

Cadernos

letra e ato

Martins Pena: a cultura popular e a formação da dramaturgia nacional no século XIX.

Larissa de Oliveira NEVES¹

O teatro brasileiro, enquanto – parafraseando Antônio Candido – “sistema teatral”, com atores, dramaturgos e público constituído etc., nasce, nas palavras de Décio de Almeida Prado, “alguns anos após a independência, na terceira década do século XIX” (PRADO, 1993). Trata-se de um período que é comumente chamado de Romantismo, em que se inicia um rompimento com ideais estéticos que vinham sendo mantidos, embora sempre discutidos, desde o Renascimento. Entre diversos paradigmas que são contestados – como, no caso do teatro, a valorização da beleza, a necessidade de se seguir a regra das três unidades aristotélicas, o decoro, entre outros –, surge oficialmente o termo “cultura popular”, em oposição a uma cultura erudita (ORTIZ, 1992).

A separação entre cultura popular e erudita conforme a conhecemos, embora ainda gere bastante polêmica, iniciou-se no Renascimento, sendo gradativamente ampliada, até chegar aos dias de hoje, no quais, em diversas instâncias, artísticas e acadêmicas, busca-se recuperar uma antiga comunhão entre os saberes coletivos do povo e os saberes individuais da elite intelectual.

Estudos, como o de Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 1993), mostram que antes e durante a Idade Média não existia uma separação rígida entre a cultura vivenciada pelo povo: suas festas, músicas, teatralidades, narrativas – e a cultura preservada dentro dos redutos oficiais dos nobres e religiosos. Isto é, os nobres, nos momentos específicos das

¹ Professora de dramaturgia, história do teatro e teoria do teatro do Departamento de Artes Cênicas, da Unicamp. E-mail: larissadeoneves@gmail.com.

festas populares, o Carnaval principalmente, partilhavam da cultura de seu povo, falavam a sua língua, brincavam as suas festas, sem considerar negativo fazê-lo.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. (BAKHTIN, 1993, pp. 8-9)

A partir do Renascimento, no entanto, surge uma cultura erudita que pretende diferenciar-se ao máximo do “rude” conhecimento popular, considerado, a partir de então, impróprio, baixo, chulo, pelas elites refinadas, em qualquer que fosse o contexto: os nobres não participariam mais das festas populares, pelo menos não intensamente, como um igual, à maneira do carnaval medieval.

Sabemos, que, na prática, a mistura continuou existindo em diversos planos. No entanto, países europeus, encabeçados pela França, passaram oficialmente a menosprezar a comicidade, o grotesco, a música e a literatura (seja oral, seja escrita) que tivessem referências populares, entre outros. Isso ocorreu a ponto de um intelectual como Bakhtin considerar praticamente impossível, na sociedade moderna, voltar a existir aquela comunhão cultural entre ricos e pobres vivida durante a Idade Média e o começo do Renascimento.

Apesar dessa distância, desde o século XVI existiram estudiosos interessados em recolher e estudar a cultura popular. Segundo Renato Ortiz, isso se dava, inicialmente, “dentro de uma perspectiva normativa e reformista” sendo que “boa parte desta literatura foi produzida por sacerdotes” (ORTIZ, 1992, p.11). Nos séculos seguintes, amplia-se o número de estudiosos dos costumes populares em vários países europeus, como a Inglaterra, Itália e França, sendo chamados, pelo pesquisador, de “antiquários”. O olhar, no entanto, é de “cima para baixo”, como curiosidade pelo que é “bizarro”, com “piedade e comiseração pelos pobres” (ORTIZ, 1992, p. 15). Existia uma preocupação em conhecer essa cultura para eliminá-la ou melhorá-la, não sendo, portanto, estudos etnográficos, mas sim de caráter eminentemente etnocêntricos.

O Romantismo é o momento em que esse ponto de vista começa a se modificar. Claro que, aqui, o preconceito perante as formas populares de cultura e arte, sendo os gêneros cômicos um exemplo importante, era bastante forte. Diferente do que acontecia na Idade Média, não ocorre, obviamente, uma comunhão do intelectual com a cultura coletiva popular, mas valoriza-se, sim, o indivíduo, o gênio, que, como gênio, pode romper as regras e expressar-se livremente. Sobre isso, escreveu Bakhtin:

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 subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns dos seus elementos) (BAKHTIN, 1993, p. 32).

Apesar da mudança de perspectiva, os românticos iniciam um processo de recuperação do valor da cultura popular: “Seu impacto, a meu ver” – escreve Ortiz – “deve ser considerado quando transforma a predisposição negativa, que havia anteriormente em relação às manifestações populares, em elemento dinâmico para a sua apreensão” (ORTIZ, 1992, p. 18). Trata-se de um primeiro passo para uma revalorização do popular e do cômico, que ainda hoje continua em processo.

No contexto Romântico, de valorização não só do indivíduo, mas também das qualidades locais, do historicismo, do gosto pelo que é diferente, nasce o teatro brasileiro propriamente dito – nos termos indicados acima. Podemos dizer que esse teatro nasce junto com a consolidação da Nação, já que a independência é bastante recente.

Temos, num primeiro momento, a vinda de companhias de teatro portuguesas, a pedido, primeiro, ainda como colônia, do rei português D. João VI, quando de sua estada no Rio de Janeiro a partir de 1808; depois de D. Pedro I, já imperador do Brasil. Em 1829, D. Pedro manda vir de Portugal a melhor companhia teatral em atividade no país, cuja estrela era a atriz Ludovina da Costa Soares. A grande trágica, bem como a maior parte desses atores, permaneceu aqui durante toda a vida² (PRADO, 1972; 1993).

Pouco tempo depois, porém, um ator brasileiro, João Caetano dos Santos (1808 – 1863), viria sobrepujar os portugueses no gosto do público, com uma companhia formada por atores brasileiros ou abasileirados: era o teatro nacional que se firmava em uma escala de continuidade. A partir de 1836 até a sua morte, em 1863, João Caetano foi a grande referência nos palcos brasileiros, mesmo quando seu estilo de representar, romântico e exaltado, começou a ser considerado ultrapassado pela escola realista, no começo da segunda metade do século. Apesar de se orgulhar de sua empresa dramática formada por atores brasileiros, é fato que os atores portugueses dominaram a cena nacional até o começo do século XX. De Portugal nos vinham não apenas os intérpretes, mas também grande parte das novidades teatrais europeias.

Como país colonizado recém-independente, o Brasil busca se organizar e se conhecer. As influências, não só portuguesas, mas francesas, em especial a revolução romântica, que causava furor em vários países, chegava com força a nosso país. Aqui, os

² Sobre a história do teatro brasileiro até meados do século XIX, ver PRADO (1972; 1993; 1999).

principais intelectuais, que, inclusive, se formavam em universidades da Europa, tentavam adaptar as teorias apreendidas a fim de incorporar características nossas à arte – isso se dava, principalmente, através da inclusão de elementos culturais indígenas e africanos, muitas vezes de forma distorcida (o índio brasileiro transformava-se em uma espécie de cavaleiro medieval). No teatro, no entanto, as principais tentativas de abrasileirar a dramaturgia não chegaram a ser encenadas ou a, de fato, dialogar com a cultura brasileira corrente, com uma única e genial exceção: Martins Pena.

João Caetano e as companhias portuguesas que lhe eram concorrentes encenavam majoritariamente repertório europeu, que variava bastante de gênero: tragédias neoclássicas, dramas românticos e, o mais popular, melodramas franceses. Nos intervalos e para fechar a noite: entremezes portugueses ou números de música e balé. Embora a dramaturgia brasileira começasse a ser enriquecida com dramas e melodramas de interesse teatral e literário, com escritores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e Luís Antônio Burgain (inclusive Martins Pena escreveu melodramas, de baixa qualidade, em sua primeira fase, antes de passar a se dedicar às comédias), essas peças não eram encenadas (João Caetano raramente aceitava colocar em cena textos de seus conterrâneos, tendo sido criticado por isso) e pouco dialogavam com a realidade brasileira. Escreveu Décio de Almeida Prado:

Até esta altura, meados do século XIX, raríssimas eram as peças de assunto nacional. O drama romântico brasileiro, que já trocara a poesia pela prosa, não se apoiou de início sobre a oposição entre a Europa e a América, como fará mais tarde. Das tragédias de fundo romântico de Gonçalves de Magalhães, uma se passa em Portugal, a outra na Itália. Dos dramas imaturos que Martins Pena escreveu entre 1837 e 1841, dois ocorrem na Idade Média portuguesa, dois na Itália e na Espanha, países privilegiados pelo romantismo. As peças de Gonçalves Dias têm como cenário a Itália, a Polônia, Portugal e Espanha ocupada pelos árabes. (PRADO, 1999, p. 55)

Como se vê pela citação, que resume a realidade de nossa dramaturgia e, consequentemente, da cena brasileira até meados do século XIX, nosso teatro, apesar de alguns atores brasileiros, não encenava peças brasileiras e não escrevia peças com temática que pensasse de fato a nossa sociedade. Podemos inferir daí que uma teatralidade nacional diferenciada acontecia somente nas feiras e nos circos, lugares em que companhias ambulantes (que chegavam ao Brasil desde o século XVIII) podiam dialogar com o público sem as “correntes” de um teatro ligado ao Estado (as companhias recebiam incentivos estatais) e à elite. Os ideais da tragédia classicista, sendo contestados pelo drama romântico,

ainda pesavam muito como princípios estéticos que deveriam ser seguidos pelos bons dramaturgos.

No entanto, surge em seguida um homem de formação bastante erudita, que virá a mudar essa situação. Martins Pena era um escritor culto, conhecia música e literatura, era tenor, apreciava ópera e a criticava nos jornais, falava pelo menos duas línguas estrangeiras e faleceu de tuberculose quando partia para a Inglaterra a começar uma carreira diplomática. Conforme comentado acima, ele tentou iniciar sua carreira no teatro escrevendo dramas, todos de qualidade questionável – a comédia não era vista com bons olhos pela intelectualidade (como ainda hoje muitas vezes não o é). No entanto, quando resolveu seguir sua predisposição para o cômico, construiu em poucos anos o que é considerado o alicerce de nossa dramaturgia, sendo o primeiro de uma leva de dramaturgos que compuseram a nossa única tradição teatral longeva: a da comédia de costumes.

Essa não foi, porém, a única tradição iniciada ali. Martins Pena escreve peças que comunicam com o público brasileiro porque consegue inserir na dramaturgia o cotidiano, os costumes e a cultura nacionais. Sendo o Brasil um país que recebeu uma cultura erudita externa, importada, a fonte para encontrar sua identidade artística estava nas manifestações culturais do povo, aquelas que, no decorrer de mais de quatro séculos – até então – havia incorporado elementos oriundos das matrizes étnicas formadoras de nosso povo (ver RIBEIRO, 1995).

Além de temas que tratavam do dia a dia da população, das pequenas novidades que movimentavam as famílias, Martins Pena incorporou em vários textos elementos do que podemos chamar de folclore brasileiro – festas, superstições, músicas, cantos e danças. O resultado consistiu em uma teatralidade pulsante, nova, que dialogava sim com tradições ocidentais do teatro (a comédia nova, Molière, a farsa, o entremez etc.), mas que, ao incorporar tais elementos na temática e enredá-los na forma como estruturava as tramas – nas primeiras peças de maneira menos coesa, mas em seguida de forma que as tramas leves e farsescas estavam de tal modo intrincadas no fundo folclórico que as animava, que é impossível dissociar uma do outro (ver ARÊAS, 1987) –, criou-se uma dramaturgia, além de nacional, bastante singular.

Martins Pena é romântico, portanto, mas de um modo outro que o corrente na literatura brasileira – ele é romântico não só por voltar os olhos para a cultura popular, mas por utilizá-la na sua obra, levando aos palcos brasileiros, pela primeira vez, um teatro que se fazia nacional quase inteiramente (suas peças foram, muitas vezes, interpretadas por portugueses – o que deveria ser bastante estranho).

Como exemplo, comento uma das primeiras comédias escritas pelo autor, ainda quando estava às voltas com as tentativas de produzir dramas e tragédias, *A família e a festa na roça*, de 1837 (com estreia na companhia de João Caetano em 1840), que é dividida em duas partes quase independentes. A primeira, com um enredo completo, trata do namoro entre Quitéria, uma moça da roça, e Juca, estudante de medicina, e dos pequenos quiproquós que inventam para conseguir que o pai dela aceite o casamento. O tema típico da comédia clássica ganha vida na casa da fazenda, com personagens bem brasileiros, como uma curandeira, um pretendente chucro a narrar (e encenar) para os outros “as maravilhas” da cidade grande, o fazendeiro obtuso, entre outros. A segunda parte da pecinha se passa inteiramente em uma festa do Divino Espírito Santo, sendo que não há enredo propriamente dito, apenas uma apresentação bastante verdadeira dos festejos.

A festa do Divino consiste numa tradição folclórica brasileira, de fundo religioso. Sua origem é europeia e remonta às comunidades pré-cristãs e seus rituais de fertilidade, transformados, no decorrer da Idade Média, em festas católicas. Ela se torna mais próxima do que conhecemos hoje por volta do século XIV, difundida pela rainha Isabel de Portugal, depois santificada, que costumava distribuir alimentos aos pobres, de onde vem o costume de distribuição de alimentos durante a festa. (SANTOS, 2008)

No Brasil – em que há indícios de que a folia do Divino era brincada desde a vinda dos portugueses, no século XVI –, a festa ganha imensa popularidade e chega ao século XIX bastante diferenciada de sua origem. Trata-se de uma nova festa, de tradição brasileira, em que a mistura de matrizes culturais ganha força, mesmo levando-se em consideração que a religiosidade católica imposta pelos portugueses tenha sido determinante. Sabe-se que o catolicismo popular brasileiro transformou-se, incorporando elementos míticos indígenas e africanos, corrompendo-se na devoção a santos e milagreiros. A festa do Divino expressa essa hibridização com muita propriedade, porque nela acontecem diferentes tipos de demonstrações folclóricas, inclusive originárias de etnias africanas.

Quando Martins Pena escolhe a festa do Divino para compor sua comédia, ele está conscientemente buscando propiciar a identificação de seu público, que brinca a festa todos os anos ou que, ao menos, já ouviu falar dela com intimidade³. Curiosamente, nas festas do Divino do Rio de Janeiro, muitos grupos de circo e de teatro ambulante se apresentavam, sendo o mais famoso chamado de “Barraca do Teles”, onde se encenavam desde teatro de bonecos até as próprias comédias de Pena (MORAES FILHO, 1901).

³ Escreve Mello Moraes Filho sobre a Festa do Divino: “Até o ano de 1855, nenhuma festa popular no Rio de Janeiro foi mais atraente, mais alentada de satisfação geral.” (MORAES FILHO, 1901)

Martins Pena se apropria dramaturgicamente da festa com maestria, demonstrando que, apesar de estar no começo de sua carreira, conhece os segredos do palco e da comédia. Durante os festejos do Divino em uma vila da roça, da qual a família de Quitéria (já noiva de Juca) participa, dois dândis, colegas de Juca na universidade, observam os roceiros e fazem piadas sobre seus trejeitos, vestuários, vocabulário. Temos então duas possibilidades de interpretação, que podem ser ressaltadas em cena: os caipiras realmente grotescamente ridicularizados; ou os caipiras, ainda que ridículos, divertidos e simpáticos. A segunda opção parece mais condizente ao texto, principalmente levando-se em consideração a primeira parte do enredo.

A festa toma conta de todo o palco, com cenário bem descrito: igreja, império, música de barbeiros⁴. Primeiramente, as pessoas chegam e entram para a missa, enquanto alguns lavradores bebem aguardente e os dois rapazes divertem-se com os caipiras e suas vestimentas de festa. Depois da missa, toca o sino e aparece a procissão do Divino, assim descrita:

Entra para a cena, pela porta da igreja, o seguinte cortejo:

1º A folia do Espírito Santo, constando de oito rapazes vestidos de jardineiros, trazendo duas violas, um tambor e um pandeiro.

2º O imperador do Espírito Santo, que será um homem muito grande e muito gordo, com calções e casaca de veludo, chapéu armado e espadim. Virá ele no meio de quatro homens, que o encerram dentro de um quadrado de quatro varas encarnadas.

3º Todos que estavam na igreja, isto é, uma população da roça. O imperador sobe para o império, seguido dos quatro homens; assenta-se e estes ficam dos lados. Os foliões ficam ao lado do império e o povo pela praça. Os barbeiros tocam durante todo este tempo. (PENA, 2007, pp. 126-127.)

Segue-se o leilão de prendas, quando se exaltam os ânimos entre os roceiros e os rapazes, no momento em que, irritados, “os roceiros querem ir sobre os rapazes, os foliões tocam viola e tambor” (PENA, 2007, p. 137). É anunciada, portanto, a folia do Divino, impedindo a pancadaria e dando início à última cena da pecinha, que deve ser cantada e dançada pelos atores e com a qual se encerra o espetáculo:

Todos (*esquecendo-se dos rapazes*) À folia! À folia! (*os foliões saem para a frente e, fazendo todos um círculo, os metem no meio*)

Um folião (*cantando*)

A pombinha está voando

Pra fazê nossa folia,

Vai voando, vai dizendo:

Viva, viva esta alegria.

⁴ Grupo de música formado por escravos que aprendiam a tocar alguns instrumentos.

(Dançam e todos aplaudem com palmas, bravos e vivas)

Folião *(cantando)*

Esta gente que aqui está

Vem pra vê nosso leilão,

Viva, viva a patuscada

E a nossa devoção!

(dançam. Os sinos repicam, os barbeiros tocam o lundu e todos cantam e gritam, e abaixa o pano) (PENA, 2007, p. 138).

Como se vê nesses dois trechos, Martins Pena inova ao transformar a estrutura do entremez numa apresentação da festa popular. E os elementos de brasilidade chamam a atenção, afinal, a Festa do Divino encenada, com a presença dos escravos, dos caipiras, inclusive dos dândis da cidade, somados ao cenário de uma praça de vila da roça, ao linguajar e, não menos importante, à música, só existem no Brasil. Tudo isso levado ao palco do principal teatro da cidade, o Teatro São Pedro, que tinha esse nome, obviamente, em homenagem ao imperador.

Trazer a festa do Divino ao teatro “oficial” consiste numa apropriação importante para a formação do teatro brasileiro, por que a própria festa consiste numa manifestação de reafirmação da identidade nacional e do hibridismo cultural e social. Na festa, representava-se, por um lado, a ordem estabelecida, na figura do Imperador (vivida em geral por uma pessoa importante da comunidade); por outro, os grupos festeiros de negros, escravos e pessoas pobres em geral tinham espaço para exporem suas danças e músicas.

Ainda hoje é assim, sendo que a mistura e o respeito ampliaram-se sensível e positivamente, tendendo a aumentar cada vez mais. Hoje as festas do Divino são espaços de diversidade brasileira, paradoxalmente mostrando que somos um país com uma mesma cultura, sendo essa multifacetada. Se hoje a festa tem essa importância de acolhimento, de expressão cultural popular e identitária, no século XIX sua popularidade pode ser medida pela afirmação de Câmara Cascudo, de que: “O título de Imperador do Brasil foi escolhido, em 1922, pelo ministro José Bonifácio de Andrade Silva, porque o povo estava mais habituado ao nome de Imperador (do Divino) do que com o nome de Rei” (*apud* SANTOS, 2008, p. 96)

A peça de Martins Pena termina com um lundu – o ritmo, africano, traz uma referência popular em seu sentido mais arraigado. Os negros e mestiços dançavam (e dançam) o lundu, tendo o ritmo se transformado no decorrer dos anos, sendo uma das matrizes do samba.

Dentro do contexto de revalorização romântica do popular esboçado acima, a obra de Martins Pena ganha relevo frente aos dramaturgos de seu tempo e, quiçá, dos poetas e romancistas também. Sem idealizar as peculiaridades de nossa terra, buscando aproximar

suas criações cômicas das fontes populares que lhe servem de inspiração, sua dramaturgia conquista originalidade formal e temática, exatamente por despregar-se dos padrões estéticos europeus vigentes entre os intelectuais e elaborar livremente sua obra com base em matrizes artísticas coletivas do povo brasileiro.

Diferentes de seus contemporâneos, que, na intenção de escrever tragédias ou dramas, espelhavam-se numa estrutura formal entre trágica e romântica, centro dos debates teatrais do começo do século, e em uma temática longínqua, no tempo e no espaço, Martins Pena inicia de fato o teatro brasileiro, na cena e no texto, porque, ao dialogar com tradições cômicas ocidentais, o faz a partir de uma linguagem e de uma estrutura que se articulam de tal forma à temática (a roça brasileira, as festas e costumes brasileiros) que ganham uma fundamentação diferenciada.

Nas peças seguintes de Martins Pena, a harmonia entre forma e conteúdo ganha complexidade. Em obras como *Judas em sábado de aleluia* e *O namorador na noite de São João*, toda a estrutura dramática gira, sem solavancos, em torno das festas em questão. Os assuntos a serem trazidos para cena, como a sinceridade no namoro e no casamento, articulam-se em torno das peripécias provocadas pelos costumes populares. Na primeira, uma personagem toma o lugar do boneco de Judas, disfarçando-se e descobrindo, sem intenção, qual moça o ama verdadeiramente. Em *O namorador*, a fogueira, as simpatias, as brincadeiras típicas das festas juninas regem a movimentação das personagens, também na busca do amor verdadeiro.

Num momento, portanto, de formação, ou de afirmação, da nacionalidade brasileira, e tendo o folclore uma importância fundamental para a constituição de identidade nacional em países sem uma tradição erudita fortalecida⁵, Martins Pena é um dos primeiros intelectuais a romper com preconceitos elitistas e, com isso, forjar um teatro que faz parte desse projeto de afirmação da cultura e do povo brasileiro. Um projeto ainda incipiente, e que seria conscientemente trabalhado somente a partir do movimento modernista, quase cem anos depois, portanto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

⁵ “Há portanto um traço comum às experiências, alemã, italiana e brasileira: a questão do nacional. Nesse sentido, podemos dizer que a cultura popular é parte da construção do Estado-nação, ela é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam.” (ORTIZ, 1992, pp. 66-7).

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo, Hucitec/Brasília, EdUNB, 1993.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo, Editora Olho D'água, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PENA, Martins. *Comédias (1833-1834)*. Edição preparada por Vilma Arêas. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, João Rafael Coelho Cursino dos. *A Festa do Divino de São Luiz do Paraitinga: o desafio da cultura popular na contemporaneidade*. 2008. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo, FFLCH/USP.

Abstract: This paper presents the importance of Martins Pena's work in the formation of the Brazilian theater. The writer, by using popular culture elements, distinguishes himself from the period's theater, initiating a tradition that will be very important in the Brazilian theater's history. Here, as example, I analyse the play *A família e a festa na roça*.

Keywords: Martins Pena; popular culture; Brazilian theater history.