como o fundador da comédia de costumes. Partindo da obra *O Juiz de Paz da Roça*, comédia está representada pela primeira vez em 4 de outubro de 1838, no Teatro de São Pedro,¹¹⁴ que justamente é a obra aqui analisada.

Nessa perspectiva Heliadora (2001), ressalta que:

Em 1838, ano da representação de *O Juiz de Paz na Roça*, primeira comédia de Martins Pena, não havia no Brasil algo que se pudesse chamar de ambiente teatral. Sabemos que muitos autores importantes do teatro mundial valeram-se da ancestralidade do teatro dos seus países, produzindo suas peças iniciais baseadas em modelos pré-estabelecidos. O caso de Martins Pena é uma peculiaridade nas letras teatrais, pois, antes dele, pouca, ou nenhuma, tradição havia para inspirá-lo (cf. HELIODORA, 2001, pp. 27 - 28)

Com uma fortuna crítica rica e específica, Martins Pena trouxe também outras obras como: *Um Sertanejo na Corte*, entre 1833 e 1837; *Vitiza* ou *O Nero de Espanha*, em 1841; *A*

¹¹⁰ Periódico publicado no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, no início do século XIX. Primeiro jornal diário publicado no país, a partir de 1 de junho de 1821, inovando com a publicação de anúncios. (BARBOSA, 1996)

¹¹¹ Foi um jornal com sede na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Circulou de 1827 a 2016. Na época de sua extinção, era o jornal mais antigo em circulação na América Latina. (BARBOSA, 1996)

¹¹² Publicação literária crítica, que ocupou a parte de uma ou mais páginas de um periódico, especificamente uma coletânea de artigos escritos por Martins Pena a respeito de espetáculos líricos realizados no Rio de Janeiro, durante cerca de um ano, entre 1846 e 1847. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹¹³ Especialista em aprofundar os conhecimentos, tentando saber mais sobre as peças, e fazendo interpretações diferentes, baseando-se também, por exemplo, na época em que está escrita a peça e na forma como o autor a escreve. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹¹⁴ Teatro brasileiro localizado na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul. Sua construção iniciou em 1833, mas as obras sofreram vários atrasos e interrupções, e o prédio em estilo neoclássico só foi inaugurado em 27 de junho de 1858. (BERTHOLD, 2014)

família e a festa na roça, comédia em único ato, em 1840; *O Judas no Sábado de Aleluia*, comédia em um ato, em 1844.

Além de, *O namorador ou A noite de São João*, comédia em um ato, em 1845; *A barriga do meu tio*, comédia burlesca em três atos, representada no Teatro de São Pedro, em 17 de dezembro de 1846; *os ciúmes de um pedestre*; *As desgraças de uma criança*; *O diletante*; *Os meirinhos*; e *Um segredo de Estado*, todas essas foram publicadas em 1846; *O caixeiro da taverna*; *Os irmãos das almas*; *Quem casa quer casa*, em 1847.

O noviço, comédia em três atos, em 1853, foi a sua segunda obra mais relevante; *os dois* ou *O inglês maquinista*, em 1871, *Comédias*, em 1898; *Teatro de Martins Pena*, 2 vols., em 1965; *Folhetins*, *A semana lírica*, em 1846. Com um total de trinta peças, quase tantas quantos anos de sua idade, já que o autor tinha apenas 33 anos quando faleceu.

O caráter de todas suas peças era de comédia de costumes, dotado de singular veia para o gênero cômico, escreveu tanto comédias como farsas, já que encontrou na metade do século XIX, um ambiente receptivo, tanto em situações políticas, como na transição independente do país, quanto nas questões culturais e sociais, que favoreceram a sua popularidade.

De acordo com Jacobbi (2012):

O teatro foi, no Brasil, até poucos anos atrás, quase em sua totalidade um teatro cômico e nem mesmo teatro cômico com grande compromisso satírico, mas sim puro entretenimento. Através deste entretenimento pode-se, todavia, distinguir, documentalmente, as fases e ideologias representativas da história nacional. Isso, pelo menos, até o momento em que a chamada “comédia de costumes” foi coisa viva, apesar de sua modéstia, e certamente ela jamais esteve mais viva do que na obra de seu criador, Luiz Carlos Martins Pena 1815 – 1848. (JACOBBI, 2012, p. 125)

Suas peças tinham sobretudo personagens de gente da roça e do povo comum das cidades, pois naquela época a maior parte do território brasileiro era formado pela zona rural, dessa maneira, Martins Pena nos ofereceu uma originalidade do teatro brasileiro, dando ao mesmo cunho histórico uma vez que retratava a própria sociedade brasileira.

Constituiu um retrato realista do Brasil da época, dos quais compreendia aos funcionários, juízes, malandros, estrangeiros, em torno de casos de família, casamentos, heranças, dotes, festas da roça e das cidades. Conforme Jacobbi (2012), menciona sobre o:

Pequeno comediógrafo, mas explosivo e genuíno, Martins Pena chega, às vezes, com essas qualidades, a enfatizar certas características nacionais, como a cordialidade democrática, a simplicidade dos afetos, a facilidade do entusiasmo, como também seus aspectos negativos, com uma clareza ágil e ligeira que vale como um veredito. (JACOBBI, 2012, p. 131).

Vale ressaltar que, Martins Pena marcou o teatro brasileiro com um vocabulário cômico, que apontou os rumos e a tradição explorada pelos teatrólogos, seguindo na linha do tempo

literário. Nessa perspectiva, a arte cênica¹¹⁵ de Pena ainda hoje é representada com êxito, em escolas, universidades e teatro, já que possibilita exaltar nossa cultura, nossa arte, nossa história e a nossa brasilidade.

Algumas obras literárias do autor sofreram relativamente um pouco da censura, que era dupla, no sentido crítico do fazer literário, era analisada e fiscalizada tanto pelo inspetor de polícia da Corte, quanto pelo Conservatório Dramático Brasileiro,¹¹⁶ fundado em 1843, tinha essa atividade como uma de suas tarefas. Segundo o Diário do Rio de Janeiro (1837 – 1844), a fiscalização era minuciosa no sentido de que:

Haverá na plateia um Oficial da Intendência Geral da Polícia, que se fará conhecer, quando for necessário, por uma medalha com a inscrição POLÍCIA DO TEATRO. Toda pessoa, sem exceção, deve obedecer provisoriamente ao Oficial de Polícia; e por isso, quando este intimar a alguém que saia da plateia, o deve imediatamente fazer, apresentando-se ao Ministro Inspetor a expor-lhe as circunstâncias e razões do acontecimento sobre o que o dito Ministro dará providências. (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1837 – 1844)

Dito de outro modo, o processo de produção dramática do escritor ampliou o nosso conhecimento sobre o que é ser um homem, e um escritor de teatro, com os recursos de comicidade, de matéria social que serviram como base de criação dramática, assimilado pela expressão artística da representação e da construção do espetáculo, elevando o teatro à sua plenitude e ao seu significado essencial da arte cênica. Nesse viés, Moisés (2002) acentua que:

[...] 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. (MOISÉS, 2002, p. 109)

A habilidade do dramaturgo em solucionar as tramas como supostamente a vitória do bem sobre o mal e um final feliz, conseguiu atender ao gosto do público de classe média, sem ocultar as críticas presentes nas situações humorísticas. Entende-se que, há uma homologia¹¹⁷ entre as concessões feitas às expectativas do público e a via satírica presente no texto, daí a

¹¹⁵ Chamadas ainda de artes performativas, são o conjunto de preceitos para o estudo e a prática da representação e a dramatização, seja no teatro, na música, na dança, ou em qualquer ambiente de manifestações artísticas. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹¹⁶ Instituição voltada para o controle da produção teatral na Corte, tendo existido em dois períodos distintos: de 1843 a 1864, e de 1871 a 1897. No primeiro, funcionou como uma sociedade de letrados, de caráter privado, que tinha por atribuição a atividade de revisão e censura dos textos teatrais que seriam apresentados nos palcos da capital do Império. A censura exercida pelo conservatório funcionava como importante instrumento político, reprimindo peças que pudessem incitar a desordem e a oposição ao governo (SILVA, 2006 & SOUZA, 2002)

¹¹⁷ Estudo das semelhanças entre estruturas de diferentes organismos que possuem a mesma origem, na qual, tais estruturas podem ou não ter a mesma função. (DUCROT & TODOROV, 1972)

identificação de uma dupla função que emerge de suas comédias: a lúdica e a moralizante.¹¹⁸

Chartier (2002) nos enfatiza que essa produção de Martins Pena de forma comparativa, ou seja:

Tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos diferentes de sua transmissão: a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as decisões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras. É neste sentido que se podem entender as obras como produções coletivas e como o resultado de “negociações” com o mundo social. Estas “negociações” não são somente a apropriação de linguagens, de práticas ou de rituais. Elas remetem, em primeiro lugar, às transações, sempre instáveis e renovadas, entre a obra e a pluralidade de seus estados. (CHARTIER, 2002, pp. 10 – 11)

Entendendo o teatro como uma complexa relação de preceitos teóricos sobre a arte, a prática da criação artística e os processos sociais historicamente situados como exposto por Chartier (2002), nesse contexto, acreditamos que as regras que possivelmente norteariam as composições de Martins Pena, na apropriação de ideias consideradas válidas, ao seu contexto sociocultural, que de certa forma, influenciaram o ambiente social e essas representações.

Partindo de estudos realizados sobre o criador da nossa comédia de costumes e das características do Romantismo no Brasil, este trabalho se debruça sobre o caráter da referida peça em análise, e o valor propriamente artístico dessa produção dramática, chegando à constituição da poética do teatro de Martins Pena, pois segundo Jatobá (1978):

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. (JATOBÁ, 1978, p. 54)

Justamente num desses valores artísticos, Martins Pena mostrou um “juiz” corrupto e descomprometido com a ordem e a lei, envolvendo discussões entre vizinhos e familiares na roça, e mostrando aspectos de uma realidade camuflada. No comportamento e atitude do “juiz de paz” era ironicamente satirizado nas cenas e nos diálogos com trocadilhos¹¹⁹.

Vejamos essa exposição do ridículo evidenciada no seguinte fragmento da obra:

JUIZ: [...] (batem à porta) Quem é? Pode entrar. (entra um preto com um cacho de bananas e uma carta, que entrega ao Juiz. Juiz lendo a carta) ‘Ilmo. Sr. – Muito me alegre de dizer a V. Ver. Que a minha ao fazer desta é boa, e que a mesmo desejo para V. Ver. Pelos circunlóquios com que lhe venero.’ (deixando de ler) Circunlóquios...

¹¹⁸Atividade de entretenimento, que dá prazer e diverte as pessoas envolvidas, relacionado com a criação e o desenvolvimento das relações interpessoais que contribuem para o desenvolvimento intelectual do povo, bem como em forma de uma produção cultural que é capaz de divertir o ouvinte, neste caso, e ao mesmo tempo, inspirando a ideias morais que possam corrigir os costumes, coibindo desregramentos, abusos, desonestidades sobre preceitos morais, tendo em conta o que é certo e errado. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹¹⁹ Possibilidade de muitas interpretações causando um efeito inesperado e cômico, com sons parecidos ou iguais cujos significados e aplicações são diferentes, para a utilização de palavras e expressões que podem apresentar mais do que um sentido. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Que nome em breve! O que quererá ele dizer? Continuemos. (lendo) ‘Tomo a liberdade de mandar a V. Ver. Um cacho de bananas-maçãs para V. Ver. Comer com a sua boca e dar também a comer à Sra. Juíza e aos Srs. Juizinhos. V. Ver. Há de reparar na insignificância do presente; porém, Ilmo. Sr., as reformas da Constituição permitem a cada um fazer o que quiser, e mesmo fazer presentes; era, mandando assim as ditas bananas, que diz minha Teresa Ova serem muito boas. No mais, receba as ordens de quem é seu venerador e tem a honra de ser – Manuel André de Sapiruruca.’ – Bom, tenho bananas para a sobremesa. (PENA, 2006, CENA IX, p. 74)

Da mesma forma que Martins Pena ironizava a performance do “juiz”, o autor representou em suas comédias, o progresso e a civilidade da Corte, dialogando ao mesmo tempo com a cultura por um lado, e com os divertimentos populares de sua época por outro lado, bem como o público de suas comédias.

Esses divertimentos se apresentavam nos teatros, nas ruas da cidade, e nas páginas dos periódicos cariocas, os chamados folhetins. A cidade do Rio de Janeiro no qual Martins Pena viveu, passou por um processo de urbanização e modernização naquele momento da história, tais modificações foram implantadas pela política do Estado Imperial, dando a entender para com a sociedade, uma imagem de progresso nacional de um país recém-criado.

Desta forma, e de maneira peculiar, a civilidade sociocultural foi visada com o intuito de reflexão para com as manifestações culturais na Corte, já que era o principal lugar de divertimento público naquela época. De acordo com Ginsburg & Patriota (2012), o teatro de Martins Pena foi classificado como ideia-força, no sentido de:

[...] buscamos, no decorrer dos momentos históricos analisados, apreender as ideias-forças que nortearam as reflexões sobre o teatro brasileiro. Dito de outra forma: ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre elas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro. Por esse motivo, tais ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas. Entretanto, a capacidade de agregar distintas percepções fez com que temas como nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, entre outros, tornassem-se ideias-forças e adquirissem um poder hipnótico para subsidiar reflexões, por um lado, e qualificar inúmeras iniciativas, de outro. (GINSBURG & PATRIOTA, 2012, pp. 23 – 24)

Reafirmando essa perspectiva de Ginsburg & Patriota (2012), acreditamos que essa ideia-força no qual esses teóricos se referem, refletem dentro dos textos como objeto de pesquisa, estando assim vinculado a matriz interpretativa responsável pela inteligibilidade do discurso elaborado pelo autor em suas obras.

É importante frisar que, o principal instrumento de trabalho de Martins Pena foi convencionalmente a observação de costumes, ou seja, o autor colocou nos palcos cariocas, os traços de sociabilidade brasileira na primeira metade do século XIX, e na medida em que a

tradição crítica era estabelecida por méritos artísticos e/ou literários na obra de Martins Pena, traziam um aspecto na sua abordagem que norteavam os julgamentos, a interpretação das comédias, bem como o humor.

Além de todas essas informações sobre Martins Pena mencionadas até o momento, discorreremos no próximo tópico, deste capítulo, o nacional-popular, propriamente costumes de uma sociedade romântica com detalhes sobre sua obra e essa brasilidade histórica da comédia e dos espetáculos populares.

3.1 O Nacional-Popular: costumes

O desafio desta pesquisa é apontar as possibilidades que uma nação teve em relação a sua independência, gerando a própria cultura sem estar dependente de outros povos, no qual Martins Pena apresentou em sua obra *O Juiz de Paz da Roça*, com críticas que mostravam a verdadeira realidade de uma sociedade que vivia por trás de algumas máscaras europeias.

A interpretação de um costume que está associado ao nacional-popular,¹²⁰ apresentada pelo autor na referida obra, alcançando uma interpretação que foi do nacional ao popular, e engajando o processo de construção na cultura da nação brasileira.

Abrimos um pequeno parêntese aqui, para mencionar que, foi a partir de uma teoria apresentada por Antônio Gramsci (1978),¹²¹ referente a possível compreensão do conceito de nacional-popular, que o passado histórico-cultural brasileiro foi resgatado como patrimônio da classe trabalhadora.

Esse filósofo italiano, nos aborda conceitualmente o que seria “Cultura”, do ponto de vista das relações históricas, e da produção literária do indivíduo, a cultura proporciona tanto um valor histórico, como um modo de organização na perspectiva de visão do sujeito político.

Essa classe trabalhadora no qual Gramsci (1978) se refere, pode ser diagnosticada na perspectiva de Chauí (1983), ao percebemos que as classes sociais do século XIX no Brasil, estavam divididas significativamente na sociedade brasileira:

[...] compondo-se de classes, camadas e grupos diferentes, o povo apresenta contradições internas. Admiti-lo como formando uma unidade é pura ilusão. O povo, no Brasil, hoje, assim, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletário, o proletariado; a pequena burguesia que tem seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por estes. (...) Estão excluídos do povo, agora e sempre, enquanto classes, os latifundiários, a alta burguesia e a média comprometidas com o

¹²⁰ O termo possui vários significados simultâneos, sendo por isso multifacetado. Significa, a capacidade de um intelectual ou de um artista em apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais que, por serem universais, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente. (GRAMSCI, 1978)

¹²¹ Filósofo, marxista, jornalista, crítico literário, linguista, historiador e político italiano. Escreveu sobre teoria política, sociologia, antropologia. (GRAMSCI, 1978)

imperialismo, como os elementos da pequena burguesia que o servem. (SODRÉ, 1961, *Apud* CHAUI, 1983, p. 75)

O real, a realidade, o modo de vida, o falar com eloquência, do teatro brasileiro foi um desafio superado por Martins Pena, na forma de peças de resistência, a voz do escritor, os elementos de composição dramática com valores conceituais, e a compreensão para as amplas massas sociais, propiciaram a carreira dramática nos palcos da Cômica brasileira.

Sim, era com essas ferramentas que o dramaturgo se adentrou nas contradições vivas de sua época, no conhecimento do ser humano e na própria capacidade de escrever com e para o povo. Tais condições na produção teatral do século XIX, corresponderam a uma problemática particular, pois algumas obras surgiram do árduo trabalho do fazer sem ser censurado.

Dessa maneira, a obra produzida não era um simples costume de somar personagens vivos, nem tão pouco de se utilizar dos objetivos partidários, mas sim como um organismo que compreendeu os valores da sociedade brasileira. A burguesia do período romântico mascarou a luta de classes e reforçou seu *status* dominante.

No sentido e sentimento brasileiro, o “ser brasileiro” naquela época trouxeram questões antagônicas¹²² entre as classes, que causaram situações conflitivas no cenário e contribuíram para o obscurecimento real da sociedade. Ao visarmos respectivamente sobre um nacional-popular, provincianamente a intelectualidade de Martins Pena mostrou um descaso social de um lado, e a manipulação de outro, deixando assim, um espaço livre para resgatar a nossa cultura e a nossa memória nacional em uma perspectiva popular.

Vejamos algumas dessas características refletidas em sua obra:

ESCRIVÃO: Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?

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

ESCRIVÃO: Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

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

ESCRIVÃO: Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um Juiz de Paz?

JUIZ: Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem onde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz... além disso, cada um faz o que sabe. (PENA, 2006, CENA XXI, p. 84)

¹²² Expressão que se refere a tudo aquilo que apresenta antagonismo, ou seja, tudo que se apresenta de forma contrária, que faz oposição entre duas noções, dois conceitos, duas ideias. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Percebemos na fala do personagem “juiz”, que Martins Pena descreveu a falta de comprometimento do mesmo para com a sociedade, relatando assim um descaso do suposto representante da lei. O criador da nossa comédia de costumes, considerou a narrativa uma forma de denunciar o que realmente ocorria e o que o povo não visualizava. Por esse prisma, o autor extrapolou o caráter local e atingiu a importância universal do humor.

A presença de diferentes traços sociais na obra se estende desde as camadas burocráticas e o funcionalismo público, até desembocar nas convenções teatrais populares. O autor centralizou o nacional-popular na estética romântica, mesmo com traços de realismo, descritivamente no cotidiano rude familiar e no despreparo intelectual em exercer o cargo de “juiz de paz” em atos de corrupção. Nesse sentido, podemos dizer que é uma obra romântica com características pré-realista.

Em geral, nas comédias superficiais e ingênuas os personagens são esboçados de forma primária e as tramas pecam no sentido da falta de coerência. Assim, apresentavam vivacidade nas situações, no registro dos costumes, e em grande espontaneidade nos diálogos. A crítica aos costumes do brasileiro no período do Império revelou a ignorância de alguns magistrados, o jogo entre o Direito, enquanto doutrina jurídica, a vontade e atitude dos desmandos pessoais de quem assume o “cargo de juiz”, foram fatos críticos para Martins Pena.

Sobre a linguagem e o costume que o dramaturgo descreveu, Arêas (1987):

Mostra um autor no mínimo antenado aos vários acontecimentos e costumes da sociedade do seu tempo. E que entende de teatro. Não podemos esquecer por exemplo que, embora Pena trouxesse à cena tipos nacionais, os atores a atuar nas encenações eram em sua absoluta maioria portugueses, sem familiaridade com a prosódia brasileira, por cuja introdução nos palcos fluminenses nosso autor é responsável (os famigerados “vícios” de linguagem do autor devem ser entendidos por esse prisma) (ARÊAS, 1987, p. 83)

Além dessas reflexões sobre os costumes do “juiz” na elite intelectual nacional, que supostamente seria o garantidor dos direitos fundamentais constitucionais no Brasil, Martins Pena trouxe em xeque, a relação e a formação da elite administrativa, com base no prestígio social, que com o passar do tempo, tendenciosamente aumentou.

Tais críticas em relação as convenções sociais e ao governo, teve a intenção de satirizar a figura dos políticos do século XIX no Brasil, fazendo assim analogia¹²³ as políticas públicas e a premissa que garante os nossos direitos fundamentais e constitucionais, já que as questões políticas e sociais que passaram a ser decididas numa instância que construiu fluxos e protocolos, que asseguraram e fortaleceram a relação da obra com a realidade vivida.

¹²³ Processo cognitivo de transferência de informação de um sujeito particular para outro sujeito particular, e pode significar uma expressão linguística, correspondendo a este processo. (DUCROT & TODOROV, 1972)

É importante mencionar que, o dramaturgo apresentou com graça e simplicidade as intrigas triviais da vida dos roceiros, das viúvas assanhadas, dos juízes corruptos, das moças casadoras,¹²⁴ espelhando-se no palco, por meio de caricatos¹²⁵ e do cotidiano do público.

Na continuação, nos adentraremos a oralidade representada por um ícone nacional, no qual, esse espelhamento bem-humorado de Martins Pena premiou aos bons, e satirizou aos poderosos, colocando em prática a ideia de que, “rindo se corrigem os vícios, e se aperfeiçoam as virtudes”.

3.2 A oralidade representada por um ícone nacional

Martins Pena ao trabalhar diretamente com a Literatura, utilizou como fonte histórica situações da sociedade romântica, esteve lidando sobre o conceito de representação de uma oralidade literária, entendida como a representação de sua época e de sua experiência no mundo.

Para tanto, o historiador Carlos Ginzburg,¹²⁶ relata que a representação como um termo ambíguo nos remete a um jogo de espelhos, já que ao mesmo tempo que a representação faz as vezes da realidade representada, evoca a ausência, podendo sugerir a presença do ato e tornando-se visível em uma determinada realidade.

Nesse viés, Pesavento (2004) dialoga com o historiador, situando que:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (PESAVENTO, 2004, p. 39)

Dessa forma, a oralidade representada que Martins Pena fez da própria cidade, do povo que ali vivia, e das relações que se estabeleciam na sociedade, nos permitem estar em contato com a realidade vivida pela população carioca em meados do século XIX. Nessa perspectiva, essa oralidade é possível de ser vislumbrada nos personagens variados, como o soldado da Guarda Nacional, a menina que sonhava com o casamento, os diletantes¹²⁷ e os taverneiros nas comédias de Martins Pena, que refletiam um pouco da experiência de homens e mulheres no cotidiano da cidade.

¹²⁴ Diz-se da pessoa que, após um divórcio ou após ficar viúva, casa-se novamente, mesmo que seja mais de duas vezes. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹²⁵ Que se assemelha a uma caricatura, desenho definido pelos traços deformados que representa uma pessoa ou situação de modo cômico e grotesco. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹²⁶ Historiador italiano, conhecido por ser um dos pioneiros no estudo da macro-história. (PESAVENTO, 2004)

¹²⁷ Indivíduo amador das belas-artes e da literatura, que se ocupa de qualquer assunto por gosto, e não por obrigação, comportando-se de maneira imatura, amadora, diante de regras e normas intelectuais e sociais. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

A criação de novas instituições e a imposição de leis para estabelecer a ordem e a tranquilidade no espaço urbano, foram utilizadas para compor a sociedade romântica como fonte de caráter oficial e documental do período, arquivos como: O Código Criminal do Império no Brasil,¹²⁸ A Constituição de 1824,¹²⁹ A Lei de Criação da Guarda Nacional,¹³⁰ sobre essas informações, alguns relatos escritos por Martins Pena estavam no Jornal do Commercio durante os anos de 1846 e 1847.

Vejamos na sequência, em um fragmento da obra, como a lei ocorria, na função de um Guarda Nacional, e a coação para que se cumprira tal lei:

Quem entra em cena é o Escrivão, que traz uma intimação do Juiz de Paz: Manuel João tem de levar até a cidade um prisioneiro como recruta para a revolta que estava havendo no Rio Grande do Sul. João não entende por que justo ele tem de realizar tal tarefa, o que representaria a perda de um dia de trabalho. As preocupações imediatas, ligadas à sobrevivência, entram mais uma vez em foco. O Escrivão informa que ninguém a aceitava. João mais uma vez protesta, dizendo que ele não tinha culpa nenhum dos problemas arranjados pelo governo. Nem mesmo dá atenção ao argumento ligado a patriotismo. (PENA, 2006, CENA V, p. 72)

Observem que, diante da ameaça de prisão, o personagem Manuel João (guarda nacional), cede a situação. As formas críticas que se chocam no conjunto de valores burgueses, tem certo efeito, no qual se diluem ao humor. O processo de análise da oralidade corrente da época, ou seja, o lado crítico e denunciador da escrita de Martins Pena, discorreram por meio dos personagens da obra, revelando situações sobre o teatro e a vida na Corte.

Moisés (1985) faz uma análise do Romantismo, pontuando algumas informações sobre Martins Pena, no qual é elencado em sua obra de acordo com o gênero, sendo a comédia (a produção) e os Folhetins (que resultaram da atuação do teatrólogo como crítico de espetáculos).

Essa avaliação crítica, enfatiza a importância de Martins Pena na Literatura Brasileira, que pode ser comparada à representatividade de Gil Vicente¹³¹ na Literatura Portuguesa, de maneira sintomática e provocadora. Um dos motivos que permite a Moisés (1985) fazer essa comparação em relação aos escritores brasileiros e portugueses 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

¹²⁸ Primeiro Código Penal Brasileiro, sancionado poucos meses antes da abdicação de D. Pedro I, em 16 de dezembro de 1830. Vigorou desde 1831 até 1891, quando foi substituído pelo Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹²⁹ Primeira constituição do Brasil, outorgada em 25 de março de 1824 e revogada em 24 de fevereiro de 1891. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹³⁰ Criações para defender a Constituição, a liberdade, Independência, e Integridade do Império, para manter a obediência e a tranquilidade pública, e auxiliar o Exército de Linha na defesa das fronteiras e costas. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹³¹ Considerado o primeiro grande dramaturgo português, além de poeta de renome, e enquanto homem de teatro, parece ter também desempenhado as tarefas de músico, ator e encenador (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

ao nosso dramaturgo, considerado como uma espécie de gênio por geração espontânea. (MOISÉS, 1985, p. 106)

O ícone nacional da comédia de costumes, fez de maneira franca e sem artifícios, a apresentação de ideias e da própria pessoa que foi Martins Pena, bem como nos folhetins escritos por ele, que nos possibilita analisar a vida social na Cômte, no período do Império, no qual o teatro foi o principal meio de relação entre as diversas camadas sociais.

Ao ilustrarmos um olhar sobre o cenário cotidiano da cidade do Rio de Janeiro no século XIX, averiguamos que alguns elementos rurais misturados à modernidade, invadiram o centro da Cômte, incorporando ideários e hábitos europeus, na forma de liberalismo, que contrastavam com a realidade do trabalho escravo e todas as suas consequências.

Ao estudarmos a comédia de Martins Pena, percebemos que a delimitação do espaço público e do espaço privado foram elásticas, no sentido de que, mediante a instalação da Cômte portuguesa no Rio de Janeiro, o processo de sedimentar as relações sociais, começaram e se estabeleceram distintivamente entre as esferas públicas e privadas, demarcando em paralelo com a diretriz que centralizava o Estado monárquico. De acordo com Lyra (1999):

Nesse contexto, delineia-se um cenário no qual tanto as práticas públicas, como os sentimentos de identidade e as manifestações do cotidiano, revelam-se muito mais interdependentes, ou complementares, do que em oposição umas as outras. Daí a dificuldade em estabelecer os limites e distinguir os traços de oposição – ou, ainda, identificar as fronteiras – entre o público e o privado, na História do Brasil imperial. (LYRA, 1999, p. 284)

O jogo de oscilação, que se traduz a oralidade dos personagens que circulavam de uma posição a outra, expondo o paradoxo entre a ordem e a desordem presente na sociedade carioca retratada pelo autor, mostrou uma representação, no plano ficcional e cômico das peças de Martins Pena, no ritmo social da dialética no Brasil urbano do início do século XIX.

Os diálogos curtos e incisivos, cheios de intenções, realçavam o humor e faziam rir uma plateia satisfeita por se ver em cena. A representação de *O Juiz de Paz na Roça* teve um bom acolhimento por parte do público, que empolgou Martins Pena a seguir escrevendo e contribuindo na afirmação do teatro nacional e na criação da comédia de costumes brasileiros.

Moisés (1985) chama a atenção para o que se deve avaliar na 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 [...]. (MOISÉS, 1985, p. 109)

É interessante observar que, com base nas tensões sociais e individuais, que a obra foi representada, surgiu um impulso a escalada para o alto, para o pleno domínio do humor,

configurando assim uma questão de temas considerados banais e mundanos pela sociedade do século XIX, trazidos por escritores de comédias como Martins Pena.

A inclinação do autor para o gênero da comédia provocou tantas possibilidades de leitura e análise, levando o indivíduo recém-independente a caminhos de entendimento da formação dos valores, do processo histórico e artístico, no qual estavam inseridos como leitores e expectadores do teatro de Martins Pena, bem como cidadãos brasileiros formados nos meandros¹³² das manifestações culturais, e legitimando a relação entre a arte e a nossa identidade.

A percepção sobre a oralidade representada por um ícone nacional como Martins Pena, mesmo que essa realidade tenha ocorrido lá no século XIX, por mais afastado cronologicamente que estejamos, complementamos com a possibilidade e expressão artística do autor, em detalhar o viés histórico da comédia de costume, da função lúdica, da crítica e dos recursos presentes na elaboração do espetáculo que apresentaram e desafiaram os leitores e críticos do dramaturgo.

Martins Pena nos apresentou uma série de quadros de vida da época, sendo elas: as dificuldades da vida do lavrador, a falta de braços na lavoura, o hábito de Manuel João em tomar um copo de jacuba ao entrar em casa, a maneira de se vestirem as mulheres e os homens, tomaram a atenção do autor.

Vejamos no seguinte fragmento da obra algumas dessas situações corriqueiras na sociedade romântica do século XIX:

Sala com uma porta no fundo. No meio uma mesa, junto à qual estarão cosendo
 MARIA ROSA E ANINHA
 MARIA ROSA – Teu pai hoje tarda muito.
 ANINHA – Ele disse que tinha hoje muito que fazer.
 MARIA ROSA – Pobre homem! Mata-se com tanto trabalho! É quase meio-dia e ainda não voltou. Desde as quatro horas da manhã que saiu; está só com uma xícara de café.
 ANINHA – Meu pai quando principia um trabalho não gosta de o largar, e minha mãe bem sabe que êle tem só a Agostinho.
 MARIA ROSA – É verdade. Os meias-caras agora estão tão caros! Quando havia valongo eram mais baratos.
 ANINHA – Meu pai disse que quando desmanchar o mandiocal grande há-de comprar uma negrinha para mim.
 MARIA ROSA – Também já me disse.
 ANINHA – Minha mãe, já preparou a jacuba para meu pai?
 MARIA ROSA – É verdade! De que me ia esquecendo! Vai aí fora e traz dous limões.
 (ANINHA SAI) Se o Manoel João viesse e não achasse a jacuba pronta, tínhamos campanha velha. Do que me tinha esquecido!
 (ENTRA ANINHA) ANINHA – Aqui estão os limões.
 MARIA ROSA – Fica tomando conta aqui, enquanto eu vou lá dentro.
 (PENA, 2006, CENA I, p. 67)

¹³² O mesmo que: disfarces, voltas, complicações, desvios, enredos, sinuosidades nos caminhos que estão emaranhados de intrigas na política e na sociedade, por vias tortuosas, complexas que aparecem em qualquer caminho. (DUCROT & TODOROV, 1972)

Nesse contexto, observemos que mediante o diálogo da mãe “Maria Rosa” e da filha “Aninha” sobre a labuta do pai “Manuel João”, temos o conhecimento de todo o sofrido universo de valores, dos costumes e das tarefas da roça, como a mão-de-obra escrava era algo escasso, e as dificuldades econômicas eram evidentes.

Essas preocupações pragmáticas¹³³ foram apresentadas diante de um público romântico, e com tendência à evasão e à idealização naquele período dos supostos padrões estéticos burgueses. Para além da representação de Martins Pena, a forma satírica e de humor referente ao progresso e a civilidade da Côrte, foram vislumbrados na cultura de divertimentos populares de sua época, em que o espectador, era o público de suas comédias.

Ainda neste capítulo, discorreremos na continuidade sobre a comédia como um fenômeno literário, mostrando esse aspecto humorístico muito bem utilizado pelo dramaturgo Martins Pena em sua obra.

3.3 A comédia como um fenômeno literário

O século XIX esteve pautado por alguns acontecimentos literários desde a contribuição de estudos em relação ao francês Ferdinand Brunetière¹³⁴ até o italiano Benedetto Croce¹³⁵. No caso do francês, foram diagnosticados uma sucessão de gêneros literários, de forma evolutiva e de organismos vivos que nasceram com a tragédia francesa.

Já em relação ao italiano Croce, houve um diferencial, livre de dogmas¹³⁶ que caracterizaram as ideias de Brunetière ao se aproximarem das formas do pensamento liberal, que na atualidade concretizamos com o estudo da teoria da literatura. Na perspectiva de Croce, o mais inusitado foi o fato de que o crítico/leitor de literatura se encontrou mais preocupado em saber das informações de um determinado texto, tanto se estava de acordo com os padrões do gênero ao que deveria estar ligado, quanto em saber se o texto expressava realmente algo ou alguma coisa significativa para a sociedade do seu tempo.

Nesse viés, a utilidade dos gêneros literários na sistematização da história literária, tiveram situações de aceitabilidade retrucada em forma de abstrações e/ou generalizações,

¹³³ Motivações relacionadas com a ação ou com a eficiência, revelando um sentido prático e agindo com eficácia. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹³⁴ Crítico reacionário francês e historiador da literatura. Católico ortodoxo. Professor de história e de literatura na Escola Normal Superior de Paris. (WELLEK & WARREN, 1942)

¹³⁵ Filósofo, historiador e político italiano, que escreveu sobre diversos assuntos, incluindo filosofia, história, historiografia e estética. Em muitos aspectos, era liberal, embora se opusesse ao livre comércio do *laissez-faire*. (WELLEK & WARREN, 1942)

¹³⁶ Princípio que se convencionou a não discutir e, muitas vezes, que não aceita discussão, ou seja, um sistema oficial de princípios que devem ser aceitos tais como são, sem discussão. (DUCROT & TODOROV, 1972)

podendo sacrificar os autores da literatura. Dessa forma, o caráter que dialoga com a teoria dos gêneros literários proporciona reflexões entre si, e tem a força de ligação entre o fenômeno literário e a criatividade artística. Para Jaeger (2001):

A comédia visa as realidades do seu tempo mais do que qualquer outra arte. Por mais que isso a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que o seu propósito fundamental é apresentar, além das efemeridades das suas representações, certos aspectos eternos do Homem que escapam à elevação poética da epopeia e da tragédia. (JAEGER, 2001, p. 415)

A partir de então, se construiu códigos que descreveram as próprias estruturas, caracterizando os princípios estéticos das realizações textuais. Vale ressaltar que, quando se produziu a nova teoria de gêneros, tivemos a situação visionária individualista, que comprometeu a arte com a cultura do povo.

Um referencial proposto de interpretação dos gêneros literários fundamentais, revelaram no século XIX o reflexo de uma nação, neste caso, a nossa brasilidade. Essa reflexão teórica, de acordo com Wellek & Warren sobre os gêneros literários, se encontra de forma descritiva na obra *Teoria da Literatura: O estudo intrínseco da literatura* (1942), que discorre sobre o princípio dos estudos teóricos da literatura.

Nessa obra, o subtítulo exalta “O estudo intrínseco da literatura”, abrange e especifica a teoria dos gêneros literários, com métodos e criação textual que determinam as características literárias que devem ser conservadas em diferentes tipos de discursos numa mesma instância literária. Dentro desse estudo intrínseco, Masetti (1998) enfatiza que:

O cômico tem seu lugar garantido ao abrigar a lógica da complexidade: ideias que parecem incoerentes ou absurdas, o duplo sentido, o erro, a irracionalidade. Ele se caracteriza por colocar-se à margem da sociedade, questionando a estrutura da ordem social, tratando do reprimido, ligando o homem à sua essência e à sua condição. (MASETTI, 1998, p. 2)

Assim, a partir de uma certa dificuldade histórica da teoria dos gêneros literários, podemos notar os valores que referenciam a ciência, mediante a criação literária e alcançando a tipologia universal. Ainda dentro dessa vertente, averiguamos a atitude do artista perante o mundo, as temáticas sociais, neste caso, em relação a Marins Pena (1833), que enfatizou fervorosamente em sua obra as modalizações linguísticas, com um diálogo simples, contundente e esclarecedor.

A sociedade do espetáculo, de Guy Debord (1997) tipifica a “sociedade humorística”, dando espaço ao humor e ao riso, com a descontração quase que obrigatória. Dessa maneira, podemos expressar um dos sentidos do riso, mediante o gênero comédia. Sendo assim, podemos dizer que: na carnavalização da Idade Média, o riso representava um segundo momento para o

povo, no qual, era permitido extravasar através das festas, saindo do mundo obscuro e rígido, em que a seriedade era recusada e o riso era expresso de forma rotineira.

No espetáculo tratado por Debord (1997), como agente social e político, observamos o objetivo do teórico em conscientizar atores a fazerem com que eles identificassem em relação a própria cultura e as próprias raízes, que estavam sendo oferecidas pela sociedade. Na medida em que o espetáculo trouxe um público contemplador da criação de um fenômeno literário, se discorreu sobre a soberba intrínseca do homem.

Dessa maneira, o riso foi um índice de superioridade humana, ou seja, o homem ria ou zombava das desgraças alheias como se fossem imunes a qualquer tipo de deslize, igualmente ao ridículo. Vejamos na continuidade um fragmento transcrito que relata alguns desses fatos na referida obra de Martins Pena:

[...] ANINHA – Minha mãe, a carne seca acabou-se.
 MANUEL JOÃO – Já?! MARIA ROSA – A última vez veio só meia.
 MANUEL JOÃO – Carne boa não faz conta, voa. Assentem-se e jantam.
 (ASSENTAM-SE TODOS E COMEM COM AS MÃOS. O JANTAR CONSTA DE CARNE SÊCA, FEIJÃO E LARANJAS)
 ANINHA – Não senhor.
 MANUEL JOÃO – Pois coma laranjas com farinha, que não é melhor do que eu. Esta carne está dura como um couro... Irra! Um dia desses eu... Diabo de carne!... hei-de fazer uma plantação... Lá se vão os dentes!... Deviam Ter botado esta carne de molho no corgo... Que diabo! De laranjas tão azedas!
 (BATEM À PORTA) Quem é? (LOGO QUE MANUEL JOÃO OUVI BATER NA PORTA, ESCONDE OS PRATOS NA GAVETA E LAMBE OS DEDOS)
 ESCRIVÃO – (dentro) Dá licença, Senhor Manuel João?
 MANUEL JOÃO – Entre quem é?
 (PENA, 2006, CENA V, p. 71)

É importante notar que ao ser mencionado o fato de ter acabado a carne seca, deixa claro como o povo na zona rural sobreviviam com dificuldades e muito esforço, retratando um fracasso contínuo. Em relação ao ridículo, Martins Pena enfatizou aspectos visuais, que procederam a uma remontagem tradicional circense, dando origem ao famoso pastelão.

Vale ressaltar que, o personagem de “Manuel João” tratava de esconder a comida, uma forma que beirava o grotesco, além de lambe os dedos, é possível percebemos na descrição do autor a exposição da pobreza extrema, misturada a mesquinha¹³⁷ e sovinice.¹³⁸ Diante da situação ridícula, se visualizou as atitudes pessoais do indivíduo, como forma de agir ou defender valores semelhantes de forma representativa na comicidade brasileira.

Ao observarmos a composição dos personagens, as questões políticas transmitidas na visão de Martins Pena para com os habitantes da Côrte, trazendo as perspectivas de

¹³⁷ Característica do que ou de quem é mesquinho. Natureza do que denota excesso de parcimônia (economia). Condição da pessoa cuja visão e/ou espírito são limitados. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹³⁸ Dificuldade e medo de perder algo que possui, como bens materiais e recursos. (DUCROT & TODOROV, 1972)

interpretação do cômico no contexto da produção literária do Ocidente, no que tange a origem na evolução da comédia. Nesse sentido, o teórico Debord (1997), afirma que:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como um sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual (DEBORD, 1997, p. 18).

Além da vertente de Debord (1997) sobre a sociedade do espetáculo humorístico, podemos relacionar esse fato ao referido gênero literário em estudo, bem como a natureza crítica de Guinsburg, Faria & Lima (2009), em relação a comédia de costumes, considerando como um fenômeno da teoria literária. Em decorrência disso, as comédias de costumes foram tratadas nos grupos de pessoas no qual, os costumes foram criticados e se fizeram presentes.

Ao ter feito comédia de costumes, Martins Pena teve a intenção de criticar os costumes da sociedade do século XIX, para que se transformassem, bem como, centrando sua crítica na reprodução cômica dos hábitos, operando, assim, na reflexão sobre esses hábitos perniciosos à bondade e à justiça. Dessa maneira, Guinsburg, Faria & Lima (2009), afirmam que:

[...] centrada na pintura dos hábitos de uma determinada parcela da sociedade contemporânea do dramaturgo. O enfoque privilegia sempre um grupo, jamais um indivíduo, e é em geral de natureza crítica ou até mesmo satírica – o que não impede que, por vezes, certos autores consigam um notável efeito realista na reprodução dos tipos sociais, apesar da necessária estilização cômica. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009, p. 88)

Em outras palavras, na comédia de costumes foi usado artifícios cômicos para ridicularizarem os hábitos prejudiciais à sociedade, criticando um microcosmos¹³⁹ social semelhante ao cotidiano. Nesse contexto, Candido (2006) nos possibilita entender a necessidade que Martins Pena teve em relação a criação do seu texto teatral, relatando que:

[...] A criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma práxis socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo. E para deixar claro este aspecto de derivação e retorno em face da realidade, poderíamos investigar o significado que a obra adquire como elaboração estética. [...]. (CANDIDO, 2006, p. 64)

Mediante esse viés de Cândido (2006), a literatura esteve presente nos principais meios de formação da opinião nos púlpitos e nas tribunas políticas, como base alicerçada¹⁴⁰ para

¹³⁹ Mundo pequeno, abreviado; miniatura do universo, no qual o próprio homem como expressão do universo, do cosmo, sendo uma imagem diminuta do mundo. Versão menor, abreviada, de algo maior, ou seja, pequeno círculo social; círculo. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹⁴⁰ Que possui base, ou seja, fundamento na literatura, conseguindo consolidar e firmar argumentos sólidos, bem fundamentados na teoria literária. (DUCROT & TODOROV, 1972)

soldar as opiniões na construção da nacionalidade. É importante frisar que, o Romantismo foi considerado como visão de mundo, em que o homem desse momento histórico, neste caso, em meados do século XIX representou e interpretou o próprio homem, a partir dos conhecimentos e valores da época.

Para tanto, um dos motes deste trabalho é entender qual a relação entre a identidade cultural da sociedade brasileira do século XIX e a comédia de Martins Pena, no qual se buscou encontrar a dimensão mais vasta, mais diversificada, pessoal, crítica, sutil, cheia de humor, irônica e refletida na referida obra do autor. Sendo assim, na perspectiva de Matos (1915):

Apenas vê claro, observa com atenção e reproduz fielmente, com a naturalidade em que se revela o escritor de teatro. [...] em grau de que se não antolha outro exemplo na nossa literatura, as qualidades essenciais ao ofício e ainda certos dons, que as realçam: sabe imaginar ou arranjar uma peça, combinar as cenas, dispor os efeitos, travar o diálogo, [...] exemplos de espontaneidade literária que apresenta a literatura brasileira. (MATOS, 1915, p. 167)

Destarte, o riso político-social de Martins Pena, em decorrência de seu gênero esteve em proximidade com a sociedade brasileira que lhe era contemporânea, pois a reflexão oriunda da corrupção na família, nas leis, foram os objetivos do teatrólogo no *corpus* deste estudo.

Acrescentasse ainda em relação a comédia de costumes, a relação do gênero com a sociedade, com o mundo social, para tanto, procurou-se salientar de forma a julgar mais prática ao longo dos séculos de produção, tornou-se aquilo que Martins Pena assimilou, provavelmente de suas leituras, de seus conhecimentos, de suas vivências, e adaptou à situação brasileira.

O teórico Ricoeur enfatiza em sua obra *A Memória, a História e o Esquecimento* (2007), a memória e a história dos personagens da obra *O Juiz de Paz da Roça* (1833):

E são razões pontuais ou, pelo menos, as contribuições distintas e identificáveis dos protagonistas envolvidos numa ação coletiva – e isso, mesmo no caso de delitos cometidos “em associação” –, que são submetidas ao exame dos juízes, tanto no plano narrativo, quanto no plano normativo; a conformidade que o julgamento estabelece entre a verdade presumida da sequência narrativa e a imputabilidade que recai sobre o acusado – esse fito no qual a explicação e interpretação se conjugam no liminar do proferimento da sentença – opera apenas nos limites traçados pela seleção prévia dos protagonistas [...]. (RICOEUR, 2007, p. 336)

Para se entender a comédia como fenômeno literário é colocado em xeque as relações que se fazem entre o que se pode chamar de dimensão e essência do riso, bem como, as obras literárias que tiveram a finalidade de serem classificadas como comédia em manifestação que objetivaram a crítica social, assim, essa comédia se debruçou sobre o tipo e a situação típica da sociedade brasileira.

Ao analisarmos o *corpus* deste estudo, ou seja, *O Juiz de Paz da Roça* (1833), percebemos como foi acurado o trato de Martins Pena com as instituições burguesas e como

era ferrenha a crítica ao desrespeito da lei e das injustiças sociais, em um nacionalismo trazido pela subversão dos valores sociais, mediante a comédia como fenômeno literário.

Em decorrência do discernimento sobre uma discussão específica acerca do cômico, enfatizando essa dialética humorística,¹⁴¹ o surgimento da comédia na Grécia Antiga¹⁴² teve como base as considerações de estudiosos como Bakhtin (1993), que nos trouxeram reflexões pertinentes em forma de contribuição para o entendimento das causas que levaram a perspectiva de construção do cômico. De acordo com Bakhtin (1993):

[...] não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros, que descrevem a vida de indivíduos ou dos extratos da sociedade, o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de utilidade para a sociedade, que usam seres corrompidos. (BAKHTIN, 1993, p. 58)

Vale ressaltar que, por meio do riso do público, a comédia abordava temas relacionados ao cotidiano, que despertaram sensações na plateia, além do humor envolvido, o gênero comédia teve importantes mensagens filosóficas e morais, valendo-se de críticas com a intenção de despertar a dúvida e a reflexão sobre diversos aspectos da vida.

Vejamos um fragmento transcrito que discorre sobre essa ação dramática na obra:

[...] ESCRIVÃO (entrando) Deus esteja nesta casa.
 MARIA ROSA E MANUEL JOÃO – Amém.
 ESCRIVÃO – Um criado da Senhora dona e da Senhora Doninha.
 MARIA ROSA E ANINHA – Uma sua criada. (cumprimentam)
 MANUEL JOÃO – O senhor por aqui a estas horas é novidade.
 ESCRIVÃO – Venho da parte do senhor juiz de paz intimá-lo para levar um recruta à cidade.
 MANUEL JOÃO – Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?
 ESCRIVÃO – Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço, no entanto há-de se fazer.
 MANUEL JOÃO – Sim, os pobres é que o pagam.
 ESCRIVÃO – Meu amigo, isto é, falta de patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente pra 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 se lhe faça? Ora é boa!
 ESCRIVÃO – Não dia isto, senhor Manuel João, a rebelião...
 MANUEL JOÃO – (gritando) E que me importa eu com isso?... e o senhor a dar-lhe...
 ESCRIVÃO – (zangado) O senhor juiz manda dizer-lhe que se não fôr irá prêso.
 MANUEL JOÃO – Pois diga com todos os diabos ao senhor juiz que lá irei.
 ESCRIVÃO – (à parte) Em boa hora o digas. Custou-me achar um guarda... Às vossas ordens. MANUEL JOÃO – Um seu criado.
 ESCRIVÃO – Sentido nos seus cães;

¹⁴¹ Arte do diálogo e debate humorístico, no qual o posicionamento é defendido e contradito numa sociedade repleta de pluralidades e opiniões da perspectiva de vida, que busca compreender o cenário, ou seja, a presente obra questionada na relação existente entre a liberdade de expressão e o humor nos discursos que são proferidos na sociedade. (ARÊAS, 1990)

¹⁴² Uma das três principais formas dramáticas finais no teatro da Grécia clássica. A comédia ateniense, convencionalmente dividida em três períodos: Comédia Antiga, Comédia Média e Comédia Nova. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

MANUEL JOÃO – Não mordeu.
 ESCRIVÃO – Senhora Dona, passe muito bem. (SAI O ESCRIVÃO)
 MANUEL JOÃO – Mulher, arranja esta sala, enquanto me vou fardar. (SAI
 MANUEL JOÃO)
 (PENA, 2006, CENA V, pp. 71 – 72)

A intimação do “Juiz de Paz” foi enviada ao personagem do guarda nacional “Manuel João”, designando-o a levar um prisioneiro até a cidade, o recruta “José da Fonseca” para as ocorrências da Revolta das Farroupilhas no Estado do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, percebemos que “Manuel João” não compreendia por que ele tinha que realizar essa tarefa, pois reflexivamente, ir até a cidade realizar essa tarefa coincidia com a perda de um dia de trabalho na lavoura, que por certo era sua forma de sustentar a família.

Se olharmos para o grau de hierarquia, o guarda nacional era ele, ou seja, essa tarefa fazia parte da sua função, só que perante o seu desempenho de lavrador, no qual as ganâncias eram maiores, o referido personagem sempre dava prioridade para as funções da lavoura, já que era dali que tirava o sustento familiar.

Nesse contexto, havia preocupações imediatas ligadas à sobrevivência, fato esse que entrava em foco, por detalhes descritos na obra de Martins Pena. Observemos que o “Escrivão” era enfático em dizer que ninguém aceitava tal tarefa. Nesse momento, “Manuel João” protesta, dizendo que ele não era o culpado dos problemas acarretados pelo governo, bem como do argumento ligado ao patriotismo, porém, diante de uma ameaça, e voz de prisão, se comprometia em realizar o deslocamento do recruta.

Quando Martins Pena mexe no conjunto de valores burgueses, com críticas fortes, o efeito é paulatinamente situado, já que os detalhes se diluem ao humor mediante o diálogo dos envolvidos na trama. O cotidiano simples era retratado de forma viva e natural, desde as recomendações de “Manuel João”, sobre as tarefas a serem feitas, tanto para os que ficam, quanto para o que vão com ele até a cidade.

Assim, a comédia mediante o riso era descrita com rigidez à sociedade, que de alguma forma trouxe as complexas relações e combinações imagéticas dos elementos risíveis, ou seja, o aspecto do domínio da consciência sobre as ações involuntárias, podendo exercer o riso para fins atrativos.

Os resultados que definiram à sociedade combinaram com personagens, que imitaram a vida e acompanhavam em sua plasticidade¹⁴³. Enfim, rimos do disfarce quando ele está no contexto legitimador, neste caso, autêntico. O ato cômico do riso era carregado de significância

¹⁴³ Capacidade de um sujeito para se adaptar às condições ambientes, mediante característica do que é plástico, com possibilidades de ser moldado ou modelado. (DUCROT & TODOROV, 1972)

para uma sociedade romântica do século XIX, com justificativas recorrentes a respeito da condição e dos aspectos ridículos do humano.

Jaeger (2001, p. 415) aponta que “[...] a origem da comédia encontra-se no incoercível impulso das naturezas mais comuns, poderíamos até dizer, na tendência popular, realista, observadora e crítica, que escolhe com predileção imitar o que é mau, censurável e indigno”.

Nesse contexto, os personagens ganharam destaque, chegando à recorrência a partir da manifestação em indivíduos específicos, neste caso a burguesia no século XIX. Vale ressaltar que Bergson (2018) avalia que:

[...] muitas comédias têm como título um substantivo comum [...]. Isso porque o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco. (BERGSON, 2018, p. 17)

Agregando informações acerca do gênero na comédia de Martins Pena, a perspectiva de Bergson (2018) exemplifica o cômico a partir do referido século, em forma de caráter ambivalente, isto é, crítica e humorística, no qual o riso era a maneira de corrigir os desvios do homem, nesse caso, a corrupção, o abuso de poder, a malandragem etc.

Os diferentes aspectos do gênero comédia como fenômeno literário, levaram a pluralidade do riso, seja na forma de: o bom, o maldoso, o alegre e o imoderado, pois a ideia do teórico francês seria estar associado ao humor, na pretensão de contribuir com a compreensão e a necessidade de estudar a complexidade desse elemento risível, no âmbito artístico, por ser reflexo da importância que teve nas atividades socioculturais brasileiras.

Na continuidade, especificamente no último tópico deste capítulo, trataremos sobre a obra em si, *O Juiz de Paz da Roça*, bem como o cotidiano dos personagens, em que autor utilizava para expor uma realidade social, além do espetáculo na linha do tempo e um cenário histórico da peça teatral.

3.4 A obra: *O Juiz de Paz da Roça*

A obra *O Juiz de Paz da Roça* foi e é considerada um monólogo,¹⁴⁴ pois o inaugurador literariamente do nosso teatro, o escritor Martins Pena trouxe a partir do próprio título, indicando e descrevendo a trama dos costumes da zona rural em relação a Côrte no período romântico do século XIX.

¹⁴⁴ Diálogo de determinada pessoa consigo mesma, falando sempre com o seu “próprio eu” ou, em alguns casos, se direcionando ao público presente. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

O autor considerou alguns estratagemas¹⁴⁵ para a criação da referida obra, já que eram comuns na vertente do teatro que o dramaturgo inaugurou. Ao dar mais agilidade à trama, a comédia, a princípio, esboçou estruturalmente a condição de comédia clássica, ou seja, um casal amoroso que almejava vencer as crenças limitantes, na imagem do pai, o ser patriarcal, no âmbito rural, mediante a figura arquetípica¹⁴⁶ de um magistrado, neste caso, “o juiz”.

Essa comédia foi encenada, por primeira vez, no Teatro de São Pedro de Alcântara, como parte do programa teatral em benefício da atriz Estela Sezefreda,¹⁴⁷ integrante da companhia dramática desse teatro, dirigido por João Caetano, seu esposo. A divulgação referente à estreia trouxe informações descritivas sobre o cronograma do espetáculo.

Esta composição, de um gênero novo, não deixará de agradar, e o título dá uma ideia do quanto deve ser interessante, porque ele se acha gravado nas páginas da história [...]. Respectivamente a cenário e vestuário, será segundo a época. A nova farsa *O Juiz de Paz da Roça*, que termina por uma tocata e dança própria do lugar, porá fim ao espetáculo. Os bilhetes acham-se na casa da sua residência, rua dos Ciganos n. 42. (JORNAL DO COMMERCIO, 02 de outubro de 1838)

Anunciado anonimamente pela imprensa, esse método era comum nas divulgações das obras cômicas naquela época, já que não tinham sua autoria indicada, ocupavam assim um espaço menor no programa teatral do período. Nesse sentido, considerando as pequenas dramaturgias cômicas como *O Juiz de Paz da Roça*, que eram apresentadas de maneira camufladas para que não fossem censuradas.

Dessa forma, ao anunciar a estreia de *O Juiz de Paz da Roça*, o autor trouxe o fragmento de encerramento da última cena da obra, exibindo no anúncio um número musical e de uma dança muito usual daquele momento, denominada o Fado da Tirana,¹⁴⁸ no qual, finalizam-se os versos com o término da peça, e assim, contribuindo para a divulgação, dando um ar de novidade para os críticos e curiosos.

Averiguamos ainda que, na construção dos personagens, Martins Pena intencionou a representação social da época somada ao ambiente, no qual vários tipos de classes sociais interagem. Vejamos o seguinte fragmento da referida obra, em que esse momento é marcado com a intencionalidade de atrair a curiosidade do povo em relação a apresentação da peça em cartaz naquele momento da história literária brasileira:

¹⁴⁵ Manobra ou plano em que são estudados os objetivos para serem colocados em prática, de forma artilosa, astuta e subterfúgios. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹⁴⁶ Algo que segue um molde padrão, que tem uma forma ou aparência que já está bem estabelecida no imaginário social. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁴⁷ Artista brasileira, começou sua carreira teatral, em meados da década de 1820, como bailarina do corpo de dança de Auguste Toussaint, no Real Teatro de São João. Entre 1833 e 1855, atuou nas companhias dramáticas de João Caetano, protagonizando dramas e comédias. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁴⁸ Música popular considerada como tipo primordial dos fados populares, com quadra variante cuja memória excita a veia poética popular, recolhidas da tradição oral. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

TOCADOR (cantando)
 Ganinha, minha senhora,
 Da maior veneração;
 Passarinho foi-se embora
 Me deixou penas na mão.
 TODOS
 Se me dás que comê,
 Se me dás que bebê,
 Se me pagas as casas,
 Vou morar com você.
 (dançam)
 TOCADOR (cantando)
 Em cima daquele morro
 Há um pé de ananás;
 Não há homem neste mundo
 Como o nosso juiz de paz.
 (PENA, 2006, CENA ÚLTIMA, p. 87)

Em um contexto político-cultural que conceitua o teatro de comédia, sendo este criado e produzido em território nacional, possibilitou aspectos representativos da nação brasileira, de forma significativa e simbólica, bem como se tratando da primeira comédia escrita e encenada por brasileiros, com temas, personagens e cenários que traçavam o painel da vida e da família de lavradores, que representavam a sociedade rural nas redondezas da capital do Império.

Com o foco na escrita cômica do autor é possível percebermos que durante o período romântico na Literatura, a relação entre a representação da linguagem falada e a caracterização dos personagens roceiros na peça, fundamentaram-se na conversa, no humor, na história, na cultura e na pragmática da sociedade brasileira do século XIX.

No dia 10 de outubro de 1838, no Teatro de João Caetano, a obra *O Juiz de Paz da Roça* se apresentou por segunda vez, intitulando-se no anúncio como “a bem aceita farsa”, de acordo com o *Jornal do Commercio*, entre os dias 13 e 15 de outubro de 1838 e o *Diário do Rio de Janeiro*, do dia 15 de outubro de 1838. Precisamente no dia 25 de novembro de 1838, no Teatro Niteroiense, a referida obra retornou a se apresentar com um repertório inovador e nacional.

Em 26 de maio de 1840, a obra foi representada no Teatro de São Januário, com a hipótese de ação dos personagens na obra teatral, que utilizaram a oralidade para exercer fundamentalmente a importância na caracterização e na crítica a burguesia, mediante a imagem do elenco que expressou o lado oculto de uma sociedade pautada em máscaras.

Outro local de apresentação da obra *O Juiz de Paz da Roça* foi no Teatro de São Francisco, no dia 22 de maio de 1844, no qual o arco temporal mostrou-se intencionalmente amplo, com um teatro de expressão nacional, mostrando feições nacionalistas que atribuíram construtores de nacionalidade brasileira com base na comédia de Martins Pena.

Para evidenciar esses argumentos referentes a obra, discorreremos sobre *O Juiz de Paz da Roça*, no sentido de descrever, mostrar e identificar o peso literário estrutural dessa

dramaturgia, de um único ato com 23 cenas. A comicidade popular construída por Martins Pena, teve a cronologia no palco de mais ou menos 2 horas, com práticas que moldavam o gosto e o hábito dos espectadores e dos leitores.

Por ser uma obra curta, o entretenimento cultural era resgatado de um conjunto de discursos que circulavam por intermédio deles, compreendendo o processo do repertório popular imposto pelos gêneros hegemônicos.¹⁴⁹ Martins Pena se posicionou dentro de uma linhagem de obras curtas, em que o povo brasileiro apreciava e estavam acostumados.

A referida obra de Martins Pena por ter sido a primeira comédia de costumes do teatro brasileiro, em ter influências do teatro picaresco espanhol,¹⁵⁰ com um teor de crítica social e diálogo coloquial, esboçava características como a chanchada¹⁵¹ e teatro de revista, bem como gêneros populares, nesse caso, a piada em amplo sentido.

Por meio do riso, a obra de Martins Pena trouxe de forma descritiva e crítica, os costumes da cidade fluminense, com simplicidade, espontaneidade e agilidade para com a sociedade brasileira. Segundo Arêas (1987), sobre as obras de Pena:

[...] se tomarmos sua produção como um todo (os dramas e os contos incluídos), perceberemos que a própria maneira de ser dessa obra, com suas diferenças e contradições, que desenrolam diante de nossos olhos a nossa cultura (o “nacional” e o “outro”), em função da possível adequação (desejada) aos modelos ocidentais. (ARÊAS, 1987, pp. 99 – 100)

Alguns dos aspectos pertinentes na obra foram ressaltados no espaço e no tempo, em relação a cidade do Rio de Janeiro, especificamente na casa de “Manuel João” e do “Juiz de Paz”, dois espaços que são descritos minuciosamente os fatos da peça. Com tudo o que já foi dito até o presente momento, adicionamos as questões sobre a crítica e as convenções sociais, do casamento, da família, do governo e da forma de satirizar as figuras dos padres, dos juizes, dos políticos inescrupulosos e dos novos ricos. Nesse contexto, Chartier (1990) traz:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso está investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrência e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 1990, p. 17)

¹⁴⁹ Deriva da teoria da hegemonia cultural, do teórico marxista Antônio Gramsci, que analisa as relações de poder entre as classes sociais de uma sociedade. Assim, se refere à dinâmica cultural, por meio da qual um grupo social reivindica e sustenta uma posição dominante em uma hierarquia social. (GRAMSCI, 1978)

¹⁵⁰ Diz-se, da literatura clássica espanhola, das novelas e peças de teatro em que se descrevem e satirizam os costumes dos pícaros. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

¹⁵¹ É o espetáculo ou filme de comédia musical com humor ingênuo e popular, sendo uma adaptação brasileira do gênero internacionalmente conhecido como burlesco. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

É curioso que, Martins Pena se inscreveu tradicionalmente na farsa, pautando nos temas, os tipos e as situações dramáticas desse subgênero cômico, afirmando-se assim, como um autor teatral. No processo de consagração do dramaturgo, a relevância e o reconhecimento intelectual de sua contribuição para com a nossa literatura brasileira, proporcionou na produção do autor a vinculação às peças curtas e breves, como raiz popular de aceitação de novos modelos.

Observamos que no século XIX, especificamente na zona rural, algumas pessoas tinham mais de uma função, não se sabe ao certo se era por falta de mão-de-obra ou até mesmo por desprovemento econômico para proventos de funcionários, o certo é que a maioria desses funcionários tinham mais de uma função, como conciliador dos conflitos de sua jurisdição.

Nesse contexto, podemos dizer que um dos momentos que reflete essa situação, por conta da linguagem que se estabelece, encontra-se no seguinte fragmento da referida obra:

Sala em casa do JUIZ DE PAZ. Mesa no meio com papéis; cadeiras.
 Entra o JUIZ DE PAZ vestido de calça branca, rodapé de riscado, chinelas verdes e sem gravata.
 JUIZ – Vamo-nos preparando para dar audiência.
 ARRANJA OS PAPÉIS. O escrivão já tarda; sem dúvida está na venda do Manuel do Coqueiro... O último recruta que se fez já vai-me fazendo. Nada, não gosto de presos em casa. Podem fugir, e depois dizem que o juiz recebeu algum presente.
 (BATEM À PORTA) Quem é? Pode entrar.
 (ENTRA UM PRÊTO COM UM CAICHO DE BANANAS E UM CARTA, QUE ENTREGA AO JUIZ. JUIZ, LENDO A CARTA “Ilmo. Sr.? Muito me alegro de dizer a V.Sa. que a minha ao fazer desta é boa, e que a mesmo desejo para V.Sa. pelos circunlóquios com que lhe venero”. (DEIXANDO DE LER. Circunlóquios... Que nome em breve! O que quererá ele dizer? Continuemos.
 (LENDO. “Tomo a liberdade de mandar a V.Sa. Um caicho de bananas maçãs para V.Sa. comer com a sua, e dar também a comer à Sra. Juíza e aos Srs. Juizinhos. V.Sa. há-de reparar a insignificância do presente; porém, Ilmo. Sr., as reformas da Constituição permitem a cada um fazer o que quiser, e mesmo fazer presentes; ora, mandando assim as ditas reformas V. As. Fará o favor de aceitar as ditas bananas, que diz minha Teresa Ova serem muito boas. No mais, receba as ordens de quem é seu venerador e tem a honra de ser “Manuel André de Sapiruruca.” Bom, tenho bananas para a sobremesa. Ó pai, leva estas bananas para dentro e entrega à senhora. Toma lá um vintém para teu tabaco. (SAI O NEGRO) O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos etc., etc.
 (BATEM À PORTA) Quem é?
 ESCRIVÃO – (DENTRO) Sou eu.
 JUIZ – Ah, é o escrivão. Pode entrar.
 (PENA, 2006, CENA IX, p. 74)

Com certa confusão, o “lavrador” em um tom cerimonioso,¹⁵² adequando-se ao momento, seja ele familiar e/ou íntimo, proporcionou ao “juiz” saídas tangentes para futuramente obter um resultado positivo de seu processo. Dessa maneira, observamos críticas à corrupção do magistrado, já que o lavrador “Manuel André”, personagem que proporciona o

¹⁵² Algo com caráter solene, que segue regras de etiqueta, que se porta de maneira gentil e educada. (DUCROT & TODOROV, 1972)

presente ao “juiz”, estava onipresente em uma das ações litigiosas que ocorreria naquele mesmo dia, na visão distorcida da lei sobre os efeitos da Nova Constituição, em relação aos atos ali estabelecidos na suposta audiência.

Outro fato importante sobre a referida cena, é a ironia do “juiz” em dizer que não queria presos em casa por conta do que os demais iam pensar. Para enfatizar esse momento, vejamos na sequência o instante exato em que o guarda nacional “Manuel João” se apresenta na casa do “juiz” já com o suposto preso “José da Fonseca” para o recrutamento:

Entra José da Fonseca. Meu Deus do céu saia se deitar
 JUIZ – Aqui está o recruta; queira levar para a cidade. Deixe-o no quartel do Campo de Santana e vá levar esta parte ao general. (DÁ-LHE UM PAPEL)
 MANUEL JOÃO – Sim senhor. Mas, Sr. Juiz, isto não podia ficar para amanhã? Hoje já é tarde, pode anoitecer no caminho e o sujeitinho fugir.
 JUIZ – Mas aonde há-de ele ficar? Bem sabe que não temos cadeias.
 MANUEL JOÃO – Isto é o diabo!
 JUIZ – Só se o senhor quiser levá-lo para sua casa e prendê-lo até amanhã, ou num quarto, ou na casa de farinha.
 MANUEL JOÃO – Pois bem, levarei.
 JUIZ – Sentido que não fuja.
 MANUEL JOÃO – Sim senhor. Rapaz, acompanha-me.
 (SAEM MANUEL JOÃO E JOSÉ DA FONSECA)
 (PENA, 2006, CENA XII, p. 80)

Na casa do “Juiz de Paz” pessoas entravam e saíam continuamente com a intenção de resolver problemas, essa composição dos personagens utilizados por Martins Pena teve a função social de restaurar a moralidade na sociedade carioca, pretendendo assim, o uso de suas atribuições como “juiz”, que supostamente seria atuar de forma direta ao combate das ostentações superficiais europeias.

Ao primeiro comediógrafo brasileiro foi atribuído o papel de membro do Instituto Histórico Brasileiro¹⁵³, após a morte de Martins Pena, o referido Instituto em homenagem ao escritor, escreveu a primeira biografia do dramaturgo, vigorando assim, o nome do autor entre os intelectuais que se esforçaram para criar a memória nacional, com pilares da brasilidade.

A obra *O Juiz de Paz da Roça* foi categorizada como popularesca, ou seja, de baixa qualidade ao gosto português, porém Martins Pena não estava para agradar aos portugueses, e sim para constituir um ingrediente fundamental da cultura teatral brasileira do XIX.

No contexto da obra, em linhas gerais, podemos dizer que os discursos que designavam as cenas da peça, trouxeram a nossa memória literária, de forma representada e lida como um mecanismo dos espetáculos do Império, dando o real significado do lugar que a arte dramática ocupou na sociedade oitocentista.

¹⁵³A mais antiga e tradicional entidade de fomento da pesquisa e preservação histórico-geográfica, cultural e de ciências sociais do Brasil, fundado em 2 de outubro de 1838. (GUINSBURG & PATRIOTA, 2012)

As cenas da obra eram curtas, já que o autor tinha em vista apenas a extensão necessária para o desenrolar dos fatos, com essencialidade econômica, as marcações da cena, eram precisas e significativas até no vestuário, pois Martins Pena demonstrou a consciência de que o teatro era uma encenação, e que devia ser visto.

Enfim, em torno dos assuntos teatrais que circulavam as formas de expressão artística, de gêneros literários e modelos de divulgação, que submergiram na história e nos arquivos, como a referida obra aqui analisada, trouxe um teatro com uma dimensão cênica, articulada a literatura dramática. Assim, de maneira detalhista, e na continuidade, discorreremos em um subtópico sobre o cotidiano dos personagens dessa obra.

3.4.1 O cotidiano dos personagens

A dramaturgia na obra teatral dá a impressão de uma série de fatos organizados no enredo, com personagens que vivem nesses fatos. De forma indissolúvel,¹⁵⁴ ao pensarmos no enredo, conseqüentemente pensamos nos personagens, e concomitantemente, observamos a vida em que vivem, os problemas em que se enredam, e a linha do destino de cada um, traçando a duração temporal e as condições do ambiente.

O enredo existe através dos personagens que exprimem os intuitos do teatro cômico e a visão da vida que é decorrente dos significados e valores que o animam. Dessa forma, o elemento central da obra são os personagens e as suas realidades, que representam a ideia e o seu significado. Nesse sentido, Martins Pena mediante o cômico, construiu uma perspectiva do riso em sua obra, demarcando o teatro brasileiro por meio da vivacidade dos personagens na peça *O Juiz de Paz da Roça*.

A possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor pelos mecanismos de identificações e projeção do personagem que vive o enredo e as ideias, tornando-os vivos na teatralidade brasileira. Vejamos na continuidade um fragmento da referida obra que descreve esse inusitado fato cômico e peculiar:

ESCRIVÃO – Já intimei Manuel João para levar o preso à cidade.
 JUIZ – Bom. Agora vamos nos preparar a audiência.
 (ASSENTAM-SE AMBOS À MESA E O JUIZ TOCA A CAMPAINHA.) Os senhores que estão lá fora no terreiro podem entrar.
 (ENTRAM TODOS OS LAVRADORES VESTIDOS COMO ROCEIROS, UNS DE JAQUETA DE CHITA, CHAPÉU DE PALHA, CALÇA BRANCAS DE GANGA, DE TAMANCOS, DESCALÇOS; OUTROS CALÇAM OS SAPATOS E MEIAS QUANDO ENTRAM etc. TOMÁS TRAZ UM LEITÃO DEBAIXO DO BRAÇO)
 Está aberta a audiência. Os seus requerimentos?
 (PENA, 2006, CENA X, p. 75)

¹⁵⁴ Algo ou alguma coisa que não se pode dissolver, desfazer, romper, desunir ou desligar, pois uma vez feito, será concluído de uma única forma e/ou maneira. (DUCROT & TODOROV, 1972)

De forma descritiva, Martins Pena relatava sobre a vestimenta dos lavradores, a maneira como era anunciada o início das audiências e o local onde se encontravam os demandantes para posteriormente se adentrarem pouco a pouco, mostrando o significado do contexto na construção estrutural responsável pela força do humor na obra.

As personagens do dramaturgo eram pessoas comuns em situações do dia a dia, como casamentos, festas, envolvidas em pequenas intrigas domésticas etc. Observemos na sequência a lista completa dos personagens que deram ênfase ao cômico na obra:

PERSONAGENS:
 Juiz de paz
 Escrivão do Juiz (de paz)
 Manuel João, lavrador, (guarda nacional)
 Maria Rosa (sua mulher)
 Aninha (sua filha)
 José da Fonseca (amante de aninha)
 Inácio José(lavrador)
 José da Silva(lavrador)
 Francisco Antônio(lavrador)
 Manuel André(lavrador)
 Sampaio (lavrador)
 Tomás (negro)
 Josefa Joaquina (negro)
 Gregório (negro)
 (PENA, 2006, p. 66)

O enredo era simples, mas os personagens satirizavam em grande relevância à aplicação da justiça, denunciando a corrupção e o abuso de autoridades. Tais motivos estrondosos promulgaram o sucesso das encenações, bem como a menção à Revolta das Farrroupilhas, o contrabando de escravos e as mazelas sociais.

Outro momento perspicaz de Martins Pena era sobre o relato do malandro, do esperto, do jeitinho brasileiro de ganhar a vida, sim, refiro-me ao personagem “José da Fonseca”. Vejamos um fragmento da obra, no qual o personagem tentou induzir a moça “Aninha”, inocente, sonhadora, idealizadora, características fulminantes do Romantismo, a conhecer o mundo da Corte, ou seja, a outra face da realidade:

Entra José com calça e jaqueta branca.
 JOSÉ – Adeus, minha Aninha! (QUER ABRAÇA-LA.)
 ANINHA – Fique quieto. Não gosto de brinquedos. Eu quero casar-me com o senhor, mas não quero que me abrace antes de nos casarmos. Esta gente quando vai à Côte, vem perdida. Ora, diga-me, concluiu a venda do bananal que seu pai lhe deixou? Se o senhor agora tem dinheiro, por que não me pode a meu pai?
 JOSÉ – Dinheiro? Nem vintém!
 ANINHA – Nem vintém! Então o que fez do dinheiro? É assim que me ama? (CHORA.)
 JOSÉ – Minha Aninha, não chores. Oh, se tu soubesses como é bonita a Côte! Tenho um projeto que te quero dizer.
 ANINHA – Qual é?
 JOSÉ – Você sabe que eu agora estou pobre como Jó, e então tenho pensado em uma cousa. Nós nos casaremos na freguesia, sem que teu pai o saiba; depois partiremos para a Côte e lá viveremos.

ANINHA – Mas como? Sem dinheiro?
 JOSÉ – Não te dê isso cuidado: assentarei praça nos Permanentes.
 ANINHA – E minha mãe? JOSÉ – Que fique raspando mandioca, que é ofício leve. Vamos para a Côrte, que você verá o que é bom.
 ANINHA – Mas então o que é que há lá tão bonito?
 JOSÉ – Eu te digo. Há três teatros, e um maior que o engenho do capitão-mor.
 ANINHA – Oh, como é grande!
 JOSÉ – Representa-se as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande!
 ANINHA – O que é mágica?
 JOSÉ – Mágica é uma peça de muito maquinismo.
 ANINHA – Maquinismo?
 JOSÉ – Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco.
 ANINHA – Em macaco! Coitado do homem!
 JOSÉ – Mas não é de verdade.
 ANINHA – Ah, como deve ser bonito! E tem rabo?
 JOSÉ – Tem rabo, tem.
 ANINHA – Oh, homem!
 JOSÉ – Pois o curro dos cavalheiros! Isto é que é cousa grande! Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem medidas, saltam, falam etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.
 ANINHA – Em pé? E não cai?
 JOSÉ – Não. Outros fingem-se bêbados, jogam os socos, fazem exercício e tudo isto sem caírem. E há um macaco chamado o macaco Major, que é cousa de espantar.
 ANINHA – Há muitos macacos lá?
 JOSÉ – Há, e macacos também.
 ANINHA – Que vontade tenho eu de ver estas cousas!
 JOSÉ – Além disto há outros divertimentos. Na Rua do Ouvidor há um Cosmorama, na Rua de São Francisco de Paula outro, e no Largo uma casa aonde se veem muitos bichos cheios, muitas conchas, cabritos com duas cabeças, porcos com cinco pernas etc.
 ANINHA – Quando é que você pretende casar-se comigo?
 JOSÉ – O vigário está pronto para qualquer hora.
 ANINHA – Então, amanhã de manhã.
 JOSÉ – Pois sim. (CANTAM DENTRO.)
 ANINHA – Aí vem meu pai! Vai-te embora antes que ele te veja.
 JOSÉ – Adeus lá, não falte! (SAI JOSÉ)
 (PENA, 2006, CENA II, pp. 68 – 69)

A relevância no qual o namorado de “Aninha, José da Fonseca”, utilizava roupas brancas, já que na roça, esses trajes reforçavam uma tendência, disseminada em outros momentos, do personagem a não enxergar que seu papel é trabalhar e não pensar em prazeres da vida apenas, como se fosse um *bon vivant*.¹⁵⁵

Nesse encontro amoroso entre “José da Fonseca” e “Aninha”, se manifestaram características que o dramaturgo mostrava como um exagero caricaturesco,¹⁵⁶ observado através de “Aninha” que não aceitava o abraço do amado. “Só depois do casamento é que pode!”

¹⁵⁵ Expressão da língua francesa que designa uma pessoa que sabe aproveitar os prazeres da vida, sociável que cultivou e refinou gostos especialmente no que diz respeito à comida e bebida, que gosta de boa comida e vinhos e gosta de ir a restaurantes e festas. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹⁵⁶ Desenho da vida real, tal como políticos e artistas, enfatizando e exagerando as características das situações e dos personagens de uma forma humorística, assim como em algumas circunstâncias que acentuam gestos, vícios e hábitos particulares em cada indivíduo. (GUINSBURG, J. & PATRIOTA, 2012)

alfinetando que: “esse abuso fora causado pelos maus costumes adquiridos na Corte”. (PENA, 2006, CENA II, pp. 68 – 69)

Além do diálogo entre os namorados, é importante mencionar um fato crucial na obra do autor, neste caso, o contraste entre a roça e a Côte, já que “José da Fonseca” estranhamente dizia que não tinha mais nenhum “vintém do bananal que recebera de herança”, observamos mediante essa fala que a imaturidade do personagem era evidente.

Outro fato pertinente foi o modo pelo qual ele tentou explicar como pretendia se casar às escondidas com “Aninha” e em seguida mudar-se para a Côte. A suposta solução seria seduzir a moça, relatando supostas vantagens distorcidas sobre a Capital, mencionando somente aspectos bons, como se a vida lá fosse somente prazer e diversão.

Martins Pena descreveu toda a malandragem que ocorria no jeitinho brasileiro do século XIX, pois além de “José da Fonseca” querer enganchar o coração de “Aninha”, instigando-a para a fuga, o personagem tinha a verdadeira intenção de ludibriar a moça pelo vislumbre da Côte, enchendo-a de esperança em algo que não ia suceder, pois o que realmente lhe interessava era escapar do compromisso obrigatório de recrutamento para com o governo.

A esperteza de “José da Fonseca” em relação a inocência de “Aninha”, era justificar um matrimônio de faixada para se escapar da situação crítica que se encontrava. A forma como a moça idealizava a Côte, situando a descrição de “José da Fonseca”, dando a entender que parecia ser a mesma maneira como enxergávamos e ainda vemos o Primeiro Mundo, neste caso, os países europeus. Vejamos na continuidade esse momento de reflexão da personagem “Aninha” para com os relatos de “José da Fonseca” sobre a Côte:

ANINHA, (SÓ) Como é bonita a Côte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, onde não se ouve senão os sapos e entanhas cantarem. Teatros, mágicos, cavalos que dançam, cabeças com dous cabritos, macaco major.... Quanta cousa. Quero ir para a Côte! (PENA, 2006, CENA III, pp. 69 – 70)

Um dos fatos interessantes dessa história foi que quem prendeu o foragido e espertinho foi “Manuel João”, justamente o (pai de Aninha, delegado na zona rural), condutor do recruta “José da Fonseca” ao serviço militar. Preocupado com as coisas que pudessem acontecer, “Manuel João” teve a autorização para levar o prisioneiro para sua casa, já que seria inviável levá-lo ainda naquele dia devido ao horário, por medo da fuga do preso.

Um expediente típico da dramaturgia popular, foi a surpresa de “Aninha” ao ver a identidade do personagem, causando curiosidade, e até mesmo espanto em visualizar o prisioneiro. Na sequência, veremos a transcrição do referido fragmento desse acontecimento tão inusitado para uma sociedade supostamente conservadora e sonhadora como era no período romântico do século XIX:

Entram MANUEL JOÃO E JOSÉ MANUEL JOÃO – Deus esteja nesta casa.
 MARIA ROSA – Manuel João!
 ANINHA – Meu pai!...
 MANUEL JOÃO – (Para JOSÉ) faça o favor de entrar.
 ANINHA- (à parte) Meu Deus, é ele!
 MARIA ROSA – O que é isto? Não foste para a cidade?
 MANUEL JOÃO – Não, porque era tarde e não queria que levar o sujeito caso fugisse no caminho.
 MARIA ROSA – Então quando vás?
 MANUEL JOÃO – Amanhã de madrugada. Este amigo dormirá trancado naquele quarto. Onde está a chave?
 MARIA ROSA – Na porta;
 MANUEL JOÃO – Amigo, venha cá. (CHEGA À PORTA DO QUARTO E DIZ Ficar aqui até amanhã. Lá dentro há uma cama, entre.
 (JOSÉ ENTRA) Bom está seguro. Senhora, vamos arar dentro contara quantas dúzias temos de bananas para levar amanhã para a cidade. A chave fica em cima da mesa; lembrem-me, de me esquecer.
 (SAEM MANUEL JOÃO E MARIA ROSA).
 (PENA, 2006, CENA, XVII, pp. 81 – 82)

Percebemos que as informações contextuais têm um peso forte na simplicidade da trama, na simples classe baixa rural. Nesse sentido, as lamentações de uma vida trabalhosa, as tarefas a serem realizadas, inclusive, a janta, a carne seca, o feijão e as laranjas, eram fatos recorrentes na sociedade do século XIX.

Ao bater na porta, o ridículo será utilizado na forma de aspectos visuais, método utilizado por Martins Pena, remontando assim à tradição circense que deu origem ao pastelão.¹⁵⁷ Vejamos esse momento inusitado da obra no seguinte fragmento:

Entra MARIA ROSA com uma tigela na mão, e ANINHA a acompanha.
 MANUEL JOÃO – Adeus, Senhora Maria Rosa.
 MARIA ROSA – Adeus, meu amigo. Estás muito cansado?
 MANUEL JOÃO – Muito. Dá-me cá isso.
 MARIA ROSA – Pensando que você viria muito cansado, fiz a tigela cheia.
 MANUEL JOÃO – Obrigado. (BEBENDO) Hoje trabalhei como gente... Limpei o mandiocal, que estava muito sujo... Fiz uma derrubada do lado de Francisco Antônio... Limpei a vala de Maria de Rosário, que estava muito suja e encharcada, e logo pretendo levar café. Aninha?
 ANINHA – Meu pai?
 MANUEL JOÃO – Quando acabares de jantar, pega em um samborá e vai o café que está à roda da casa.
 ANINHA – Sim Senhor.
 MANUEL JOÃO – Senhora, a janta está pronta?
 MARIA ROSA – Há muito tempo.
 MANUEL JOÃO – Pois traga.
 MARIA ROSA – Aninha, vai buscar a janta de teu pai. (ANINHA SAI)
 MANUEL JOÃO – Senhora, sabe que mais? É preciso casarmos esta rapariga.
 MARIA ROSA – Eu já tenho pensado nisso; mas nós somos pobres, e quem é pobre não casa.
 MANUEL JOÃO – Sim senhora, mas uma pessoa já me deu a entender que logo que puder abocar três ou quatro meias caras que se dão, me havia de falar nisso... Com mais vagar trataremos negócio.
 (ENTRA ANINHA COM DOIS PRATOS E OS DEIXA EM CIMA DA MESA)
 ANINHA – Minha mãe, a carne sêca acabou-se.

¹⁵⁷ Termo em português deriva de cenas usadas com frequência neste tipo de comédia, em que um conflito ou briga acaba descambando para uma guerra de comida. ((GUINSBURB, FARIA & LIMA, 2009)

MANUEL JOÃO – Já?!

MARIA ROSA – A última vez veio só meia.

MANUEL JOÃO – Carne boa não faz conta, voa. Assentem-se e jantam. (ASSENTAM-SE TODOS E COMEM COM AS MÃOS. O JANTAR CONSTA DE CARNE SÊCA, FEIJÃO E LARANJAS)

ANINHA – Não senhor.

MANUEL JOÃO – Pois coma laranjas com farinha, que não é melhor do que eu. Esta carne está dura como um couro... Irra! Um dia eu... Diabo de carne!... hei-de fazer uma plantação... Lá se vão os dentes!... Deviam Ter botado esta carne de no corgo... Que diabo! De laranjas tão!

(BATEM À PORTA) Quem é? (LOGO QUE MANUEL JOÃO OUVI BATER NA PORTA, ESCONDE OS PRATOS NA GAVETA E LAMBE OS DEDOS).

ESCRIVÃO – (dentro) Dá licença, Senhor Manuel João?

MANUEL JOÃO – Entre quem é?

ESCRIVÃO (entrando) Deus esteja nesta casa.

MARIA ROSA E MANUEL JOÃO – Amém. [...]

(PENA, 2006, CENA V, pp. 70 – 71)

Somando-se tudo isso aos momentos cruciais da obra que são realizadas pelo protagonista, neste caso o “juiz de paz”. Todas as peripécias e planeamentos de grau cômico mais elevado se agrupam em torno da figura do “juiz”, tornando-se um personagem hilário, já que supostamente era um representante da lei, e nesse sentido, temos a ideia e a imagem de seriedade e imparcialidade em qualquer situação que envolvam direitos e deveres do povo.

Para compreendermos melhor como um “juiz de paz” se adentra na sociedade, observemos de acordo com Domingues (2016), a referência dessa função, que partiu da criação do Código do Processo Criminal no século XIX:

Em 1832, foi criado o Código do Processo Criminal, que trazia uma descrição dos crimes e respectivas penas. Assim, os desordeiros, aqueles que perturbassem a tranquilidade pública, se envolvessem em manifestações político-sociais, e se recusassem a trabalhar ou os que desobedecessem a lei seriam enquadrados. (DOMINGUES, 2016, p. 3)

De acordo com o código do Processo Criminal, o “Juiz de Paz”, função esta que existiu desde 1827, no qual o “juiz” era eleito pelo povo do local, sem pagamento, nem treinamento, tampouco tinha formação superior, ou seja, uma pessoa com pouca instrução e quase sempre subordinada aos interesses dos fazendeiros que o elegiam.

Algumas das atribuições judiciais e policiais eram no sentido de conciliações, bem como resoluções de dúvidas sobre estradas, pastos, águas usadas na agricultura e no minério, direitos de caça e pesca, problemas causados por escravos e animais particulares etc. Enfim, a intervenção do “juiz de paz” com a ajuda policial em caso de desordem. Nesse viés, respectivamente em situações relacionadas aos crimes, Domingues (2016) relata que:

Quando havia um crime, o Juiz de Paz tinha que se encarregar de reunir provas. A aplicação dos regulamentos municipais, a prevenção e destruição de quilombos também eram de sua competência. Protegia os bosques públicos e a poda ilegal dos bosques privados, e notificava o presidente da província quando eram descobertos recursos animais, vegetais ou minerais úteis. (DOMINGUES, 2016, p. 04)

A partir da cena XI, iniciam-se uma sequência de anedotas com as audiências na casa do “Juiz de Paz”, o mesmo juntamente com o “Escrivão” se organizava para viabilizar os processos, que por si só já eram cômicos desde o primeiro caso do dia, que envolveu “Gregório, Inácio José” e sua esposa “Josefa Joaquina”.

Vejamos a transcrição do trecho que apresentam esses elementos de análise:

INÁCIO JOSÉ, FRANCISCO ANTÔNIO, MANUEL ANDRÉ E SAMPAIO entregam seus requerimentos.

LUIZ – Sr. Escrivão, faça o favor de ler.

ESCRIVÃO – (lendo) – diz Inácio José, natural desta freguesia e casado com Josefa Joaquina, sua mulher na face da Igreja, que precisa que Vossa Senhoria mande a Gregório degradado para fora da terra, pois teve o atrevimento de dar uma embigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau-Grande, que quase a fez abortar, da qual embigada fez cair a dita sua mulher de pernas para o ar. Portanto pede a Vossa Senhoria mande o dito Gregório degradado para Angola, E.R.N.

JUIZ – É verdade, Sr. Gregório, que o senhor deu uma embigada na senhora?

GREGÓRIO – É mentira, Sr. Juiz de paz, eu não dou embigada em bruxas.

JOSEFA JOAQUINA – Bruxa é a marafora de tua mulher, malcriado! Já não me lembra que me deu uma embigada, e que me deixou uma marca roxa na barriga? Se o senhor quer ver, posso mostrar.

JUIZ – Nada, nada, não é preciso; eu o creio.

JOSEFA JOAQUINA – Sr. Juiz, não é a primeira embigada que leva homem me dá; eu é que não tenho querido contar a meu marido.

JUIZ – Está bom, senhora, sossega. Sr. Inácio José, deixa-se destas asneiras, dar embicadas não é crime classificado no Código. Sr. Gregário, faça o favor de não dar mais embicadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com as leis às costas e meto-o na cadeia. Queira-se retirar.

INÁCIO JOSÉ E GREGÓRIO – Lá fora me pagarás.

JUIZ – Estão conciliados.

(INÁCIO JOSÉ, GREGÓRIO E JOSEFA (JOAQUINA) SAEM)

(PENA, 2006, CENA XI, pp. 75 – 76)

O comediógrafo Martins Pena discorreu com relevância todos os elementos dramáticos, transcrevendo não só a linguagem coloquial, que era uma das características marcantes do povo da zona rural no século XIX, bem como a psicologia dos personagens. Para demonstrar essa perspectiva, observemos a situação dos personagens “Gregório” e “Josefa Joaquina”, que em meio da audiência se plantavam em ofensas.

Essa nitidez, trouxe um aspecto meramente infantil ao raciocínio de “Josefa Joaquina”, pois não apresentava argumentos para a discussão, e sim ofensas a mãe do acusado. Já que a última palavra sempre era a do “juiz”, observemos a decisão conforme os fatos mencionados. Incrivelmente, a decisão paternalista¹⁵⁸ era contraditória, já que por um lado o “juiz” dispensa “Inácio” e “Josefa Joaquina”, sob a alegação de que a embigada¹⁵⁹ não constituía um crime em

¹⁵⁸ Concepção segundo a qual as pessoas que detêm a autoridade devem desempenhar, para aqueles sobre os quais é exercida, um papel análogo ao do pai para com os filhos. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹⁵⁹ Dança afro-brasileira praticada nos quilombos, criada em meados do século XIX. Seu nome apresenta a dança, os escravizados que possuíam roupas curtas, geralmente os mais adultos eram os que mais sabiam dançar, logo os que dançavam estavam sempre de umbigo de fora. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

nenhuma lei, e por outro lado, ameaçou “Gregório” a aplicar a lei a ele caso continuasse a praticar embigadas. Encerrando assim o caso, “estão conciliados”, dizia o “juiz”.

Como era a primeira audiência do dia, o magistrado não tinha muita ânsia de euforias, pois parecia que ainda iriam ter muitas situações comprometedoras, igualmente o próximo requerimento, referente ao lavrador “Manuel André”. Vejamos na transcrição do fragmento da obra como se apresenta esses personagens nessa realidade da sociedade brasileira:

JUIZ – Sr. Escrivão, leia outro requerimento.

ESCRIVÃO – (lendo) “O baixo-assinado vem dar os parabéns a V.Sa. Por ter entrado com saúde no ano financeiro. Eu, Ilmo. Sr. Juiz de paz, sou senhor de um sítio que está na beira do rio, aonde dá muito boas bananas e laranjas e cimo vem de encaixa, peço a V.Sa. o favor de aceitar um cestinho das mesmas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, como ia dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e outras cousas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, homem de raça de judas, diz que metade do sítio é leva. E então, que lhe parece, Sr. Juiz, não é leva? Mas, como ia dizendo, peço a V. S.a. Para vir assistir à marcação do sítio. Manuel André? E.R.M.”

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

MANUEL ANDRÉ – Mas, Sr. Juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

JUIZ – Você replica? Olhe que p mundo para a cadeia.

MANUEL ANDRÉ – Vossa senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda.

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

MANUEL ANDRÉ – Isto é uma injustiça!

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

MANUEL ANDRÉ – é leva...

JUIZ – (levantando-se) Brejeiro!...

(MANUEL ANDRÉ CORRE, O JUIZ VAI ATRÁS.) Pega. Pega... Lá se foi... Que o leve o diabo.

(ASSENTA-SE)

(PENA, 2006, CENA XI, pp. 76 – 77)

Observem o suborno evidente na introdução do requerimento, antes mesmo do “Escrivão” anunciar o caso, o requerente recorda o ocorrido momento antes de iniciar a audiência, neste caso “o cacho de bananas” que foi enviado ao “Juiz”. Essa mistura entre o suborno e a comicidade em tom familiar, fez com que Martins Pena mostrasse a real situação que acontecia nos bastidores da lei no século XIX, ou seja, um toma lá, e um dá cá.

A questão de divisa de terras no século XIX era algo constante, pois quanto mais terra se tinha, mais poder se acumulava. Justamente referente a essas questões de posse, Martins Pena trouxe em sua obra essa cena que demarcou muito esse momento da história.

Nessa circunstância, o autor nos proporcionou o labor do “Juiz” em relação a esse tipo de requerimento no âmbito da zona rural, lugar onde havia esse tipo de disputa. Nesse viés, percebemos no fragmento da referida obra que a decisão desse caso foi nítida no sentido do suborno, já que ele pareceu não ter sido eficiente, de qualquer maneira, o descaso e a

incompetência magistral no exercício das funções jurídicas foram situações pertinentes no referido século.

Ainda dentro da Cena XI, um dos casos mais cômicos da obra, era referente a um leitão, já que a discussão por um animal era uma das facetas dos lavradores na roça. A discórdia foi entre os personagens de “João Sampaio” e “Tomás”, esse último, enfurecido com o dono do leitão, o lavrador “João Sampaio”, no qual o animal invadiu as terras de Tomás.

Partindo daí, iniciou a briga física, acompanhando a desavença, os dois requerentes puxando em vertentes diferentes o objeto de disputa, neste caso o próprio leitão. Podemos até fazer a ideia desse momento ícone da comédia brasileira, supostamente em uma sala de audiência, mesmo que fosse na zona rural, mas a imagem deveu passar o diagnóstico de humor afrontoso para uma nação recém-independente, no qual o pastelão era a discórdia de quem fica com o maior pedaço do bolo. Observemos o seguinte fragmento transcrito da obra:

JUIZ – Vamos às outras partes.

ESCRIVÃO – (lendo) Diz João de Sampaio que, sendo ele “senhor absoluto de um leitão que teve a porca mais velha da casa, aconteceu que o dito acima referido leitão furasse a do Sr. Tomás pela parte de trás, e com sem-cerimônia que tem todo o porco, fossasse a horta do mesmo senhor. Vou a respeito de dizer, Sr. Juiz, que o leitão, carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como o cão, que é outra qualidade de alimária e que pensa às vezes como um homem. Para V.Sa. não pensar que minto, lhe conto uma história: a minha cadela Tróia, aquela mesma que escapou de morder a V.Sa. naquela noite, depois que lhe dei uma tunda nunca mais comeu na cuia com os pequenos. Mas vou a respeito de dizer que o Sr. Tomás não tem razão em querer ficar com o leitão só porque comeu três ou quatro cabeças de nabo. Assim, peço a V.Sa. que mande entregar-me o leitão. E.R.M.”

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

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

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

TOMÁS – É meu, tenho dito.

SAMPAIO – Pois não é, não senhor.

(AGARAM AMBOS NO LEITÃO E PUXAM, CADA UM PARA SUA BANDA)

JUIZ – (levantando-se) Larguem o pobre animal, não o matem!

TOMÁS – Deixe-me, senhor!

JUIZ – Sr. Escrivão, chame o meirinho.

(OS DOUS APARTAM-SE) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso.

(ASSENTA-SE) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores o leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que mo deem.

TOMÁS – Lembra Vossa Senhoria bem. Peço licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

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

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

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

TOMÁS – Se Vossa quer, posso mandar algumas.

JUIZ – Faz-me muito favor. Tome o leitão e bote no chiqueiro quando passar. Sabe aonde é?

TOMÁS – (TOMANDO O LEITÃO) Sim senhor.

JUIZ – Podem se retirar, estão CONCILIADOS.

SAMPAIO – Tenho ainda um requerimento que fazer.
 JUIZ – Então, qual é?
 SAMPAIO – Desejava que Vossa Senhoria mandasse citar a Assembleia Provincial.
 JUIZ – Ó homem! Citar a assembleia Provincial? Para quê?
 SAMPAIO – Pra mandar fazer cercado de espinhos em as hortas.
 JUIZ – Isto é impossível! A Assembleia Provincial não pode ocupar-se com estas insignificâncias.
 TOMÁS – Insignificâncias, bem! Mas os votos que Vossa Senhoria pediu-me para sujeitos não era Insignificância. Então me prometeu mundos e fundos.
 JUIZ – Está bem, veremos o que poderei fazer. Queiram-se retirar. Estão conciliados; tenho mais que fazer. (SAEM OS DOIS.) Sr. Escrivão, faça o favor de... (LEVANTA-SE APRESSADO E, CHEGANDO À PORTA, GRITA PARA FORA Ó Sr. Tomás!
 Não se esqueça de deixar o leitão no chiqueiro!
 TOMÁS – (AO LONGE) Sim senhor.
 JUIZ – (ASSENTANDO-SE) Era muito capaz de se esquecer.
 (PENA, 2006, CENA XI, pp. 77 – 78)

Afinal, pareceu que o problema foi resolvido, já que a última palavra era a do “Juiz”, que tomou uma atitude não pertinente a sua função de magistrado, mas sim, em plano egoísta, ou seja, em benefício próprio, se autodeclarou proprietário do bicho, como única solução para o referido problema.

Aproveitando a desdenha, o “juiz” ordenou que trouxessem a ervilha para acompanhar o prato que tinha em vista, neste caso, o leitão. Esse abuso de poder era comum em meados do século XIX, uma forma errônea de aplicação da lei, já que a única finalidade era para interesses particulares, e não organização do que seria o adequado.

Além do abuso de poder, outras características do “juiz de paz” era a corrupção, a troca de favores e a compra de votos, essas mazelas eram evidentes, e isso está descrito justamente no final do fragmento citado anteriormente, quando o lavrador “João Sampaio” relata que o caso devia ser citado em Assembleia Provincial na Corte, neste momento, o “Juiz” não permitiu, considerando irrelevante para tal poder.

Na verdade, o que Martins Pena quis mostrar era que se o caso for a Assembleia Provincial, “o Juiz” seria desmascarado ao ponto de advertência por não está cumprindo rigorosamente sua função de magistrado. Entretanto, o outro requerente, neste caso, “Tomás” mencionou certos votos que o magistrado lhe pediu num passado-recente para integrantes dessa mesma instituição legislativa, ou seja, alguns problemas de longa data que o autor tentou desmascarar, utilizando os personagens e a realidade na obra *O Juiz de Paz da Roça*.

Vale ressaltar que, a sequência de movimentos repetitivos do “juiz de paz” foi explorada por Martins Pena com o intuito de demarcar esse mecanismo como sendo uma fonte fácil de riso, no qual se distendeu e se contraiu em repetições contínuas, representando um desvio de comportamento com cenas ridículas, como a citada no fragmento anterior da obra.

Esses procedimentos utilizados por Martins Pena e atrelados a comicidade, proporcionaram uma comédia satírica, em que desvios comportamentais eram colocados em xeque pelo dramaturgo, como forma de chamar a atenção da sociedade brasileira. Na obra, tínhamos um “Juiz” mal trajado, e que não entendia alguns vocábulos, totalmente despreparado para o exercício do seu cargo, sem ter o sentido de saber despachar um requerimento, tendo que chegar a pedir ajuda a um suplente.

Na continuidade, mais um caso curioso dos personagens da referida obra, agora temos o lavrador “Francisco Antônio” e “Rosa de Jesus”, mulher de “Francisco Antônio, e “José da Silva”, outro lavrador. No seguinte fragmento transcrito, observemos a manipulação da linguagem com certa ambiguidade no requerimento do caso:

JUIZ – Sr. Escrivão, Leia o outro requerimento.

ESCRIVÃO – (LENDO) Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro que tendo êle casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora, acontecendo Ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como filhos pertencem às mães e a prova disto é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V.Sa. mande o dito meu vinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher”.

JUIZ – É verdade que o senhor tem o filho da égua prêso?

JOSÉ DA SILVA – É verdade; porém o filho me pertence. Pois é meu, que é do cavalo.

JUIZ – Terá a bondade de entregar o filho a seu dono, pois é aqui da mulher do senhor.

JOSÉ DA SILVA – Mas, Sr. Juiz...

JUIZ – Nem mais nem meios mais, entregue o filho, senão, cadeia.

JOSÉ DA SILVA – Eu vou queixar-me ao Presidente.

JUIZ – Pois vá, que eu tomarei a apelação.

JOSÉ DA SILVA – E eu embargo.

JUIZ – Embargue ou não embargue, embargue com trezentos mil diabos, que eu não concedei revista no auto do processo!

JOSÉ DA SILVA – Eu lhe mostrarei, deixe estar.

JUIZ – Sr. Escrivão, não dê anistia a rebelde, e mande-o agarrar para soldado.

JOSÉ DA SILVA – (COM HUMILDADE) Vossa senhoria não se arreneque! Eu entregarei o pequirá.

JUIZ – Pois bem, retirem-se; estão conciliados.

(SAEM OS DOIS) Não há mais ninguém? Bom, está fechada a sessão. Hoje cansaram-se!

(PENA, 2006, CENA XI, pp. 78 – 79)

O resultado do “Juiz” pareceu ser o caminho mais lógico, ou seja, em favor do lavrador “Francisco Antônio” e de sua mulher “Rosa de Jesus”, mas devido ao protesto do outro lavrador “José da Silva”, que relatou a possibilidade de recurso para com os fatos que iria providenciar muito em breve. Como o magistrado não tinha pleno domínio de suas funções, não levou em consideração as palavras do lavrador “José da Silva”, relatando que seus questionamentos não teriam validade suficiente para procedimentos jurídicos.

Percebemos ainda que, devido à insistência do lavrador “José da Silva”, o “Juiz” ordenou prendê-lo e torná-lo recruta, devido a referente coação, rapidamente, o lavrador retirou

todas as queixas. Fatos como esses, marcaram um período muito complexo para a história da literatura brasileira, o dramaturgo Martins Pena tentou descrever todas essas situações sem ser censurado pela burguesia.

Algumas mudanças ocorreram com a reforma do Código do Processo Criminal em 1841, reduzindo as atribuições do “Juiz de Paz”, passando assim para a forma de autoridade policial nomeada pelo governo central. Na sequência relataremos no seguinte subtópico sobre a linha do tempo no espetáculo, a forma que o público apreciava esse tempo, bem como a face da história que esteve em torno da construção do cômico no século XIX.

3.4.2 O espetáculo na linha do tempo

Em relação ao tempo, este de suma importância para esta análise, já que a linha do tempo nos trouxe várias questões que ocorreram simultaneamente naquele momento. A obra foi criada em 1833, relevantemente no Brasil estava ocorrendo a Revolta da Farroupilha¹⁶⁰, especificamente no Estado do Rio Grande do Sul, no qual, o personagem “José da Fonseca” foi convocado para prestação do serviço militar, pois ele era solteiro, e o país por mais que acabara de ser decretado independente, tinha pendências com algumas revoltas armadas em pontos estratégicos do Brasil.

O período da história do teatro cômico compreendeu pontos importantes de entendimento, marcado por conflitos, revoluções e descobertas, como mencionado anteriormente, nesse sentido, o estímulo das críticas que trouxeram avanços com o passar do tempo, perdurando até hoje, no âmbito escolar, artístico e cultural. Rygaert (2009) enfatiza que:

A composição em tempo real é uma forma de potencializar as possibilidades do corpo, permitindo novas possibilidades de movimentos e imagens, que apesar de fazer parte da memória/repertório, muitas vezes ficam adormecidas e ainda não são supostas pelo intérprete. É uma forma de “permitir encarar o corpo como a própria fonte de invenção criativa. (RYGAERT, 2009, p. 86)

Podemos dizer também que de acordo com a linha do tempo no século XIX, tivemos o surgimento de vários filósofos e pensadores, que nos ajudaram a refletir e a construir as obras, modificando o padrão de vida da sociedade. Nesse contexto, Domingues (2016) exalta que:

A peça inovava pelo humor e por mostrar situações, cenários e personagens essencialmente brasileiros que usavam uma linguagem informal de todos os dias. Interessante observar que as comédias de Martins Pena omitiam os escravos e as altas camadas dirigentes. O Juiz de Paz na Roça, contudo, é uma exceção ao apresentar um escravo trabalhando na lavoura junto com seu patrão, além de dar destaque à figura corrupta e ambígua do juiz. Por retratar a vida popular e cotidiana e mostrar situações que fugiam ao controle (a precária administração da justiça, a ausência ou desmandos

¹⁶⁰ Guerra dos Farrapos, conhecida como a revolução ou guerra regional, de caráter republicano, contra o governo imperial do Brasil, na então província de São Pedro do Rio Grande do Sul. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

da polícia, o recrutamento forçado, as mazelas sociais etc.) a obra de Martins Pena é uma valiosa fonte histórica da realidade social na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. (DOMINGUES, 2016, p. 06)

Ainda na linha do tempo, a arte, que estimulou a criatividade e a inovação de Martins Pena em relação a obra *O Juiz de Paz da Roça*, deu início a movimentos emblemáticos como por exemplo, o próprio Romantismo da Literatura Brasileira, no qual foi possível vislumbrar o reflexo dessa tendência. Cronologicamente Ribeiro (2016), enfatiza que:

Martins Pena era um homem do teatro. Se no XIX essa afirmação tornava-se pejorativa, hoje, vista retrospectivamente, soa quase como uma previsão: é no presente que podemos afirmar as características próprias de sua produção e sua dedicação às artes da cena no sentido mais pleno da palavra. (RIBEIRO, 2016, p. 78)

Essencialmente, Martins Pena foi o homem do teatro, mesmo descobrindo sua vocação tardia, mas certa, o autor contribuiu para o amadurecimento da sensibilidade social, já que ele estava atento aos movimentos revolucionários da época. Com momentos reveladores para a história da literatura, especificamente do teatro brasileiro, concentrou-se sobre os acontecimentos no século XIX.

No ano de 1833, ano de escrita da referida obra, mesmo com todo o sucesso devido ao receio pela censura em dizer as verdades escondidas, Martins Pena deu um salto de fé, no qual ao momento que a peça era redigida, era divulgada. Um conteúdo tão real, que os críticos chegavam a realizar comparações entre o que era vislumbrado pelo povo e a realidade que esse mesmo povo não conhecia.

Dessa maneira, a plateia experimentava o drama recheado de retórica enfática, com recursos cênicos e ocorrências mirabolantes. Nos desdobrados do tempo do espetáculo de Martins Pena, em vários momentos, a política foi alvo pertinente na peça, em forma de favor como mola social, bem como a corrupção em todos os níveis, e a precariedade no atraso judicial, inspiraram o autor a escrever a comédia como costume de alguns aspectos que percorriam a sociedade brasileira de altos e baixos, que foram exibidos no palco.

Falando em tempo, vejamos a seguinte transcrição que se refere a cronologia que um dos personagens tinha que fazer para resolver pendências, lembrando que a distância era um marco entre a cidade e o campo, e que tal deslocamento fazia uma pessoa perder muito tempo.

MARIA ROSA – Pobre homem! Ir à cidade para lavar um preso! Perder assim um dia de trabalho...

ANINHA – Minha mãe, pra que é que mandam a gente presa para a cidade?

MARIA ROSA – Pra irem à guerra.

ANINHA – Coitados!

MARIA ROSA – Não se dá maior injustiça! Manuel João está todos os dias vestindo a farda. Ora pra levar presos, ora pra dar nos quilombos... É um nunca acabar.

ANINHA – Mas meu pai pra que vai?

MARIA ROSA – Porque o juiz de paz o obriga.
 ANINHA – Ora, ele podia ficar em casa; e se o juiz de paz cá vieste, não tinha mais que iscar a Jibóia e a Bôca-Negra.
 MARIA ROSA – És uma tolinha! E a cadeia ao depois?
 ANINHA – Ah, eu não sabia.
 (PENA, 2006, CENA VI, pp. 72 – 73)

Martins Pena conseguiu relatar situações do cotidiano em tempo real, ou seja, tudo que acontecia era divulgado. Nesse contexto, o autor apresentou nas decorrências da obra os princípios da liberdade, e da igualdade, objetivando extrapolar as questões políticas de um país recém-independente, promovendo assim, o repúdio à aristocratização¹⁶¹ e favorecendo a popularização da literatura, assim, a boa recepção da comédia encontrou-se nas plateias locais.

Na continuidade, discorreremos no próximo e último subtópico deste capítulo sobre um cenário histórico no qual a obra foi apresentada, indicando assim, as circunstâncias ou fatos relacionados ao momento daquela época, que trouxeram à tona um cenário político, social, cultural e econômico.

3.4.3 Um cenário histórico

Na literatura, sabemos que existem dois elementos indispensáveis à criação do teatro, nesse caso, o ator e o público. A decorrência ao encontro de ambos no mesmo espaço para a apresentação do espetáculo pode ser relacionado a uma praça, um auditório, um palco especificamente construído e equipado com recursos destinados à encenação.

Curiosamente, referente a história do teatro, o espaço do cenário sofreu alterações à medida que as contingências sociais da época, foram aparecendo, mediante os novos avanços técnicos. O cenário ocupado por atores durante uma representação cênica diante da plateia, traz aspectos importantes na colocação e/ou posição de permissão para ver e ouvir melhor, as cenas e os personagens.

Nesse sentido, podemos dizer que as raízes do espaço teatral, inicia com o aperfeiçoamento significativo da obra. Segundo Zevi (2009):

No espaço coincidem vida e cultura, interesses espirituais e responsabilidades sociais. Porque o espaço não é só cavidade vazia, “negação de solidez”: é vivo e positivo. Não apenas um fato visual: é em todos os sentidos, e, sobretudo num sentido humano e integrado, uma realidade vivida. (ZEVI, 2009, p. 217)

No caso da peça, *O Juiz de Paz da Roça*, o espaço que o dramaturgo descreveu esteve na maior parte na zona rural, especificamente na roça. Essa abordagem que o autor descreveu

¹⁶¹ Faz referência ao modelo de organização social aristocrático, onde o poder se concentrava apenas nas mãos da nobreza, e o indivíduo não tinha condições de ascender socialmente se não pertencesse a essa classe social desde que nasceu. Hoje, o termo é bastante usado com gíria para designar pessoas ricas ou que se destacam por algum mérito. (GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009)

com humor, o jeito de ser da população na zona rural do Brasil do século XIX, teve a pretensão de destacar que no país naquela época 90% da população vivia na área do campo.

Algumas encenações se apresentavam mostrando a corrupção e o abuso de autoridades, neste caso, a do “juiz de paz”, já mencionado nos tópicos anteriores. Sendo assim, partindo da simplicidade e da ingenuidade do povo, Martins Pena alegou em sua obra algumas mazelas sociais da sociedade romântica no século XIX.

Em relação ao retrato do espaço urbano, o comediógrafo trabalhou a sátira dos costumes da classe média carioca, no que tange os relacionamentos amorosos e a busca constante pela ascensão social. A definição de cenário histórico trouxe à tona uma concepção que aderiu aos elementos do espetáculo, incluso a plateia. Nessa perspectiva, Rodrigues (2008) discorre que:

Quando se pensa em espaço cênico, duas variáveis, dois elementos constituintes precisam ser levados em conta. O primeiro é a cenografia “à escrita da cena”, os elementos que auxiliarão na caracterização do espaço onde ocorrerá. O segundo é a arquitetura teatral, ou seja, o espaço concebido para abrigar o evento e a plateia, o público que experimenta o evento. A separação destes dois elementos torna-se cada vez mais complexa à medida que conformam instâncias cada vez mais indistinguíveis, contudo, as sutilezas que as determinam estabelecem nuances que possibilitam a sua mínima distinção. (RODRIGUES, 2008, p. 14)

Essa visão do cenário histórico, está vinculada diretamente no movimento dos atores e no lugar onde se realizam as encenações. Com base nesses movimentos, os personagens desenham o espaço no qual percorrem mediante atuação e a forma de representar o papel designado, de acordo com os elementos e a ação que constituem a cena do drama que ocorre entre os personagens.

O teatrólogo Martins Pena percebeu que as formas em elaborar o uso do palco fugia do tradicional, com ênfase na utilização de lugares diferenciados, como ruas e praças, para a apresentação do espetáculo. As possibilidades de utilização dos diversos espaços, incluindo assim na encenação teatral, a relevância de um elemento auxiliador na compreensão da obra, que instigava a imaginação da plateia, de maneira criativa, bem como no processo de questionamentos do público diante da obra. Sobre esse espaço, Mantovani (1989) diz que:

A busca de um lugar teatral condizente com as propostas permeia todo o período. O teatro era questionado, ele representa o passado e, se para cada época corresponde uma arquitetura teatral que representa o seu pensamento, à medida que a sociedade muda deveria modificar-se também o lugar teatral. Por isso, desde o final do século XIX aparecem as críticas ao teatro, como propostas concretas para um novo teatro, que se multiplicam com o passar do tempo. Além disso, são usados outros espaços que não o teatro para as montagens. (MANTOVANI, 1989, p. 46)

Considerando que as artes cênicas ocidentais têm na Grécia seu berço, o cenário histórico foi um condicionante para a produção de arte. A configuração do espaço teatral brasileiro no século XIX fez referência a um espaço de apresentações artísticas, que propiciaram

uma aproximação entre a plateia e os personagens, emoldurando uma realidade evidente, neste caso na referida obra *O Juiz de Paz da Roça*, porque proporcionou dimensões e características reproduzidas cotidianamente em diferentes partes da cidade carioca.

O cenário histórico da obra se configurou em um formato com a plateia em relação frontal com o palco, estando bem próximo, tanto a adesão quanto a produção teatral, na tentativa de mistificar e entender como se deu esse espaço.

Levando em conta o que estava presente na composição do tempo real que produziu diferentes histórias em um único espaço, neste caso a roça, vejamos na seguinte transcrição de um fragmento da obra como esse espaço histórico era demarcado por Martins Pena:

[...] MANUEL JOÃO – Obrigado. (BEBENDO) Hoje trabalhei como gente... Limpei o mandiocal, que estava muito sujo... Fiz uma derrubada do lado de Francisco Antônio... Limpei a vala de Maria de Rosário, que estava muito suja e encharcada, e logo pretendo levar café. Aninha?
ANINHA – Meu pai?
MANUEL JOÃO – Quando acabares de jantar, pega em um samorá e vai colher o café que está à roda da casa. ANINHA – Sim Senhor. [...]
(PENA, 2006, CENA V, p. 77)

Como crítica aos costumes rurais, Martins Pena revelou nesses espaços, a fala simples e de credulidade,¹⁶² que delimitou os seres da roça. Por serem considerados criaturas brancas e rústicas,¹⁶³ em relação aos indivíduos da cidade, que eram requintados e espertos. Entretanto, os caipiras tinham melhor índole do que a burguesia da Côrte.

Com essas marcas no cenário histórico, a comédia de costumes esboçou de forma primária as tramas que apresentaram a vivacidade nas situações e no registro da espontaneidade dos fatos. O que era o espaço físico, neste caso: o Brasil, mais especificamente a cidade do Rio de Janeiro, e o lugar, era na localidade da zona rural, sim, foi nesse espaço que o dramaturgo emitiu suas críticas, com a intenção de comunicar, a real situação da sociedade brasileira.

Mediante o conhecimento de mundo e observando os aspectos que se diferiram no seu texto literário, com bom humor, o autor esboçou os problemas cotidianos dos moradores da roça. O teatrólogo teve o propósito literário que ultrapassou os primeiros românticos, criando uma obra com o objetivo de conhecer a oralidade das camadas sociais mais baixas, já que estava camuflada pela burguesia.

Por mais que a obra teatral foi retratada, encenada, redigida no âmbito rural, dentro do texto literário existem alguns fragmentos que mencionam a cidade, neste caso, a Côrte, dando a entender para a plateia, que esses lugares eram muito distantes, ou até mesmo quase que

¹⁶² Qualidade de quem ou do que é crédulo, com tendência a crer sem reflexão, a aceitar, de modo acrítico, tudo aquilo que se lê ou ouve dizer; ingenuidade, inocência, simplicidade. (DUCROT & TODOROV, 1972)

¹⁶³ Algo, alguma coisa ou alguém rude, simples, grosseiro, que faz referência a tudo que é tosco, que não foi lapidado ou polido. (DUCROT & TODOROV, 1972)

inalcançáveis. Vejamos na continuidade a transcrição do referido fragmento que mencionam esses detalhes na referida obra:

MARIA ROSA – Pobre homem! Ir à cidade para lavar um prêso! Perder assim um dia de trabalho...

ANINHA – Minha mãe, pra que é que mandam a gente prêsa para a cidade?

MARIA ROSA – Pra irem à guerra.

ANINHA – Coitados!

MARIA ROSA – Não se dá maior injustiça! Manuel João está todos os dias vestindo a farda. Ora pra levar presos, ora pra dar nos quilombos... É um nunca acabar. [...]

(PENA, 2006, CENA VI, pp. 72 – 73)

Mediante algo inovador para o teatro brasileiro, Martins Pena mostrou a vida na roça e a visão que se tinha do Rio de Janeiro, no cenário rural, de forma enfática e histórica para a nossa literatura. Para finalizar, traçaremos uma palavra final sobre esta pesquisa, no qual serão descritas as considerações que relatam todo o percurso que foi percorrido até aqui, e como o teatrólogo contribuiu para a construção do cômico no teatro brasileiro, espelhando assim características individuais de uma nação jovem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos motes deste trabalho foi compreender a relação entre a comédia de Martins Pena e a sociedade brasileira do século XIX. Procuramos demonstrar durante este trabalho, a possibilidade do propósito crítico do riso político-social do autor, em decorrência do gênero que esteve em proximidade com a sociedade brasileira.

A reflexão “finais felizes”, neste caso na referida obra, proporcionou questionamentos sobre as instituições burguesas que o dramaturgo retratou. Tanto a corrupção familiar quanto as leis do Estado, foram os objetos de Martins Pena na peça aqui analisada. Em relação a comédia de costumes, foi de suma relevância para o entendimento desse gênero, já que procuramos salientar de uma forma que julgamos prática para o decorrer do século XIX.

A produção literária tornou-se aquilo que Martins Pena assimilou, devido as suas leituras e adaptando-as a situação local. Ao compreendermos o fenômeno do riso na comédia, das relações entre o que podemos chamar de dimensão, do que é o riso na obra literária, findamos na conclusão de que a comédia foi uma manifestação que objetivou a crítica social no século XIX.

O teórico Bergson (2018) foi fundamental para esta pesquisa, no qual mediante sua fortuna crítica nos possibilitou obter uma visão política do riso. A comédia teve o papel claro e objetivo ao relacionar-se com a sociedade de forma crítica, pois em relação ao *corpus*, *O Juiz de Paz da Roça*, percebemos de forma acurada,¹⁶⁴ o trato do teatrólogo com as instituições burguesas, e a maneira ferrenha nas críticas em desrespeito a lei e as injustiças sociais através das subversões dos valores sociais.

A obra teatral apresentada aqui, abordou ainda as reflexões de um cômico diferenciado ao da Europa, valorizando o teatro local brasileiro. O que permitiu a Martins Pena a possibilidade de construir uma forma estética, neste caso, a comédia de costumes, que consistiu em contradições, vícios e descompassos das práticas dentro de seu enredo.

O que teve de mais relevante na peça *O Juiz de Paz da Roça* foi expresso em relação a construção cômica do teatro nacional, no qual o contraste entre a realidade presente no Brasil em relação aos outros países, especificamente aos da Europa, foram observados em um primeiro momento por Martins Pena, destacando assim, os aspectos da história local na cultura brasileira.

Ao se ocupar dos elementos que divergem da proposta dos românticos que escolheram o modelo indianista como forma representativa da jovem nação, o dramaturgo revelou outra

¹⁶⁴ Desenvolvida com zelo, cuidado e atenção, que esmera algo de maneira apurada e detalhista. (DUCROT & TODOROV, 1972)

vertente do Brasil, mostrando a representação fiel dos elementos específicos de cada personagem que criou. Dessa maneira, Martins Pena trouxe ao palco problemas reais do tempo que viveu, expondo a verdadeira identidade local.

A vida cotidiana na Côrte marcou uma das características mais importantes da obra, comparando a vida no campo com a vida na Côrte. Além disso, mediante a leitura da peça, o teatrólogo relatou minuciosamente a recém-nação independente, bem como as características do teatro nacional. Esse teatro foi um lugar que tinha por finalidade, discutir e repensar o tempo.

Nesse modo, a peça de Martins Pena contribuiu de forma relevante para a formação da identidade nacional, já que se propagou os costumes e as características do povo. Foi preciso, que os escritores considerados românticos de certa maneira, se afastassem do passado colonial, no qual o comediógrafo causou esse distanciamento, utilizando a comédia de costumes, sintetizando assim, a sociedade brasileira que buscou compreender como ser nacional.

Nesse contexto, percebemos que o riso surgiu e tal sensação foi possível por ter se mostrado no viés da crítica. Fatos como esses, relatados por Martins Pena, ressaltaram nos casamentos por interesse, numa nação que se desalinhou com o poder da Côrte, de forma centralizadora e autoritária, provocando melancolia para com a criação.

Martins Pena nos serviu com um teatro de grande percepção para uma sociedade avessas em contradições, dentre o que se era e aquilo que se desejava ser. Para tanto, o ideário romântico, trouxe elementos típicos do que se podia chamar de brasilidade, com a necessidade de pensar o rumo dessa jovem nação que florescia. A intenção do autor foi de provocar o incômodo, de maneira crítica e revelando ao público insatisfeito a ordem dos fatos.

Portanto, foi mediante a representatividade que Martins Pena fez dos malandros e da sociedade carioca de seu tempo, que percebemos uma certa moral por parte do autor, em tom de ironia cômica, criticando padrões e costumes da sociedade, além de mostrar o conservadorismo por um lado, e as regras sociais por outro lado através dos personagens.

O autor, conseguiu driblar arbitrariamente a censura, que era exercida pelo Conservatório Dramático Brasileiro, visto que, o comediógrafo apresentou ideias inovadoras para o seu tempo., e isso assustou demais aos envolvidos. A obra *O Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena, obteve mediante o estudo da construção cômica no teatro nacional, o contexto e a intencionalidade do texto, uma vez que, as inferências e comparações com as situações reais, possibilitaram estudar esta pesquisa mediante a ênfase da Teoria Literária.

Enfim, no Brasil do século XIX, na região rural, Martins Pena conseguiu relatar as situações da vida real que realmente aconteceram, bem como as construções cômicas de um povo que ansiava fervorosamente por uma nação independente, num momento transitório.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

_____. **Na Tapera de Santa Cruz: Uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1987.

ARENDR, Hannah. **A condição humana**. [tradutor: Roberto Raposo] Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. – 3. ed. – São Paulo, Hucitec/ Brasília, Ed. UNB, 1993.

BARBOSA, Marialva. **Imprensa, poder e público (os diários do Rio de Janeiro)** Tese de Doutorado. Niterói: PPGH, 1996.

BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio Sobre o Significado do Cômico**. [Tradução de Nathanael C. Caixeiro] – São Paulo: Editora Edipro, 2018.

BERRENDONNER, Alain. **De l'ironie: éléments de pragmatique linguistique**. Paris: Minuit, 1982.

_____. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERTHOLD, Margot. Tradução [Maria Paula; Sergio Coelho; Clóvis Garcia]. **História Mundial do Teatro**. – 6. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOURGEOIS, L. **Solidarité**. Paris: Colin, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. – 49. ed. – São Paulo: Cultrix, 2011.

BRANDÃO, Tânia. **As Lacunas e as Séries: Padrões de Historiografia nas Histórias do Teatro no Brasil**. In: **Para uma História Cultural do Teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

CALOGERAS, João Pandiá. **A política exterior do Império**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. – 9. ed. – Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource> – Acesso em 13 de dez de 2020 às 20h.

_____. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas FFCLH/SP, 2002.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**. São Paulo, Edusp, 1986.

CHARTIER, R. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. **A História cultural: entre práticas e representações**. – 2. ed. – Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira, Seminários**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. – 3 ed. – São Paulo: Ática, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A comédia desclassificada de Martins Pena**. Departamento de Línguas Orientais – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – São Paulo – SP, 1989. Disponível em: [Erro! A referência de hiperlink não é válida](#).

COUTINHO, Carlos Nelson. **Realismo e antirrealismo na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil: era romântica**. – 7. ed. – rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEUTSCHER, I. **A Guerra dos Seis Dias**. In: SADER, E. (Org.) *Vozes do século*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

DOMINGUES, Joelza Ester. **Ensinar História**. 21/03/2016. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/o-teatro-de-martins-pena-a-face-popular-do-brasil-imperio/> - Acesso em: 27 de jan de 2023 às 19h55min.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. – 3. ed. – 2. Imp. – São Paulo: Editora Perspectiva S. A, 1972.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **O que é crítica literária?** – 1. ed. – São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial, 2016.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

_____. **A formação do teatro brasileiro**. In: _____. **O teatro na estante**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo**. Lisboa: INCM, 1987.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo, Ática, 2004.

GOHN, M.G. **História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros**. São Paulo: Loyola, 1995.

GRAMSCI, Antônio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREIMAS, A. J. COURTÉS, J. **Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. **Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional**. Revista Estudos Históricos, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988. Disponível em: Acesso em: 20 jan. 2022 às 21h.

GUINSBURG, J. & PATRIOTA, Rosangela. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coords). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2009.

_____. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HEGEL. G.W.F. **A Razão na História**. São Paulo: Centauro, 2001.

HELIODORA, Bárbara. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ed. Global, 2001.

HOBBSAWM, E. J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. –3. Ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JACOBBI, Ruggero. [Tradução: Alessandra Vannucci] **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Crítica da razão teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. – 4. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAVILLE, Jean-Louis. **Do século 19 ao século 21: permanência e transformações da solidariedade em economia**. [Tradução de Marie-Françoise Gérardin] – Ver. Katál. Florianópolis v. 11 n. 1 p. 20-42 jan./jun. 2008 – Disponível em: cielo.br/j/rk/a/z5HnpGHwvLQdxCyBg34LXPh/?lang=pt&format=pdf – Acesso em: 11 de jan de 2023 às 20h 06min.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do teatro no Brasil e na Bahia: das primeiras ações teatrais jesuíticas ao Pré-Modernismo** / Rodrigo Morais Leite. – Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022. Disponível em: https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/714726/2/eBook_Historia_do_Teatro_no_Brasil_e_na_Bahia.pdf – Acesso em 07 de jan de 2023 às 18h13min.

LETRAS, Academia Brasileira de. **Biografia de Martins Pena**. Disponível em: <https://www.academia.org.br › martins-pena › biografia> – Acesso em: 15 de mar de 2022, às 19h51min.

LIMA, Oliveira. **O movimento da independência (1821-1822)** – Edição fac-similar. – Brasília: FUNAG, 2019.

LYRA, Maria de Lourdes Viana. **“O público e o privado no Brasil Imperial”**. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda Gricoli (orgs). *Histórias: Fronteiras*. Vol I. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP: Anpuh, 1999.

MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. UFRGS/Ed. Unesp, 2000.

MAGALDI, C. **Música no Rio de Janeiro Imperial: Cultura Europeia em Meio Tropical Lanham**. MD: Scarecrow Press, 2004

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. – 2. ed. – Serviço Nacional de Teatro/DAC/Funarte/MEC, 2001.

_____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MALARD, Letícia. **Escritos de literatura brasileira**. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

MANTOVANI, A. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1989.

MARINHO, Fernando. **Arcadismo no Brasil** – Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/arcadismo-brasil.htm>. Acesso em 19 de março de 2022, às 20h37min.

MARSON, Adalberto. **Reflexões Sobre o Procedimento Histórico**. In: SILVA, Marcos. (Org.). **Repensando a História**. São Paulo: Marco Zero, 1984.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaços: transformações na realidade hospitalar**. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MATOS, José Veríssimo Dias de. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Engenho Novo, 1915. MINISTÉRIO DA CULTURA Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br – Acesso em: 16 de dez de 2020 às 19h.

MATTOS, Francisco Silva. **Literatura brasileira e história**. São Paulo, Saraiva, 1973.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888**. São Paulo: Ática, 1982.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O Enredo**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. [tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção] – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. – 13. ed. – São Paulo: Cultrix, 2002.

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

MOREIRA LEITE, D. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. São Paulo: Ática, 1992.

PENA, Martins. (1815 – 1845). **O Juiz de Paz da Roça**. – 2. ed. – São Paulo: Martin Claret, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. **O humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. – 8. ed. – São Paulo: Editora Ática, 2007.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. **Martins Pena, um homem do teatro na crítica literária brasileira**. 20/01/2016. Disponível em: <file:///C:/Users/luzil/Downloads/118952-Texto%20do%20artigo-220040-1-10-20160811.pdf> – Acesso em: 27 de jan de 2023 às 20h37min.

RICOEUR, Paul – 1913. [tradução: Alain François – et al]. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. [tradução: Claudia Berliner]. **Tempo e Narrativa: O tempo narrado 3**. – São Paulo: Editora WMF Martins Fonte, 2010.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. – 5. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RONCARI, Luiz. **Literatura Brasileira: Dos primeiros cronistas aos últimos Românticos**. – 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ROSSETTI, Emerson Calil. **A estética romântica**. – 2. ed. – São Paulo: Editora Ática, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: A representação humorística na história brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de Teoria Literária**. – 2. ed. – Petrópolis: Vozes, 1985.

SANTANA, Nara Maria Carlos de. **A construção e o ideal de brasilidade, Identidade, cultura e sociedade e no Brasil dos anos 30.** XXVII Congresso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009. Disponível em: <https://cdsa.academica.org/000-062/456.pdf?view> – Acesso em: 12 de jan de 2023 às 22h04min.

SANTOS, FRS. **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/m2ys3/pdf/santos-9788579830266-06.pdf> – Acesso em: 09 de jan de 2023 às 23h22min.

SILVA, Luciana Nunes da. **O Conservatório Dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX.** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006. (tese de doutorado).

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 1976

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira.** – 10. ed. – Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: INL-MEC, 1960.

_____. **Formação Histórica do Brasil.** – 3. ed. – Rio de Janeiro: Editora Graphia, 1976.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868).** Campinas: Editora da Unicamp. CECULT, 2002.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TAVARES, Hélio. **Teoria Literária.** – 12. ed. Revisada e atualizada. – Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

TODOROV, Tzvetan a, 1939-. **Às estruturas narrativas / Tzvetan Todorov** [tradução Leyla Perrone-Moisés]. — São Paulo: Perspectiva, 2006.

VELLOSO, Monica Pimenta. **O modernismo e a questão nacional.** In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves, (org.) **O Brasil Republicano: O tempo do liberalismo oligárquico – Da Proclamação da República à Revolução de 1930.** – 8. Ed. – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira.** Brasília: ed. Universidade de Brasília, 1963.

VOSSLER, O. **L'idea di nazioni dal Rousseau al Ranke.** Firenze, G. C. Sansoni-Editore, 1949.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** – 6. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

WELLEK, René & WARREN, Austin. – [tradução de José Palla e Carmo] **Theory of Literature.** – 4. ed. – Publicações Europa-América, Mem Martins, s.d., 1942.

ANEXO

O JUIZ DE PAZ NA ROÇA

(Martins Pena)

PERSONAGENS

JUIZ DE PAZ

ESCRIVÃO DO JUIZ (DE PAZ)

MANUEL JOÃO, lavrador, (guarda Nacional)

MARIA ROSA, Sua mulher.

ANINHA, sua filha.

JOSÉ (DA FONSECA), amante de Aninha.

INÁCIO JOSÉ

JOSÉ DA SILVA

FRANCISCO ANTÔNIO

MANUEL ANDRÉ

SAMPAIO lavradores.

TOMÁS

JOSEFA (JOAQUINA)

GREGÓRIO (Negros)

(A cena é na roça)

ATO ÚNICO**CENA 1**

Sala com uma porta no fundo. No meio uma mesa, junto à qual estarão cosendo

MARIA ROSA E ANINHA MARIA ROSA - Teu pai hoje tarda muito.

ANINHA - Ele disse que tinha hoje muito que fazer.

MARIA ROSA - Pobre homem! Mata-se com tanto trabalho! É quase meio-dia e ainda não voltou. Desde as quatro horas da manhã que saiu; está só com uma xícara de café.

ANINHA - Meu pai quando principia um trabalho não gosta de o largar, e minha mãe bem sabe que ele tem só a Agostinho.

MARIA ROSA - É verdade. Os meias-caras agora estão tão caros! Quando havia valongo eram mais baratos.

ANINHA - Meu pai disse que quando desmanchar o mandiocal grande há-de comprar uma negrinha para mim.

MARIA ROSA - Também já me disse.

ANINHA - Minha mãe, já preparou a jacuba para meu pai?

MARIA ROSA - É verdade! De que me ia esquecendo! Vai aí fora e traz dous limões.

(ANINHA SAI) Se o Manoel João viesse e não achasse a jacuba pronta, tínhamos campanha velha. Do que me tinha esquecido!

(ENTRA ANINHA) ANINHA - Aqui estão os limões.

MARIA ROSA - Fica tomando conta aqui, enquanto eu vou lá dentro.

(SAI) ANINHA - (SÓ) - Minha mãe já se ia demorando muito. Pensava que já não poderia falar com senhor José, que está esperando-me debaixo dos cafezeiros. Mas como minha mãe está lá dentro, e meu pai não entra nesta meia hora, posso fazê-lo entrar aqui.

(CHEGA À PORTA E ACENA COM O LENÇO.) Ele aí vem.

CENA II

Entra José com calça e jaqueta branca.

JOSÉ - Adeus, minha Aninha! (QUER ABRAÇÁ-LA.)

ANINHA - Fique quieto. Não gosto destes brinquedos. Eu quero casar-me com o senhor, mas não quero que me abrace antes de nos casarmos. Esta gente quando vai à Côrte, vem perdida. Ora, diga-me, concluiu a venda do bananal que seu pai lhe deixou? Se o senhor agora tem dinheiro, por que não me pode a meu pai?

JOSÉ - Dinheiro? Nem vintém!

ANINHA - Nem vintém! Então o que fez do dinheiro? É assim que me ama? (CHORA.)

JOSÉ - Minha Aninha, não chores. Oh, se tu soubesses como é bonita a Côrte! Tenho um projeto que te quero dizer.

ANINHA - Qual é?

JOSÉ - Você sabe que eu agora estou pobre como Jó, e então tenho pensado em uma cousa. Nós nos casaremos na freguesia, sem que teu pai o saiba; depois partiremos para a Côrte e lá viveremos.

ANINHA - Mas como? Sem dinheiro?

JOSÉ - Não te dê isso cuidado: assentarei praça nos Permanentes.

ANINHA - E minha mãe? JOSÉ - Que fique raspando mandioca, que é ofício leve. Vamos para a Côrte, que você verá o que é bom.

ANINHA - Mas então o que é que há lá tão bonito?

JOSÉ - Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

ANINHA - Oh, como é grande!

JOSÉ - Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande!

ANINHA - O que é mágica?

JOSÉ - Mágica é uma peça de muito maquinismo.

ANINHA - Maquinismo?

JOSÉ - Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco.

ANINHA - Em macaco! Coitado do homem! JOSÉ - Mas não é de verdade.

ANINHA - Ah, como deve ser bonito! E tem rabo?

JOSÉ - Tem rabo, tem.

ANINHA - Oh, homem!

JOSÉ - Pois o curro dos cavalheiros! Isto é que é cousa grande! Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem medidas, saltam, falam etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.

ANINHA - Em pé? E não cai?

JOSÉ - Não. Outros fingem-se bêbados, jogam os sôcos, fazem exercício e tudo isto sem caírem. E há um macaco chamado o macaco Major, que é cousa de espantar.

ANINHA - Há muitos macacos lá?

JOSÉ - Há, e macacos também.

ANINHA - Que vontade tenho eu de ver todas estas cousas!

JOSÉ - Além disto há outros divertimentos. Na Rua do Ouvidor há um Cosmorama, na Rua de São Francisco de Paula outro, e no Largo uma casa aonde se veem muitos bichos cheios, muitas conchas, cabritos com duas cabeças, porcos com cinco pernas, etc.

ANINHA - Quando é que você pretende casar-se comigo?

JOSÉ - O vigário está pronto para qualquer hora.

ANINHA - Então, amanhã de manhã.

JOSÉ - Pois sim. (CANTAM DENTRO.)

ANINHA - Aí vem meu pai! Vai-te embora antes que ele te veja.

JOSÉ - Adeus lá, não falte! (SAI JOSÉ)

CENA III

ANINHA, (SÓ) Como é bonita a Côrte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, aonde não se ouve senão os sapos e entanhas cantarem. Teatros, mágicos, cavalos que dançam, cabeças com dous cabritos, macaco major.... Quanta cousa. Quero ir para a Corte!

CENA IV

Entra MANUEL JOÃO com sua enxada no ombro, vestido de calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçada, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com um cesto na cabeça e uma enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão.

ANINHA - Abençoa, meu pai.

MANUEL JOÃO - Adeus, rapariga. Aonde está tua mãe?

ANINHA - Está lá dentro preparando a jacuba.

MANUEL JOÃO - Vai dizer que traga, pois estou com muito calor.

(ANINHA SAI)

MANUEL JOÃO, PARA O NEGRO) Olé, Agostinho, leva estas enxadas lá para dentro e vai botar este café no sol.

(O PRÊTO SAI)

MANUEL JOÃO SENTA-SE – estou que não posso comigo; tenho trabalhado como um burro!

CENA V

Entra MARIA ROSA com uma tigela na mão, e ANINHA a acompanha.

MANUEL JOÃO - Adeus, Senhora Maria Rosa.

MARIA ROSA - Adeus, meu amigo. Estás muito cansado?

MANUEL JOÃO - Muito. Dá-me cá isso.

MARIA ROSA - Pensando que você viria muito cansado, fiz a tigela cheia.

MANUEL JOÃO - Obrigado. (BEBENDO) Hoje trabalhei como gente... Limpei o mandiocal, que estava muito sujo... Fiz uma derrubada do lado de Francisco Antônio... Limpei a vala de Maria de Rosário, que estava muito suja e encharcada, e logo pretendo colhêr café. Aninha?

ANINHA - Meu pai?

MANUEL JOÃO - Quando acabares de jantar, pega em um samborá e vai colhêr o café que está à roda da casa.

ANINHA - Sim Senhor.

MANUEL JOÃO - Senhora, a janta está pronta?

MARIA ROSA - Há muito tempo.

MANUEL JOÃO - Pois traga.

MARIA ROSA - Aninha, vai buscar a janta de teu pai.

(ANINHA SAI)

MANUEL JOÃO - Senhora, sabe que mais? É preciso casarmos esta rapariga.

MARIA ROSA - Eu já tenho pensado nisso; mas nós somos pobres, e quem é pobre não casa.

MANUEL JOÃO - Sim senhora, mas uma pessoa já me deu a entender que logo que puder abocar três ou quatro meias0caras destes que se dão, me havia de falar nisso... Com mais vagar trataremos deste negócio.

(ENTRA ANINHA COM DOIS PRATOS E OS DEIXA EM CIMA DA MESA)

ANINHA - Minha mãe, a carne sêca acabou-se.

MANUEL JOÃO - Já?!

MARIA ROSA - A última vez veio só meia arrôba.

MANUEL JOÃO - Carne boa não faz conta, voa. Assentem-se e jantam.

(ASSENTAM-SE TODOS E COMEM COM AS MÃOS. O JANTAR CONSTA DE CARNE SÊCA, FEIJÃO E LARANJAS)

ANINHA - Não senhor.

MANUEL JOÃO - Pois coma laranjas com farinha, que não é melhor do que eu. Esta carne está dura como um couro... Irra! Um dia destes eu... Diabo de carne!... hei-de fazer uma plantação... Lá se vão os dentes!... Deviam Ter botado esta carne de mólho no corgo... Que diabo! De laranjas tão azedas!

(BATEM À PORTA) Quem é?

(LOGO QUE MANUEL JOÃO OUVES BATER NA PORTA, ESCONDE OS PRATOS NA GAVETA E LAMBE OS DEDOS.)

ESCRIVÃO - (dentro) Dá licença, Senhor Manuel João?

MANUEL JOÃO - Entre quem é?

ESCRIVÃO (entrando) Deus esteja nesta casa.

MARIA ROSA E MANUEL JOÃO - Amém.

ESCRIVÃO - Um criado da Senhora dona e da Senhora Doninha.

MARIA ROSA E ANINHA - Uma sua criada. (cumprimentam)

MANUEL JOÃO - O senhor por aqui a estas horas é novidade.

ESCRIVÃO - Venho da parte do senhor juiz de paz intimá-lo para levar um recruta à cidade.

MANUEL JOÃO - Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?

ESCRIVÃO - Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço, no entanto há-de se fazer.

MANUEL JOÃO - Sim, os pobres é que o pagam.

ESCRIVÃO - Meu amigo, isto é, falta de patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente pra 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 se lhe faça? Ora é boa!

ESCRIVÃO - Não dia isto, senhor Manuel João, a rebelião...

MANUEL JOÃO - (gritando) E que me importa eu com isso?... e o senhor a dar-lhe...

ESCRIVÃO - (zangado) O senhor juiz manda dizer-lhe que se não for irá preso.

MANUEL JOÃO - Pois diga com todos os diabos ao senhor juiz que lá irei.

ESCRIVÃO - (à parte) Em boa hora o digas. Apre! Custou-me achar um guarda... Às vossas ordens.

MANUEL JOÃO - Um seu criado.

ESCRIVÃO - Sentido nos seus cães;

MANUEL JOÃO - Não mordeu.

ESCRIVÃO - Senhora Dona, passe muito bem.

(SAI O ESCRIVÃO)

MANUEL JOÃO - Mulher, arranja esta sala, enquanto me vou fardar.

(SAI M. JOÃO)

CENA VI

MARIA ROSA - Pobre homem! Ir à cidade somente para lavar um preso! Perder assim um dia de trabalho...

ANINHA - Minha mãe, pra que é que mandam a gente presa para a cidade?

MARIA ROSA - Pra irem à guerra.

ANINHA - Coitados!

MARIA ROSA - Não se dá maior injustiça! Manuel João está todos os dias vestindo a farda. Ora pra levar presos, ora pra dar nos quilombos... É um nunca acabar.

ANINHA - Mas meu pai pra que vai?

MARIA ROSA - Porque o juiz de paz o obriga.

ANINHA - Ora, ele podia ficar em casa; e se o juiz de paz cá vieste buscá-lo, não tinha mais que iscar a Jibóia e a Bôca-Negra.

MARIA ROSA - És uma tolinha! E a cadeia ao depois?

ANINHA - Ah, eu não sabia.

CENA VII

Entra MANUEL JOÃO com a mesma calça e jaqueta de chita, tamancos, barretina da Guarda Nacional, cinturão com baioneta e um grande pau na mão.

MANUEL JOÃO - (entrando) estou fardado. Adeus, senhora, até amanhã.

(DÁ UM ABRAÇO.)

ANINHA - Abença, meu pai.

MANUEL JOÃO - Adeus menina.

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

MANUEL JOÃO - Pois sim.

MARIA ROSA - De caminho compre carne.

MANUEL JOÃO - Sim. Adeus, minha gente, adeus.

MARIA ROSA E ANINHA - Adeus!

(ACOMPANHAM-NO ATÉ A PORTA)

MANUEL JOÃO - (à porta) não se esqueça de mexer a farinha e de dar que comer às galinhas.

MARIA ROSA - Não. Adeus!

(SAI MANUEL JOÃO).

CENA VIII

MARIA ROSA - Menina, ajuda-me a levar estes pratos para dentro. São horas de tu ires colhêr o café e de eu ir mexer a farinha. Vamos.

ANINHA - Vamos, minha mãe.

(ANDANDO) Tomara que meu pai não se esqueça dos meus sapatos...

(SAEM).

CENA IX

Sala em casa do JUIZ DE PAZ.

Mesa no meio com papéis; cadeiras.

Entra o JUIZ DE PAZ vestido de calça branca, rodapé de riscado, chinelas verdes e sem gravata.

JUIZ - Vamo-nos preparando para dar audiência.

(ARRANJA OS PAPÉIS) O escrivão já tarda; sem dúvida está na venda do Manuel do Coqueiro... O último recruta que se fez já vai-me fazendo peso. Nada, não gosto de presos em casa. Podem fugir, e depois dizem que o juiz recebeu algum presente.

(BATEM À PORTA) Quem é? Pode entrar.

(ENTRA UM PRÊTO COM UM CAICHO DE BANANAS E UM CARTA, QUE ENTREGA AO JUIZ. JUIZ, LENDO A CARTA:) "Ilmo. Sr.? Muito me alegro de dizer a V.Sa. que a minha ao fazer desta é boa, e que a mesmo desejo para V.Sa. pelos circunlóquios com que lhe venero".

(DEIXANDO DE LER) Circunlóquios... Que nome em breve! O que quererá ele dizer? Continuemos.

(LENDO:) "Tomo a liberdade de mandar a V. As. Um caicho de bananas maçãs para V.Sa. comer com a sua boca e dar também a comer à Sra. Juíza e aos Srs. Juizinhos. V.Sa. há-de reparar na insignificância do presente; porém, Ilmo. Sr., as reformas da Constituição permitem a cada um fazer o que quiser, e mesmo fazer presentes; ora, mandando assim as ditas reformas V. As. Fará o favor de aceitar as ditas bananas, que diz minha Teresa Ova serem muito boas. No mais, receba as ordens de quem é seu venerador e tem a honra de ser "Manuel André de Sapiruruca." Bom, tenho bananas para a sobremesa. Ó pai, leva estas bananas para dentro e entrega à senhora. Toma lá um vintém para teu tabaco.

(SAI O NEGRO) O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos etc., etc.

(BATEM À PORTA) Quem é?

ESCRIVÃO - (DENTRO) Sou eu.

JUIZ - Ah, é o escrivão. Pode entrar.

CENA X

ESCRIVÃO - Já intimei Manuel João para levar o prêso à cidade.

JUIZ - Bom. Agora vamos nós preparar a audiência.

(ASSENTAM-SE AMBOS À MESA E O JUIZ TOCA A CAMPAINHA.) Os senhores que estão lá fora no terreiro podem entrar.

(ENTRAM TODOS OS LAVRADORES VESTIDOS COMO ROCEIROS, UNS DE JAQUETA DE CHITA, CHAPÉU DE PALHA, CALÇA BRANCAS DE GANGA, DE TAMANCOS, DESCALÇOS; OUTROS CALÇAM OS SAPATOS E MEIAS QUANDO ENTRAM etc.

TOMÁS TRAZ UM LEITÃO DEBAIXO DO BRAÇO) Está aberta a audiência. Os seus requerimentos?

CENA XI

INÁCIO JOSÉ, FRANCISCO ANTÔNIO, MANUEL ANDRÉ E SAMPAIO entregam seus requerimentos.

JUIZ - Sr. Escrivão, faça o favor de ler.

ESCRIVÃO - (lendo) - diz Inácio José, natural desta freguesia e casado com Josefa Joaquina, sua mulher na face da Igreja, que precisa que Vossa Senhoria mande a Gregório degradado para fora da terra, pois teve o atrevimento de dar uma embigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau-Grande, que quase a fez abortar, da qual embigada fez cair a dita sua mulher de pernas para o ar. Portanto pede a Vossa Senhoria mande o dito Gregório degradado para Angola, E.R.N.

JUIZ - É verdade, Sr. Gregório, que o senhor deu uma embigada na senhora?

GREGÓRIO - É mentira, Sr. Juiz de paz, eu não dou embigada em bruxas.

JOSEFA JOAQUINA - Bruxa é a marafora de tua mulher, malcriado! Já não me lembra que me deu uma embigada, e que me deixou uma marca roxa na barriga? Se o senhor quer ver, posso mostrar.

JUIZ - Nada, nada, não é preciso; eu o creio.

JOSEFA JOAQUINA - Sr. Juiz, não é a primeira embigada que este homem me dá; eu é que não tenho querido contar a meu marido.

JUIZ - Está bom, senhora, sossega. Sr. Inácio José, deixa-se destas asneiras, dar embicadas não é crime classificado no Código. Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embicadas na senhora; quando não, arrumo-lhe com as leis às costas e meto-o na cadeia. Queira-se retirar.

INÁCIO JOSÉ E GREGÓRIO - Lá fora me pagarás.

JUIZ - Estão conciliados. (INÁCIO JOSÉ, GREGÓRIO E JOSEFA JOAQUINA)

(SAEM) Sr. Escrivão, leia outro requerimento.

ESCRIVÃO - (lendo) "O baixo-assinado vem dar os parabéns a V.S.^a Por ter entrado com saúde no ano financeiro. Eu, Ilmo. Sr. Juiz de paz, sou senhor de um sítio que está na beira do rio, aonde dá muito boas bananas e laranjas e cimo vem de encaixa, peço a V.S.^a a favor de aceitar um cestinho das mesmas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, como ia dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e outras cousas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, homem de raça de judas, diz que metade do sítio é dele. E então, que lhe parece, Sr. Juiz, não é desaforo? Mas, como ia dizendo, peço a V.S.^a Para vir assistir à marcação do sítio. Manuel André? E.R.M."

JUIZ - Não posso deferir por estar muito atravancado com um roçado; portanto, requeira ao suplente, que é o meu compadre Pantaleão.

MANUEL ANDRÉ - Mas, Sr. Juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

JUIZ - Você replica? Olhe que p mundo para a cadeia.

MANUEL ANDRÉ - Vossa senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda;

JUIZ - A constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de paz, hei por bem derrogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome termo que a Constituição está derrogada, e mande-me prender este homem;

MANUEL ANDRÉ - Isto é uma injustiça!

JUIZ - Ainda fala? Suspendo-lhe as garantias...

MANUEL ANDRÉ - é desaforo...

JUIZ - (levantando-se) Brejeiro!...

(MANUEL ANDRÉ CORRE, O JUIZ VAI ATRÁS.) Pega... Pega... Lá se foi... Que o leve o diabo.

(ASSENTA-SE) Vamos às outras partes.

ESCRIVÃO - (lendo) Diz João de Sampaio que, sendo êle "senhor absoluto de um leitão que teve a porca mais velha da casa, aconteceu que o dito acima referido leitão furasse a cêrca do Sr. Tomás pela parte de trás, e com sem-cerimônia que tem todo o porco, fossasse a horta do mesmo senhor. Vou a respeito de dizer, Sr. Juiz, que o leitão, carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como o cão, que é outra qualidade de alimária e que pensa às vezes como um homem. Para V.Sa. não pensar que minto, lhe conto uma história: a minha cadela Tróia, aquela mesma que escapou de morder a V.Sa. naquela noite, depois que lhe dei uma tunda nunca mais comeu na cuia com os pequenos. Mas vou a respeito de dizer que o Sr. Tomás não tem razão em querer ficar com o leitão só porque comeu três ou quatro cabeças de nabo. Assim, peço a V.Sa. que mande entregar-me o leitão. E.R.M." JUIZ - É verdade, Sr. Tomás, o que o Sr. Sampaio diz?

TOMÁS - É verdade que o leitão era dele, porém agora é meu.

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

TOMÁS - É meu, tenho dito.

SAMPAIO - Pois não é, não senhor.

(AGARAM AMBOS NO LEITÃO E PUXAM, CADA UM PARA SUA BANDA.)

JUIZ - (levantando-se) Larguem o pobre animal, não o matem!

TOMÁS - Deixe-me, senhor!

JUIZ - Sr. Escrivão, chame o meirinho.

(OS DOUS APARTAM-SE) Espere, Sr. Escrivão, não é preciso.

(ASSENTA-SE) Meus senhores, só vejo um modo de conciliar esta contenda, que é darem os senhores este leitão de presente a alguma pessoa. Não digo com isso que mo deem.

TOMÁS - Lembra Vossa Senhoria bem. Peço licença a Vossa Senhoria para lhe oferecer.

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

SAMPAIO - Vou a respeito de dizer que se Vossa Senhoria aceita, fico contente.

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

TOMÁS - Se Vossa quer, posso mandar algumas.

JUIZ - Faz-me muito favor. Tome o leitão e bote no chiqueiro quando passar. Sabe aonde é?

TOMÁS - (TOMANDO O LEITÃO) Sim senhor.

JUIZ - Podem se retirar, estão CONCILIADOS.

SAMPAIO - Tenho ainda um requerimento que fazer.

JUIZ - Então, qual é?

SAMPAIO - Desejava que Vossa Senhoria mandasse citar a Assembleia Provincial.

JUIZ - Ó homem! Citar a assembleia Provincial? Para quê?

SAMPAIO - Pra mandar fazer cercado de espinhos em todas as hortas.

JUIZ - Isto é impossível! A Assembleia Provincial não pode ocupar-se com estas insignificâncias.

TOMÁS - Insignificâncias, bem! Mas os votos que Vossa Senhoria pediu-me para aqueles sujeitos não era Insignificância. Então me prometeu mundos e fundos.

JUIZ - Está bem, veremos o que poderei fazer. Queiram-se retirar. Estão conciliados; tenho mais que fazer.

(SAEM OS DOIS) Sr. Escrivão, faça o favor de...

(LEVANTA-SE APRESSADO E, CHEGANDO À PORTA, GRITA PARA FORA:) Ó Sr. Tomás! Não se esqueça de deixar o leitão no chiqueiro!

TOMÁS - (AO LONGE) Sim senhor.

JUIZ - (ASSENTANDO-SE) Era muito capaz de se esquecer. Sr. Escrivão, Leia o outro requerimento.

ESCRIVÃO - (LENDO) Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe está por dote uma égua. "Ora, acontecendo Ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como filhos pertencem às mães e a prova disto é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V.Sa. mande o dito meu vinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher".

JUIZ - É verdade que o senhor tem o filho da égua preso?

JOSÉ DA SILVA - É verdade; porém o filho me pertence. Pois é meu, que é do cavalo.

JUIZ - Terá a bondade de entregar o filho a seu dono, pois é aqui da mulher do senhor.

JOSÉ DA SILVA - Mas, Sr. Juiz...

JUIZ - Nem mais nem meios mais, entregue o filho, senão, cadeia.

JOSÉ DA SILVA - Eu vou queixar-me ao Presidente.

JUIZ - Pois vá, que eu tomarei a apelação.

JOSÉ DA SILVA - E eu embargo.

JUIZ - Embargue ou não embargue, embargue com trezentos mil diabos, que eu não concedei revista no auto do processo!

JOSÉ DA SILVA - Eu lhe mostrarei, deixe estar.

JUIZ - Sr. Escrivão, não dê anistia a este rebelde, e mande-o agarrar para soldado.

JOSÉ DA SILVA - (COM HUMILDADE) Vossa senhoria não se arrenege! Eu entregarei o pequirá.

JUIZ - Pois bem, retirem-se; estão conciliados.

(SAEM OS DOIS) Não há mais ninguém? Bom, está feichada a sessão. Hoje cansaram-se!

MANUEL JOÃO - (dentro) Dá licença?

JUIZ - Quem é? Pode entra.

MANUEL JOÃO - (ENTRANDO) um criado de Vossa Senhoria.

JUIZ - Oh, é o senhor? Queira Ter a bondade de esperar um pouco, enquanto vou buscar o preso.

(ABRE UMA PORTA DO LADO.) Queira sair para fora.

CENA XII

Entra José.

JUIZ - Aqui está o recruta; queira levar para a cidade. Deixe-o no quartel do Campo de Santana e vá levar esta parte ao general.

(DÁ-LHE UM PAPEL)

MANUEL JOÃO - Sim senhor. Mas, Sr. Juiz, isto não podia ficar para amanhã? Hoje já é tarde, pode anoitecer no caminho e o sujeitinho fugir.

JUIZ - Mas aonde há-de ele ficar? Bem sabe que não temos cadeias.

MANUEL JOÃO - Isto é o diabo!

JUIZ - Só se o senhor quiser levá-lo para sua casa e prendê-lo até amanhã, ou num quarto, ou na casa de farinha.

MANUEL JOÃO - Pois bem, levarei.

JUIZ - Sentido que não fuja.

MANUEL JOÃO - Sim senhor. Rapaz, acompanha-me.

(SAEM MANUEL JOÃO E JOSÉ.)

CENA XIII

JUIZ - Agora vamos nós jantar.

(QUANDO SE DISPÕE, PARA SAIR, BATEM À PORTA) Mais um! Estas gentes pensam que um juiz é de ferro! Entre quem é!

CENA XIV

Entra JOSEFA (JOAQUINA) Com três galinhas penduradas na mão e uma cuia com ovos.

JUIZ - Ordena alguma cousa?

JOSEFA JOAQUINA - Trazia este presente para o Sr. Juiz. Queira perdoar não se cousa capaz. Não trouxe mais porque a poste deu lá em casa, que só ficaram estas que trago, e a carijó que ficou chocando.

JUIZ - Está bom; muito obrigado pela sua lembrança. Quer jantar?

JOSEFA JOAQUINA - Vossa Senhoria faça o seu gosto, que este é o meu que já fiz em casa.

JUIZ - Então com sua licença.

JOSEFA JOAQUINA - Uma sua criada. (SAI).

CENA XV

JUIZ - (COM AS GALINHAS NAS MÃOS.) Ao menos com esta visita lucrei. Sr. Escrivão, veja como estão fordas! Levam a mão abaixo. Então, que diz?

ESCRIVÃO - Parecem uns perus.

JUIZ - Vamos jantar. Traga estes ovos. (SAEM)

CENA XVI

Casa de Manuel João. Entram Maria Rosa e Aninha com um samborá na mão.

MARIA ROSA - Estou moída! Já mexi dous alqueiros de farinha.

ANINHA - Minha mãe, aqui está o café.

MARIA ROSA - Bota aí. Aonde estará aquele maldito negro?

CENA XVII

Entram MANUEL JOÃO E JOSÉ MANUEL JOÃO - Deus esteja nesta casa.

MARIA ROSA - Manuel João!

ANINHA - Meu pai!...

MANUEL JOÃO - (Para JOSÉ) faça o favor de entrar.

ANINHA- (à parte) Meu Deus, é ele!

MARIA ROSA - O que é isto? Não foste para a cidade?

MANUEL JOÃO - Não, porque era tarde e não queria que este sujeito fugisse no caminho.

MARIA ROSA - Então quando vás?

MANUEL JOÃO - Amanhã de madrugada. Este amigo dormirá trancado naquele quarto.

Donde está a chave?

MARIA ROSA - Na porta.

MANUEL JOÃO - Amigo, venha cá.

(CHEGA À PORTA DO QUARTO E DIZ:) Ficaré aqui até amanhã. Lá dentro há uma cama; entre, (JOSÉ ENTRA) Bom está seguro. Senhora, vamos pra dentro contara quantas dúzias temos de bananas para levar amanhã para a cidade. A chave fica em cima da mesa; lembrem-me, de me esquecer.

(SAEM MANUEL JOÃO E MARIA ROSA.)

CENA XVIII

ANINHA - (só) Vou dar-lhe escapula..., Mas como se deixou prender?... ele me contará; vamos abrir.

(PEGA NA CHAVE QUE ESTÁ SÔBRE A MESA E ABRE A PORTA.) Saia para fora. JOSÉ - (entrando) Oh, minha aninha, quanto te devo!

ANINHA - Deixemo-nos de cumprimentos. Diga-me, como se deixou prender?

JOSÉ - Assim que botei os pés fora desta porta, encontrei com o juiz, que me mandou agarrar.

ANINHA - Coitado!

JOSÉ - E se teu pai não fosse incumbido de me levar, estava perdido, havia ser soldado por força.

ANINHA - Se nós fugíssemos agora para nos casarmos?

JOSÉ - Lembras muito bem. O vigário e estas horas estão na igreja, e pode fazer-se tudo com brevidade.

ANINHA - Pois vamos, antes que meu pai venha.

JOSÉ - Vamos. (SAEM CORRENDO)

CENA XIX

MARIA ROSA - (entrando) Ó Aninha! Aninha! Aonde está esta maldita? Aninha! Mas o que é isto? Esta porta aberta? Ah! Sr. Manuel João! Sr. Manuel João!

MANUEL JOÃO - (dentro) O que é lá?

MARIA ROSA - Venha cá depressa.

(ENTRA MANUEL EM MANGAS DE CAMISA.) MANUEL JOÃO - Então, o que é?

MARIA ROSA - O soldado fugiu!

MANOEL JOÃO - O que dizes, mulher?!

MARIA ROSA - (APONTANDO PARA A PORTA) olhe!

MANUEL JOÃO - Ó diabo!

(CHEGA-SE PARA O QUARTO) É verdade, fugiu! Tanto melhor, não terei o trabalho de o levar à cidade.

MARIA ROSA - Mas ele não fugiu só...

MANUEL - Hem?! MARIA ROSA - Aninha fugiu com ele.

MANUEL JOÃO - Aninha?!

MARIA ROSA - Sim.

MANUEL JOÃO - Minha filha fugiu com um vadio daqueles! Eis aqui o que fazer as guerras do Rio Grande!

MARIA ROSA - Ingrata! Filha ingrata!

MANUEL JOÃO - Dê-me lá minha jaqueta e meu chapéu, quero ir à casa do juiz de paz fazer queixa do que nos sucede. Hei-de mostrar àquele melquitrofe quem é Manuel João... Vá, senhora, não esteja a choramingar.

CENA XX

Entram JOSÉ ANINHA e ajoelham-se aos pés de MANUEL JOÃO.

AMBOS - Senhor!

MANUEL JOÃO - O que é lá isso?

ANINHA - Meu pai, aqui está meu marido.

MANUEL JOÃO - Teu marido?!

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

MANUEL JOÃO - E então? Agora peguei com um trapo quente. Está bom, levantem-se; já agora não há remédio.

(ANINHA E JOSÉ LEVANTAM-SE. ANINHA VAI ABRAÇAR A MÃE)

ANINHA - E minha mãe me perdoa?

MARIA ROSA - E quando é que eu não hei-de perdoar-te? Não sou tua mãe? (ABRAÇAM-SE)

MANUEL JOÃO - É preciso agora irmos dar parte ao juiz de paz que você já não pode ser soldado, pois está casado. Senhora, vá buscar minha jaqueta.

(SAI MARIA ROSA) Então o senhor conta viver à minha custa, e com o meu trabalho?

JOSÉ - Não senhor, também tenho braços para ajudar, e se o senhor não quer que eu aqui viva, irei para a Côrte.

MANUEL JOÃO - E que vai ser lá?

JOSÉ - Quando não possa ser outra cousa, serei ganhador da Guarda Nacional. Cada ronda vende um mil réis e ceda guarda três mil-réis.

MANUEL JOÃO - Ora, vá-se com os diabos, não seja tolo.

(ENTRA MARIA ROSA COM A E CHAPÉU, E DE XALE)

MARIA ROSA - Aqui está.

MANUEL JOÃO - (DEPOIS DE VESTIR A JAQUETA) vamos pra casa do juiz.

TODOS - Vamos. (SAEM)

CENA XXI

Casa do Juiz. Entra o JUIZ DE PAZ E (o) ESCRIVÃO.

JUIZ - Agora que estamos com a pança cheia, vamos trabalhar um pouco.

(ASSENTAM-SE À MESA)

ESCRIVÃO - Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?

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

ESCRIVÃO - Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

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

ESCRIVÃO - Vossa senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?

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

(BATEM) Quem é?

MANUEL JOÃO - (dentro) Um criado de Vossa Senhoria.

JUIZ - Pode entrar.

CENA XXII

Entram MANUEL JOÃO MAIRA ROSA, ANINHA E JOSÉ. JUIZ - (levantando-se) Então, o que é isto? Pensava que já estava longe daqui!

MANUEL JOÃO - Não senhor, ainda não fui.

JUIZ - Isso vejo eu.

MANUEL JOÃO - Este rapaz não pode ser soldado.

JUIZ - Oh, uma rebelião? Sr. Escrivão, mande convocar a Guarda Nacional e oficie ao Governo.

MANUEL JOÃO - Vossa Senhorita não se aflija, este homem está casado.

JUIZ - Casado?!

MANUEL JOÃO - Sim senhor, e com minha filha.

JUIZ - Ah, então não é rebelião..., Mas vossa filha casada com um biltre destes?

MANUEL JOÃO - Tinha-o preso no meu quarto para levá-lo amanhã para a cidade; porém a menina, que foi mais esperta, furtou a chave e fugiu com ele.

ANINHA - Sim senhor, Sr. Juiz. Há muito tempo que o amo, e como achei ocasião, aproveitei.

JUIZ - A menina não perde ocasião! Agora, o que está feito está feito. O senhor não irá mais para a cidade, pois está casado. Assim, não falemos mais nisso. Já que estão aqui, hão-de fazer o favor de tomar uma xícara de café comigo, e dançarmos antes disto uma tirana. Vou mandar chamar mais algumas pessoas para fazerem a roda maior.

(CHEGA À PORTA) ô Antônio! Vai à venda do Sr. Manuel do Coqueiro e dize aos senhores que há pouco saíram daqui que façam o favor de chegarem até cá.

(PARA JOSÉ) O senhor queira perdoar se o chamei de biltre; já aqui não está quem falou.

JOSÉ- Eu não me escandalizo; Vossa Senioria tinha de algum modo razão, porém eu me emendarei.

MANUEL JOÃO - E se não se emendar, tenho um reio.

JUIZ - Senhora Dona, queira perdoar se ainda a não cortejei.

(COMPRIMENTA.)

MARIA ROSA - (cumprimentando) Uma criada de sua Excelência.

JUIZ - Obrigada, minha senhora... Aí chegam os amigos.

ÚLTIMA CENA

Os mesmos e os que estiveram em cena.

JUIZ - Sejam bem-vindo, meus senhores.

(COMPRIMENTAM-SE) Eu os mandei chamar para tomarem uma xícara de café comigo e dançarmos um fado em obséquio ao Sr. Manuel João, que casou sua filha hoje.

TODOS - Obrigado a Vossa Senhoria.

INÁCIO JOSÉ - (PARA MANUEL JOSÉ) estimarei que sua filha seja feliz.

OS OUTROS - Da mesma sorte.

MANUEL JOÃO - Obrigado.

JUIZ - Sr. Escrivão, faça o favor de ir buscar a viola.

(SAI O ESCRIVÃO.) Não façam cerimônia; suponham que estão em suas casas... Haja liberdade! Esta casa não é agora do juiz de paz? é do João Rodrigues. Sr. Tomás, faz-me o favor?

(TOMÁS CHEGA-SE PARA O JUIZ E ESTE O LEVA PRA UM CANTO) O leitão ficou no chiqueiro?

TOMÁS - Ficou, sim senhor.

JUIZ - Bom. (PARA OS OUTROS) Vamos arranjar a roda. A noiva dançara comigo, e o noivo com sua sogra. Ó Sr. Manuel João, arranje outra roda... Vamos, vamos!

(ARRANJAM AS RODAS, O ESCRIVÃO ENTRA COM UMA VIOLA.) Os outros senhores abanquem-se... Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho... Bem choradinho...

MANUEL JOÃO - Agora sou eu gente!

JUIZ - bravo, minha gente! Toque, toque!

(UM DOS ATORES TOCA A TIRANA NA VIOLA, OS OUTROS BATEM PALMAS E CAQUINHOS, E OS MAIS DANÇAM)

TOCADOR- (cantando) Ganinha, minha senhora, Da maior veneração; Passarinho foi-se embora, Me deixou penas na mão.

TODOS - Se me dás que comê, Se me dás que bebê, Se me pagas as casas, Vou morar com você. (DANÇAM.)

JUIZ - Assim, meu povo! Esquenta, esquenta!...

MANUEL JOÃO - Afervente!...

TOCADOR- (Cantando) Em cima daquele morro Há um pé de ananás. Não há homem neste mundo Como o nosso juiz de paz.

TODOS Se me dás que comê, Se me dás que bebê, Se me pagas as casas, Vou morar com você.

JUIZ - Aferventa, aferventa!