

## Algumas Reflexões Sobre o Teatro de Martins Pena

CASSIANO NUNES

Acabo de ler as seiscentas e tantas páginas de edição crítica das *Comédias* de Martins Pena, preparada cuidadosamente por Darcy Damasceno com a colaboração de Maria Filgueiras e sob o patrocínio do Instituto Nacional do Livro (Rio de Janeiro, 1956), e cresce em mim a desconfiança de que dois dos principais aspectos da obra do celebrado teatrólogo não foram até agora devidamente reconhecidos: o da sua origem e o da sua conceituação. Ou em outras palavras, a sua procedência e a definição da sua natureza. A preocupação dos intelectuais de irem buscar a proveniência da obra de Martins Pena muito longe—quando, na verdade, está bastante perto—e o vêzo de quererem explicá-la como reflexo da de um autor clássico que lhe teria servido de padrão, provocou uma série de desencaminhamentos e equívocos. O melhor processo de situar Martins Pena é lê-lo extensivamente. Julgá-lo pelo próprio texto desataviado. E quanto à genealogia, nenhum salto à Grécia ou Roma. Porque êle deriva naturalmente do seu ambiente e das tradições teatrais imediatas que formaram êsse ambiente. Exegetas do nosso teatro, devido a excessivas preocupações literárias, extraviam-se, a meu ver, quando, ao procurarem classificá-lo, não descobrem—o que naturalmente devia ser descoberto de pronto—a base popular e espontânea do seu talento. Fazem, então, referências ao que leu. No entanto, para nós, estudiosos da sua obra, o que importa primordialmente não é o que leu, mas o que escreveu. E há, parece-me, um processo infalível para se saber o que seu teatro realmente é: reparar na estrutura das suas peças. Quem realizar êste trabalho incontinenti deparará com o caráter solto, laxo, de suas obras, geralmente escapas da arquitetura lógica da comédia clássica.

Ao situar o teatro de Martins Pena nas nossas letras, Sílvio Romero, que anota admiravelmente os seus elementos constitutivos, origina grande confusão nos espíritos quando assevera: “O caráter geral de tôdas estas composições cênicas é o da clássica comédia de costumes, como nos foi transmitida por Menandro, Plauto e Terencio, passando por Gil Vicente e Antonio José. A alta comédia de caráter como foi criada por Molière, e continuada por Beaumarchais, Pena não chegou a cultivá-la, pelo menos no que dêle conhecemos.”<sup>1</sup> O robusto espírito de Sílvio Romero, sempre mais agudo no registro do detalhe do que no juízo generalizador, mais uma vez aqui perde para o fino entendimento de Machado de Assis que de maneira direta, certa, num parágrafo de um ensaio sôbre o teatro de José de Alencar, que passa geralmente despercebido, dá ao mesmo tempo a origem e a natureza das peças de Martins Pena. Vejamos como com uma só cajadada Machado matou os dois coelhos: “*Verso e Reverso* deveu o bom acolhimento que teve, não só aos seus merecimentos, senão também à novidade da forma. Até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados; as obras do finado Pena, cheias de talento e de boa veia cômica, *prendiam-se intimamente às tradições da farsa portuguesa* (o grifo é nosso), o que não é desmerecê-las mas definí-las; se o autor d’*O Noviço* vivesse, o seu talento, que era dos mais auspiciosos, teria acompanhado o tempo, e consorciaria os progressos da arte moderna às lições da arte clássica.”<sup>2</sup> Julgamento conciso, impecável. O aticismo do espírito de Machado de Assis sobressaía sempre como qualidade congênita. Está presente em tôda a sua obra, mesmo na da época juvenil. Frequentemente no jovem Machado já se depara com o velho “sage,” com o estilista perfeito, que, ancião, redigiu o *Memorial de Aires*.

A farsa portuguesa, tantas vêzes plebéia, e o teatro popular brasileiro nascente, bem temperado pela chalaça, na sua ânsia imediatista de atrair pela gargalhada ingênua, pela desopilação do fígado, o público arisco e mais disposto “a ir ver as feras” no zoológico—do que se queixou João Caetano que não podia competir com a leão nem com a girafa—foram decerto os fundamentos essenciais da obra cômica de Pena. É preciso, pois, ver a explicação do aparecimento dessa obra mais na situação social incipiente e desfavorável em que germinou do que como fruto de influências literárias, mesmo aceitando que o seu autor tenha lido muito e absorvido bastante de suas leituras.

Entretanto, na crítica da obra em si mesma, Sílvio Romero, cuja mente muito se assemelhava à visão dos míopes, mostra a sua penetração excepcional. De perto, a sua capacidade de ver era mesmo surpreendente. E, destarte, nos inventaria, de maneira exata, as partes componentes do teatro de Martins Pena. Em primeiro lugar, o poder de observação, o fiel registro dos fatos do autor carioca. Escreve Sílvio: “Observava por instinto, sem saber o que isto lhe custava. . . . Tinha a visão dos fatos fácil, eis tudo.”<sup>3</sup>

E mais adiante: “Era uma inteligência atilada; sabia observar, reproduzia facilmente o que via com espírito e graça.”<sup>4</sup> Reproduzia—acrescento—de maneira especial, a linguagem do tempo. É êsse o seu traço mais realista, mais *moderno*, e que tanto o coloca na mesma faixa do picaresco Manuel Antonio de Almeida. A linguagem viva, o diálogo natural, predicados tão necessários ao teatro *verité* do nosso tempo, já apareciam à saciedade nas peças de Pena.

A principal característica da obra do autor de *O Judas em Sábado de Aleluia* é também assinalada por Sílvio Romero nos seguintes termos: “A primeira observação a fazer é que a habilidade do nosso comediógrafo está mais nas situações em que coloca os personagens do que no entrecho da ação, que era simples.”<sup>5</sup> Sim, o teatro de Martins Pena salienta-se principalmente por ser um teatro de situações cômicas, de golpes de teatro, um tanto safados pelo uso multissécular na sua maior parte mas ainda hoje bastante efetivos; teatro mais de movimento do que de dicção; mais de farsa do que de comédia de costumes. Êsse teatro está, por conseguinte, mais próximo do cinema cômico, de pantomima, de Chaplin até Jerry Lewis, do que da comédia clássica, inspiradora porventura da *peça bem feita* do século XIX.

Essa predileção de Molière pelos recursos da farsa que Gustave Lanson tão bem focaliza na sua obra *Essais de Méthode de Critique et d'Histoire Littéraire*,<sup>6</sup> provavelmente foi o traço que levou tanta gente a relacionar o teatro de prosa vulgar de Pena ao teatro poético do autor de *O Misantrópo*. Mas o que distingue um do outro não é apenas a nobreza de linguagem do francês. A profundidade psicológica, a elevada visão crítica e a intenção estética de Molière, também estão de todo ausentes no teatro desprezioso de Pena, imediatista, na sua ambição de convocar um público, em grande parte isento de qualquer finura. É ainda Sílvio Romero com palavras lapidares que marca a inexistência de um alto sentido na obra movimentada do nosso patricio. A respeito da gente numerosa, que se agita em suas peças, afirma: “todo êsse mundo tumultuário é marcado por uma nota só: uma mediocridade completa.”<sup>7</sup>

Os elementos de farsa constantes nos trabalhos teatrais do caricaturista da sociedade fluminense são relacionados no *Panorama do Teatro Brasileiro* por Sábato Magaldi que assim se manifesta: “São facilmente recenseáveis, em tôda a obra, os recursos para conduzir a história, esclarecer os fatos ou simplesmente despertar a comicidade. O autor abusa dos esconderijos, de cartas e do êrro de identificação das pessoas ou de simples engano dos interlocutores.”<sup>8</sup>

Há de fato nessas peças um excesso de amantes afoitos que se escondem em armários quando chega um pai ferrabrás ou marido amedrontador, o que constitui fonte de peripécias excitantes. Também em circunstâncias imperativas, homens vestem-se de trajes femininos, causando enganos surpreendentes que provocam o riso. Em suma, estamos diante dos recursos hilariantes fáceis que foram tão usados pela *comédia do pastelão* na infância do cinema.

Não, realmente não se busque no teatro modesto de Martins Pena um sentido mais profundo, um objetivo mais elevado do que o que êle deu à sua obra circunstancial. A rusticidade do ambiente dificilmente permitiria que êle se propusesse a obra mais ambiciosa mesmo que fôsse um gênio. Atribuindo a José de Alencar a conquista das qualidades indispensáveis do comediógrafo, quando escrevia sôbre *O Demônio Familiar*, Machado de Assis indiretamente desvela as razões de carência de grandeza em Martins Pena. Discorre Machado: "É sem dúvida necessário que uma obra dramática para ser do seu tempo e do seu país reflita uma certa parte dos hábitos externos e das condições peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de idéias mais elevadas e é isso justamente o que não esqueceu o autor de *O Demônio Familiar*."<sup>9</sup>

A ausência de um sentido estético, eis o que Machado reprocha a Martins Pena—sentido estético que surgiu seriamente nessa época mesma ou um pouco depois, com Gonçalves Dias, Alvares de Azevedo e Alencar, e de que um extraordinário assimilador dêsses autores e de outros autores estrangeiros, Machado de Assis, se valeria para construir, em época mais avançada e sociedade mais evoluída, a sua obra singular e genial.

Martins Pena ficou na área do ligeiro que é quase improvisação, em que também se salientou no gênero do romance—e com maior êxito—Manuel Antônio de Almeida, cujas *Memórias de um Sargento de Milícias* conservam tantas afinidades com a obra do teatrólogo coetâneo.

Essas duas correntes, a popular e a aristocrática, a improvisadora e a esteticista, acompanham tôda a história da nossa Arte, e quando se fundem dão realmente o melhor que possuímos: Machado de Assis (de origem proletária, que não obstante a sua exigente concepção estética, impregnou-se do ar urbano, da atmosfera do popular), Marques Rebelo a Guimarães Rosa, para só citar três escritores; Villa-Lobos, Di Cavalcanti, e Portinari.

Ninguém, contudo, pode despojar Martins Pena de glória de ter sido o fundador do teatro brasileiro. Sua influência foi forte: grande no seu século e muito efetiva ainda nas primeiras décadas dêste, quando surgiu uma comédia brasileira, despretensiosa mas pitoresca, atenta à realidade dos hábitos do povo brasileiro. Sábato Magaldi sugere-nos um dos motivos da sua força. Achou que nêle "uma bonomia e uma tolerância, feitas de profunda compreensão, adoçam o propósito moralizador, e lançam, no teatro, as raízes do nosso espírito democrático."<sup>10</sup> Nessa fidelidade ao nosso modo de ser, que o levou a expressar em sua obra a *cordialidade* notada no homem brasileiro por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1936), e outros traços da psicologia do nosso povo, encontramos a principal razão da permanência de Martins Pena. A encenação na atualidade das peças de Pena, sob a direção de moços que hoje lideram a atividade

teatral no Brasil, e que são de fato notáveis diretores de teatro (lembro Flávio Rangel, Antunes Filho e Ademar Guerra), daria indubitavelmente resultados estupendos. Por que não começa um deles com a montagem de *As Casadas Solteiras*?

## Notas

1. Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, 6ª ed. Organizada e prefaciada por Nelson Romero (Rio de Janeiro: José Olympio, 1960), T. 4, 1357.
2. J. M. Machado de Assis, *Obras completas* (Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1962), V. III (Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário), 871.
3. Romero, p. 1384.
4. Romero, p. 1397.
5. Romero, p. 1358.
6. *Rassemblés et présentés* par Henry Peyre (Paris: Hachette, 1965), p. 189.
7. Romero, p. 1363.
8. Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro* (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962), p. 51.
9. Machado de Assis, p. 871.
10. Magaldi, p. 58.