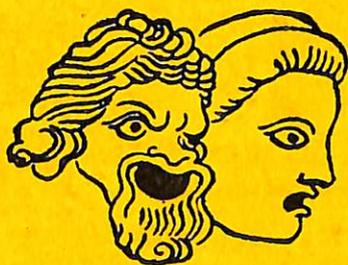


# DIONYSSOS

ÓRGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO  
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ESTE EXEMPLAR  
NÃO PODE SER  
EMPRESTADO



ANO X — FEVEREIRO DE 1966 — N.º 13

# DIONYSOS

E S T U D O S T E A T R A I S

---

DIRETORA DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO  
BÁRBARA HELIODORA

SECRETÁRIO DE "DIONYSOS"  
CURSINO RAPOSO

PLANEJAMENTO GRÁFICO DE  
JORGE GONÇALVES

REDAÇÃO:  
AVENIDA RIO BRANCO, 179, 6.º ANDAR  
EDIFÍCIO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

# DIONYSOS

---

ÓRGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO  
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ANO X — *FEVEREIRO DE 1966* — N.º 13



## MARTINS PENNA

— *Sílvio Romero* —

UMA das banalidades mais impertinentes da crítica brasileira, infelizmente em grande parte exata, é a da não existência entre nós de uma verdadeira literatura dramática. Não é isso, porém, de admirar, se nos lembrarmos de que tal é o fato igualmente entre os povos ilustres, ricamente dotados em outros ramos das criações espirituais, e deserdados por aquela face. Se excetuarmos a Grécia antiga, e a Espanha, a França e Inglaterra modernas, nenhum outro povo pode gabar-se de possuir um teatro original, a não serem a Índia e a China, cuja vida intelectual, porém, tem andado sempre fora do círculo em que se há movido o pensamento das gentes do ocidente. Não é só isto, não possuímos criações cênicas, que possam aspirar as honras de constituir um grupo distinto entre os do gênero; mas essa é a verdade também em outras esferas do espírito. Temos nós, podemos dizer que possuímos uma literatura filosófica, uma literatura histórica, uma literatura científica? E se bem aprofundarmos as coisas, havemos de convir que não somos melhor aquinhoados em música e pintura, não falando já em arquitetura e estatuária, que nos falecem, quase de todo, e, porque não dizer a verdade inteira, o nosso romance não é melhor que o nosso teatro. Não possuímos obras de romancistas que, em seu gênero, sejam superiores ao Demônio Familiar e Mãe, de Alencar, à Mathilde e Calabar, de Agrário, à Torre em Concurso, de Macedo, ao Antônio José, de Magalhães, às Doutoradas, de França Júnior, ao Noviço e Judas em Sábado de Aleluia, de Penna. Quase outro tanto se poderia afirmar da História de uma Moça Rica, de Pinheiro Guimarães, de Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, das Coisas da Moda, de Joaquim Serra. Acontece com o nosso teatro, podemos garantir, o que se dá com tôdas as criações de nossa inteligência, não escapando até a própria poesia.

Quando nos interrogam de repente sôbre nossos dramatas e comediógrafos, em nosso quase incurável pessimismo, quase incurável por ser espontâneo e orgânico, respondemos imediatamente que nada possuímos. Mas, se fitarmos atentamente o céu do pensamento nacional, havemos de notar que, pouco a pouco, se irão erguendo acima do horizonte as estrêlas, que nêle brilham, e acabaremos por nos convencer de que elas não são tão pálidas e apagadiças, como levianamente havíamos de pronto afirmado. Não temos dramaturgo; é o brado geral; mas possuímos obras de cena, como as que ficaram acima citadas; não temos romancistas; mas possuímos livros, como Guarani, Iracema, Senhora, Tronco de Ipê, Memórias de Um Sargento de Milícias, Um Estudo de Temperamento, Quincas Borba, Lourenço, Praga, Atheneu, Casa de Pensão...

Não temos poetas; mas possuímos hinos como o Gigante de Pedra, Sextilhas de Frei Antão, Evocações, Glória Moribunda, O Navio Negreiro, O Beija-flor, Ouvir Estrêlas, As Pombas, A Matilha, O Chalèzinho, Cântico do Calvário, Ponte de Lianas, Saudade Branca... Bem claro se mostra não ser a nossa pobreza tão grande, tão lastimável, como o nosso desdém por nós mesmos nos faz exagerar em momentos de desalento.

E note-se bem, não vimos, nestas páginas, tomar de assalto uma posição de confiante e imponderado otimismo, que nem anda em nosso hábito, nem tem justificativa nos fatos. O que pretendemos, é fugir dessas afirmações banais de um pessimismo falso ou de um otimismo barato. A verdade é que o Brasil, na região pura e desinteressada do sentir e do pensar, na ciência e na arte, se não é um ricaço, como a Alemanha, a Inglaterra, a França, a Itália, não é mais um mendigo trapilho, como uma horda de africanos, ou uma tribo de peles-vermelhas. Não estamos de cócoras, andamos já de pé e devemos ir a caminho do futuro sem desfalecimentos nem covardias.

A terra de Bonifácio de Andrada, de Conceição Velloso, de Bartholomeu de Gusmão, de Alexandre Rodrigues Ferreira, de José Maurício, de Baptista Caetano, de Gonçalves Dias, de Alencar, não tem justos motivos para velar o rosto e refugiar envergonhada. Na grande arena em que os povos modernos, nomeadamente os da América, houvessem de brandir as armas do pensamento, ela não aparecerá de todo desapercibida para a luta.

Longe os desânimos; há lugar também para o entusiasmo, e já é tempo de ver a nossa geração, a mais pessimista que o Brasil tem possuído, que é preciso acabar com tantas pragas, com tantos esconjuros, com o tão sistemático denegrir de tudo que é brasileiro, só porque é brasileiro... Não somos um desses grandes povos histriônicos, abridores de caminho à humanidade; mas podemos e devemos ser um povo progressivo, honrado e sensato. A fé em um alto e nobre destino é coisa encantadora na vida das nações. Façamos dela a musa de nossa história e avancemos. Neste espírito, que é o de nossos trabalhos a datar da História da Literatura Brasileira, é que pretendemos dizer da obra e do gênio de Luiz Carlos Martins Penna, o ilustre mestre da comédia nacional. Antes de tudo, o homem na sua biografia. A vida de Martins Penna é hoje bem conhecida, depois da minuciosa notícia que lhe consagrou o Senhor Luiz Francisco da Veiga e se acha impressa no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, em os ns. de 25, 26 e 27 de novembro de 1877. Esta parte do nosso trabalho será apenas o resumo do interessante, cuidado e sincero escrito do autor do Primeiro Reinado.

Martins Penna nasceu no Rio de Janeiro aos 5 de novembro de 1815, tendo por genitores o juiz do bairro de Santa Rita, João Martins Penna, mineiro, e D. Francisca de Paula Julietta Penna, fluminense. Foram seus avós paternos o brigadeiro português Francisco Martins Penna e a mineira D. Cláudia Maria de Sant'Anna, e maternos o tenente português José Antônio da Costa Guimarães e a fluminense D. Maria Bernarda do Nascimento. Órfão de pai com um ano de idade e de mãe aos dez, o avô e depois um tio materno, que foram seus tutores, o destinaram à vida comercial, e neste intuito, feitas as primeiras letras, o matricularam, em março de 1832, na aula do comércio, cujo curso completou em fins de 1835.

Frequêntou durante algum tempo as aulas da Academia de Belas Artes, onde tomou conhecimentos gerais de arquitetura, pintura e estatuária. Simultaneamente estudava a música, que chegou a cultivar com talento, tendo boa voz de tenor. Desembaraçado da aula do comércio e do curso da Academia de Belas Artes, livre da tutela do tio, não pensou mais em abraçar a carreira mercantil, que lhe era antipática, e atirou-se ao estudo da literatura e das línguas inglesa, francesa e italiana que chegou a manejar com maestria.

Mas era pobre e não houve outro remédio senão abraçar a carreira dos empregos públicos, refugium dolorosum dos homens de letras no Brasil. Em setembro de 1838 foi nomeado amanuense da mesa do consulado no Rio de Janeiro, cargo que desempenhou até abril de 1843, data em que foi removido para lugar idêntico na Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros, onde se

conservou até outubro de 1847, quando seguiu para a Europa, nomeado adido de primeira classe à legação brasileira em Londres. Neste último pôsto conservou-se até fins de 1848.

Sentindo-se então gravemente enfêrmo de tuberculose pulmonar, partiu para Lisboa com destino ao Brasil, alvo que não chegou a atingir, pois faleceu na capital portugûesa aos 7 de dezembro daquele ano.

O malogrado dramaturgo escreveu as seguintes obras: O Juiz de Paz da Roça, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 4 de outubro de 1838, em benefício da atriz Estella Sezefredo;

A Família e a Festa da Roça, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 1 de setembro de 1840, em benefício da mesma atriz Estella Sezefredo;

O Judas em Sábado de Aleluia, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 17 de setembro de 1844, em benefício do ator Manoel Soares;

Os Irmãos das Almas, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 19 de novembro de 1844, em benefício do ator José Cândido da Silva;

Os Dous ou O Inglês Maquinista, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 28 de janeiro de 1845, em benefício do ator Francisco de Paula Dias;

O Dilettante, tragi-farsa em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 25 de fevereiro de 1845, em benefício da atriz Gabriella da Cunha de Vechy;

O Namorador ou A Noite de São João, comédia em um ato, representada pela primeira vez, a 13 de março de 1845, em benefício do ator Germano Francisco de Oliveira;

Os Três Médicos, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 3 de junho de 1845, em benefício da atriz Ludovina Soares da Costa;

O Cigano, drama em um ato, representado pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 15 de julho de 1845, em benefício do ator Florindo Joaquim da Silva;

O Noviço, comédia em três atos, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 10 de agosto de 1845;

Vitiza ou o Nero de Espanha, drama em verso, em cinco atos e um prólogo, representado pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 21 de setembro de 1845;

Bolyngbrock ou as Casadas Solteiras, comédia em três atos, representada pela primeira vez no teatro de São Pedro, a 18 de novembro de 1845, em benefício do ator Manoel Soares;

O Caixeiro da Taverna, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, no mesmo dia 18 de novembro de 1845, em benefício do referido Manoel Soares;

Quem Casa, Quer Casa, provérbio em um ato, representado pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 15 de dezembro de 1845, em benefício do ator José Cândido da Silva;

Os Meirinhos, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 27 de janeiro de 1846;

Os Ciúmes de Um Pedestre, comédia em um ato, anunciada para ser representada no Teatro de São Pedro, a 29 de janeiro de 1846, em benefício do ator Francisco de Paula Dias, sendo substituída, a última hora, por outra comédia de diferente escritor;

As Desgraças de Uma Criança, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 10 de maio de 1846;

O Terrível Capitão do Mato, comédia em um ato, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 5 de julho de 1846;

O Segrêdo d'Estado, drama em um ato, representado pela primeira vez no Teatro de São Pedro a 29 de julho de 1846, em benefício da atriz Ludovina Soares da Costa;

A Barriga de Meu Tio, comédia burlesca, em três atos, representada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, a 17 de dezembro de 1846, em benefício do ator Manoel Soares;

Dona Leonor Teles, drama em cinco atos e seis quadros;

Itaminda ou o Guerreiro de Tupã, drama indígena em três atos;

D. João de Lyra, drama em três atos;

Fernando ou O Cinto Acusador, drama em quatro atos;

Um Sertanejo na Côrte, comédia em um ato;

O Jôgo de Prendas, comédia em um ato;

O Usurário, comédia em três atos;

Folhetins no Jornal do Comércio, durante o ano de 1846 até março de 1847;

Semana lírica, no mesmo Jornal do Comércio, desde 3 do referido mês de março até 14 de setembro daquele ano;

Duguay-Trouin, romance histórico.

A lista não é pequena; quase tantas obras quantos anos de idade; pois o moço fluminense tinha apenas trinta e três anos, quando desapareceu dentre os vivos.

Tais são as informações fundamentais, que se deixam apanhar na memória biográfica, lida pelo Sr. Luiz Francisco da Veiga no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em sessão de 23 de novembro de 1877 e publicada na Revista do mesmo Instituto e no Jornal do Comércio, como já dissemos.

As apreciações que as datas principais da vida do autor do *Noviço* são aptas a despertar à crítica — apresentá-la-emos mais adiante.

## II

A parte principal da obra de Martins Penna é incontestavelmente a teatral; nesta última, sem a menor sombra de dúvida, as comédias tomam a dianteira. Entretanto, apenas nove produções do talentoso escritor, felizmente do gênero que êle primava, existem publicadas.

Tudo o mais a não serem os folhetins e crônicas incertos no Jornal do Comércio continua inédito e há fortes indícios de se haverem perdido a maior porção de tais escritos. As comédias impressas, e que aparecem agora juntas na presente edição, são as seguintes, na ordem cronológica: O Juiz de Paz da Roça, A Família e a Festa da Roça, O Judas em Sábado de Aleluia, Os Irmãos das Almas, Os Dous ou o Inglês Maquinista, O Diletante, O *Noviço*, O Caixeiro da Taverna, Quem Casa, Quer Casa.

O caráter geral de tôdas estas composições cênicas é o da clássica comédia de costumes, como nos foi transmitida por Menandro, Plauto e Terêncio, passando por Gil Vicente e Antônio José. A alta comédia de caráter, como foi criada por Molière e continuada por Beaumarchais, Penna não chegou a cultivá-la, pelo menos no que dêle conhecemos.

Os que ignoram a evolução dêste gênero dramático, que os historiadores da literatura grega dividem em velha comédia, comédia média e nova comédia

representada a primeira fase por Chionidés, Magnés Cratinos, Aristófanes e Phrynichos; a segunda por Antíphanes, Anaxandride, Ebulo e Alexis; a terceira por Philemon, Menandro, Diphilo, Apollodoro, e Prozidippo, sabem que só no seu último período é que essas criações cênicas despiram o velho estilo da sátira grosseira mesclada de lirismo e começaram de tentar a reprodução, mais ou menos realista, dos costumes sociais.

Nessa derradeira atitude é que passaram à literatura romana e mais tarde às literaturas clássicas do Renascimento, chegando assim aos modernos tempos.

Molière, lhes faz dar um passo para adiante, inaugurando a representação dos caracteres fundamentais e típicos das paixões humanas. Daí a sua incomparável galeria de espécimes cômicos como Harpagon, Scapin, Mascarille, Tartufo, Sganarello e outros, só comparáveis à imponente galeria trágica de Shakespeare. As letras luso-brasileiras não se elevaram nunca a essa altura.

O grande Gil Vicente e o notável nacional Antônio José, que viveu na metrópole, e cujo mérito não deve ser exagerado, não passaram da comédia de costumes, descambando muitas vezes para a farsa, pelo emprêgo da conhecida e pesada chalaça portugêsa. Tal o espírito com que chegou ela a Martins Penna, o maior representante do gênero no Brasil, e o verdadeiro criador dêle entre nós; pois que Gil Vicente nunca foi conhecido de nossas gentes, não era brasileiro, nem êste país no tempo em que floresceu o gênio portugêso possuía um povo e menos ainda uma literatura, e pelo que diz respeito ao autor das Guerras do Alecrim e da Manjerona, conquanto tivesse vivido em época em que começava a formar-se um e a lançarem-se os primeiros germens da outra, educou-o, viveu e morreu na metrópole e teve de ficar na história na posição incerta de um Gonçalves Crespo, por exemplo, que, com a maior boa vontade, hesitamos em chamar um dos nossos.

É preciso destacar o caráter do escritor através de sua obra e o espírito da sociedade através da obra e do homem.

A primeira observação a fazer é que a habilidade do nosso comediógrafo está o mais das vezes nas situações em que colocava os personagens do que no entrecho da ação, que era sempre simples. Alguns exemplos:

O Juiz de Paz da Roça é a pintura crítica das coisas judiciárias de nossas povoações do interior pelos anos de 1840, e ainda hoje veracidade irrecusável. Manoel João, pequeno lavrador, morava na roça, próximo ao Rio de Janeiro, a Côrte, como lhe chamavam, com sua mulher Maria Rosa e sua filha Aninha. A rapariga, num dia em que o pai demorou-se demasiado no trabalho do campo, recebeu em casa o namorado José, sujeito pernóstico e vadio, que, tendo herdado do pai um bananal, vendeu-o, alegando à namorada que, logo que apurasse o dinheiro, se casaria com ela; mas de fato largara-se para a Côrte, e metera o pau nos cobres, segundo a gíria corrente. A despeito disto, concertou com Aninha a fuga desta de casa no dia seguinte pela manhã, para irem juntos à freguesia, onde o vigário os deveria unir em matrimônio. É que, sendo no tempo da célebre revolução dos Farrapos, no Rio Grande do Sul, e estando forte o recrutamento, o gajo estava com mêdo de ser pegado.

Efetivamente, ao sair da casa de Manoel João, foi êle recrutado. O pai de Aninha ao chegar da roça pediu a janta e estava a servir-se dela quando lhe bateram à porta. Teve apenas tempo de esconder os pratos na gaveta e lambar os dedos, pois foi logo entrando por casa à dentro o escrivão do juiz de paz, que o vinha intimar para levar, um recruta à cidade. O matuto

relutou em ir, mas, ameaçado de prisão, não teve outro remédio, senão fardar-se e seguir. A figura de Manoel João, metido em calças de ganga azul, jaqueta de chita, tamancos, barretina da guarda nacional, cinturão com baioneta, e um grande pau na mão, é impagável, porém exatíssimo. Lembra-mo-nos de ter visto tipos idênticos pelo Brasil em fora. A cena em que se despede da filha e da mulher é do mais completo realismo.

Chegado à casa do juiz de paz, entrega-lhe êste o prêso, o recruta, que é justamente o namorado da filha, — o José, o vadiaço do lugar. Manoel João que ignorava o namôro e planos da rapariga, pediu ao juiz de paz para adiar a viagem para o dia seguinte, por ser já tarde, e como lhe observasse aquêle que não tinha onde guardar o prêso essa noite, respondeu que esta não fôsse a dúvida, que êle se encarregaria disso, e levou o José para a própria casa, trancando-o num quarto, cuja chave deixou sôbre uma mesa. Aninha, à noite, abriu o quarto e fugiu com o José, indo ambos casar-se à igreja próxima. Descoberta a fuga, houve um reboliço dos diabos em casa do caipira, que só se acalmou com a chegada dos dois namorados, casados de fresco. Largaram-se, então, todos para a casa do juiz, sendo o José dispensado do recrutamento à vista de seu nôvo estado.

Nesta comédia as cenas mais engraçadas são as que se passam na audiência do juiz de paz, que tem de despachar requerimentos cheios de sandices, êle bastante esperto para se fazer presentear à larga pelas partes, e bastante ridículo para... derrogar a Constituição!

Êste tipo de juiz ficou mais ou menos clássico entre nós e é um dos melhores da comédia brasileira. O enredo não podia ser mais simples.

A Família e a Festa da Roça é no mesmo estilo; continua a crítica dos costumes das populações rurais, penetrando mais intimamente na vida da família rústica.

Domingos João, agricultor algum tanto abastado, espírito positivo mas grosseiro e praguento, com o hábito de dizer sempre no final de suas falas — entende o Sr.? — vive na fazenda com sua mulher Joana da Conceição, e seus filhos Quitéria e o Inacinho. Êste é o tipo do rapaz roceiro, trabalhador, rude e atoleimado, e Quitéria da herdeira matuta cheia de certas pretensões, dengosa e exagerada nas modas pela ignorância, especialmente depois que passou alguns dias na vila de São João de Itaboraí, onde tomou sestro da elegância esquerda do high-life das pequenas povoações atrasadas. O pai quer casá-la com um tal Antônio do Pau d'Alho, só porque êste tabaréu, feio e desfrutável, é possuidor de um sítio com seis escravos e passa por muito trabalhador. Joana da Conceição desaprova o enlace; mas não se atreve a opôr-se francamente, por temor ao despotismo marital de Domingos João. Havia, porém, no lugar um capitão-mor que tinha um filho na Côte a estudar medicina, o Juca, e êste, indo passar as férias, freqüenta a casa de Domingos João e namora a Quitéria, que apesar de certos desengonços atabalhoados, é moça bonita. O estudante combina com a namorada que, ao lhe falar o pai em casar com Antônio do Pau d'Alho, finja-se doente, caia de ataque, resista aos remédios e benzeduras de Angélica, curandeira do lugar, e só volte à si quando êle, futuro médico, em último recurso, fôr chamado e lhe der a beber água com açúcar, deixando o resto por sua conta.

Realmente, a comédia, que tem começado por várias cenas engraçadas entre Domingos João, a mulher, o filho, a filha, o Juca, o Antônio do Pau d'Alho, chegado da Côte, onde estêve destacado uns tempos como guarda nacional, chega as cenas típicas do ataque da Quitéria, da intervenção de Angélica, que benze a moça de flato, quebranto, olhado, espinhela caída... Nada conseguindo, diz que suspeita ser o diabo que entrou no corpo da

moça. Redobra com tal declaração a barulhada em casa, e mandam chamar o Juca. Este faz com facilidade voltar à si a Quitéria, e declara, porém, ser o seu mal muito grave, a ponto de correr sua vida perigo, se não fôr casada com pessoa entendida em medicina. Insinua-se com habilidade e faz-se substituir ao Antônio do Pau d'Alho. Segue-se um passeio ao arraial, onde vão assistir a festa do Espírito Santo, em que há leilão, dança de foliões e outros quadros burlescos, próprio, de tais brinquedos populares.

Mais um caso.

O Judas em Sábado de Aleluia, é uma das mais célebres comédias de Penna e certamente uma das melhores. É a crítica dos costumes do Rio de Janeiro, a côrte imperial, onde se passa a ação em 1844. Ainda aqui não se desmente nossa afirmação. A viz cômica está mais nas situações burlescas com que se deixam pegar as figuras criadas pelo autor do que na troça complicada de atos engenhosos.

O sapateiro José Pimenta, tinha duas filhas Chiquinha, trabalhadeira e sizuda, e Maricota, uma namoradeira de mil diabos. Enquanto uma estava à costura, a outra não largava a janela, a ver e cumprimentar uma dúzia de sujeitos que lhe faziam a côrte.

Nada lhe rendendo o officio de sapateiro, Pimenta meteu-se na guarda nacional, onde foi feito cabo de esquadra, e, de acôrdo com o capitão Ambrósio, um dos mais ousados namoradores da filha, vivia de fintas aos guardas. Sucedeu que, um dia de sábado de aleluia, Faustino, empregado público, e também guarda nacional, e um dos mais assíduos namoradores de Maricota, estava em casa dela a fazer-lhe seus protestos amorosos, quando bateu à porta o capitão Ambrósio. Faustino, não tendo onde esconder-se, e, não querendo encontrar-se com o capitão, que o andava a perseguir por ciúmes, disfarçou-se com a roupa de um judas, que estava na sala, ali deixado pelos meninos e moleques da casa. Nesta posição e trajos, ouviu tôda a conversação do capitão com Maricota e soube do plano que tinham concertado os dois, ela de fugir, depois de furtar certa quantia, que o pai estava juntando, e êle de recebê-la em casa e viver com ela. Depois ouviu mais o Faustino a palestra entre o capitão e Pimenta sôbre os meios a empregarem para extorquir dinheiro aos guardas nacionais, e, finalmente, o grave conluio entre o mesmo Pimenta e Antônio Domingos, velho negociante larápio, para passar aquêle um maço de notas falsas, que o matreiro português acabava de receber do Pôrto. E já não era a primeira vez que Pimenta entrava em tal negociata, de que tirava certa percentagem. É claro que esta combinação se fazia entre os dois a sós, pois a Maricota, desde a cena anterior, tinha se retirado, e o capitão também já havia saído. Este, porém, pouco depois voltava e só a muito custo lhe abriu a porta o Pimenta, que supunha ser a polícia, do que chegou a convencer-se; pois, quando o capitão bateu à porta, e o Pimenta, assustado, dizia: "Não vá ser a polícia, Sr. Antônio Domingos!..." o Faustino, disfarçando a voz, no momento em que os dois espiavam pela fechadura, e perguntavam para fora: "Quem é?", respondeu: "Em nome da polícia, abram!..." A situação é a mais cômica possível: o capitão de fora furioso a bater e os dois dentro aterrados! Afinal, abrem a porta e dão esfarpadas desculpas ao Ambrósio, que fica de pulga na orelha.

Entretanto, estavam reunidos os três, quando tocam os sinos à Aleluia e tôda a família de Pimenta, meninos e moleques invadem a sala e dirigem-se ao Judas, para o arrastarem pelas ruas a fora, metendo-lhe o cacete. O Faustino, vendo os meninos e moleques perto de si, deita a correr pela sala. Geral é o espanto. Os pequenos gritam e fogem de Faustino que dá várias voltas pela sala, levando de atropêlo os presentes, até ganhar a rua. Pensam

todos que é o diabo em carne e osso. Os meninos e moleques, chorando, escondem-se debaixo das mesas e cadeiras. Antônio Domingos e Pimenta, abraçados, rolam pelo chão. Maricota cai desmaiada, e o capitão Ambrósio trepa-se numa cômoda. Acossados na rua pela vaia pública, Faustino não tem outro remédio, senão ganhar de nôvo a casa do Pimenta, onde ainda encontra todos no primitivo assombro. Descobre-se e debica-os a valer, vingando-se de um por um, menos da Chiquinha que pede em casamento. Seria fácil resumir, destarte, cada uma das nove comédias do espirituoso fluminense e documentar amplamente nosso primeiro acêrto, que não se desmente, nem até em o Noviço, a mais avultada delas.

Mas afinal, qual é o gênero de espírito do autor? Qual o alcance geral de sua obra? Como êle pensou e sentiu? Que juízo fêz dos homens e das coisas? Que lição nos deixou?

Eis a questão fundamental que à crítica incumbe descobrir e formular, sob pena de não ser mais que um passatempo ocioso e estéril.

Martins Penna não era um temperamento filosófico. Sua visão dos homens e da sociedade não manifesta preocupações teóricas do pensamento. Nenhuma sombra sôbre o eterno problema das coisas vem pousar em sua obra.

O estilo também não acusa jamais outra tendência, além de uma alma galhofeira e inteligente, apta a observar o ridículo dos homens; mas sem tirar daí uma consequência qualquer. Ri pelo gôsto de rir, não como o moralista que busca doutrinar, ou o pessimista que procura castigar, ou o misantropo que delicia-se em fazer sofrer. 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 organismo estão intactas. Não era também um poeta, um lírico; a imaginação nunca desferia nêle o vôo para as altas regiões etéreas das douradas cismas, dos devaneios inacessíveis.

Era um observador, já o dissemos; porém, a penetração de sua análise nunca foi além da epiderme social.

O vasto e escuro mundo subterrâneo das paixões terríveis, que Eschylo e Sophocles não chegaram a ver, em cuja porta pararam Euripedes e Aristophanes, em cujo átrio ficaram Calderon e Lope de Vega ao lado de Cervantes, e em cujo interior penetraram afoitamente Shakespeare e Molière, essa pavorosa região nosso dramatasta nem sequer teve dela o presentimento. Por isso o espírito nunca foi nêle a paródia reflexa da melancolia como o humor e a ironia dos grandes sofredores. O espírito nêle não passou nunca da pilhéria das situações equívocas, das graças, dos ditos mais ou menos pesados, do trocadilho mais ou menos picaresco.

A gente que nos dá a conhecer, a sociedade em que nos introduz essa multidão, onde avultam os juizes da roça, vadios dos lugarejos, pequenos e grandes lavradores, roceiras namorantes, capitães-mores, estudantes, irmãos das almas, meirinhos, caixeiros traficantes, moças namoradeiras ou sonsas, empregados públicos, guardas nacionais, noviços, frades, compadres mexeriqueiros, mulheres casadas loureiras, sogras desaforadas, traficantes de negros novos, moedeiros falsos, melomaníacos, mocinhas atrevidas da pequena burguesia, viúvas gaiteras, todo êsse tumultuário mundo é marcado por uma só nota: a ausência completa de uma figura saliente, notável, poderosa em bem ou em mal.

Tudo insignificamente mediano. Não existem os heróis da virtude, nem os potentes celerados do crime. Nenhuma paixão ali estua ou delira. Os dois maiores apaixonados de todo o teatro de Penna, são o Antônio Afonso pela música no Diletante, e o Ambrósio pela fortuna de Florência no Noviço;

mas o primeiro é um caráter de desfrutável pouco desenvolvido pelo autor e o segundo é um velhaco de pequena traça parcamente desenhado.

Não é isto censurar a Martins Penna, é conhecê-lo justificando-o. O moço fluminense não era um espírito cáustico e desabusado, um boêmio pouco sério, como Gregório de Mattos, por exemplo. Era um pacato e sóbrio empregado público dos primeiros anos do segundo reinado, filho, pois, de uma sociedade pouco complicada, numa cidade, então de quarta ordem, verdadeiramente colonial ainda, não tinha, não podia ter as demasias do outro, velho andarilho impenitente, que haurira o veneno da vida dissoluta de Lisboa e Coimbra no século XVII.

Penna estereotipa o seu tempo, cujos vícios e esgares cômicos aprendeu completamente. Se aceitarmos a definição de Aristóteles que o cômico é tudo que está fora de seu tempo e de seu lugar, senão envolve perigo, porque, se o envolve, passa então a ser trágico, — ninguém melhor do que o comediógrafo fluminense o compreendeu, porque ninguém melhor do que êle arranjou em cena tantas situações dêsse gênero. Quase não existe página de suas composições onde senão nos depare alguma e as mais das vêzes de fazer rir às pedras.

Bem desempenhadas por atôres de verve e talento são de provocar a gargalhada de princípio a fim, especialmente a espectadores brasileiros; porque a côr local, o sainete nacional predomina em tôdas elas.

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade, de pasmar, e essa espontaneidade, esta facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento. Se se perdessem tôdas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinqüenta anos dêste século XIX, que está a findar, e nos ficassem sòmente as comédias de Penna, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de tôda essa época.

Não existem a poesia da natureza, o vago, o sonho, as fugas para o ideal, que os próprios cômicos gregos não se designavam de mesclar às suas bufonarias. Nada, por exemplo, que, de perto ou longe, lembre êste hino matinal no côro das Nuvens, em Aristófanes, quando elas elevam-se e saúdam o universo, que se lhes vai descortinando: “Nuvens eternas, levantemo-nos aos ares e mostremos a tôdas as vistas nossas doces e vaporosas ondulações. Do seio do velho Oceano, nosso pai, do meio das vagas ruidosas, subamos aos cîmos altíssimos, que as florestas sombreiam. Dalí veremos a terra sagrada, que alimenta os frutos, os rios divinos de ondas marulhosas, o mar que muge surdamente. O sol farol sempre aceso no fundo do éter, brilha com todos os seus raios. Separemo-nos dêsses vapôres úmidos que nos envolvem, e, revelando nossas formas imortais, contemplemos com um olhar infinito a superfície inteira da terra”.

Não há no autor fluminense a poesia de Aristófanes, nem as máximas morais de Menandro; existe, em compensação, o intenso realismo dos observadores modernos.

Vejam esta cena de O Juiz de Paz da Roça: Manoel João acaba de receber a intimação para ir levar o recruta à cidade; vai fardar-se enfadado; toma a calça de ganga azul, a jaqueta de chita, os tamancos, a barretina, o cinturão com baioneta e um grande pau na mão, e vem mostrar-se todo gamenho à mulher e à filha, e, antes de partir, despedir-se delas:

“Manoel João. — Estou fardado. Adeus, senhora, até amanhã (dá-lhe um abraço).

Aninha. — Abença, meu pai.

M. J. — Adeus, menina.

A. — Como meu pai vai à cidade, não se esqueça dos sapatos franceses que me prometeu.

M. J. — Pois sim.

Maria Rosa. — De caminho compre carne.

M. J. — Sim, adeus, minha gente, adeus.

M. R. e A. — Adeus (acompanham-no até à porta).

M. J. — (à porta). Não se esqueça de mexer a farinha e dar de comer às galinhas.

M. R. — Não (sai Manoel João).

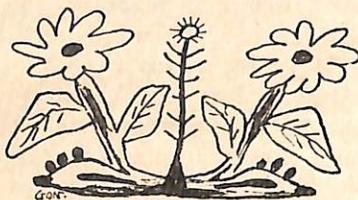
Menina, ajuda-me a levar êstes pratos para dentro. São horas de tu ires colhêr o café, e de eu ir mexer a farinha...

Vamos.

A. — Vamos, minha mãe... (Andando).

Tomara que meu pai não se esqueça dos meus sapatos... (Saem)".

É fotografado do natural; cenas destas contam-se às dúzias em Martins Penna.



# EM TÔRNO DE MARTINS PENNA

Bella Jozef

O teatro brasileiro só adquiriu autonomia, de fato, a partir de 1838, com as comédias de Martins Penna. Assim sendo, não iremos discutir nem negar a afirmação de que Martins Penna é o fundador do teatro nacional, mas parece-nos de capital importância uma justa reavaliação da obra de nosso grande teatrólogo, situando-o convenientemente no panorama de nossa evolução cultural.

Um dos aspectos que nos vão interessar neste trabalho, nasceu de uma definição feita por Artur Azevedo e João Caetano: "Martins Penna, o Molière brasileiro". Nosso objetivo é precisar esta comparação e verificar sobre que base histórica e com que material trabalharam os dois teatrólogos. O tema já foi ventilado pelo ilustre homem de teatro Joracy Camargo, que o abordou do ponto de vista da identidade histórica e autoral de Molière e Martins Penna, e da renovação teatral encetada por ambos. Diz-nos Joracy Camargo, in *Dionysos*, ano I, n.º I, outubro de 1949: "Um escrevia como o outro, para o público, para ser representado imediatamente... Não passavam essas improvisações de "anedotas de costumes" e a intriga, justamente por surgir do próprio entrecho das anedotas, revelava ao mesmo tempo a intenção de fazer rir e o propósito, talvez inconsciente, de crítica profunda, porque uma obra genial é sempre revolucionária. Martins Penna também escrevia assim, com uma perna nas costas, sem preocupações literárias... E dêsse trabalho sem esforço resultavam as grandes obras, que têm o mesmo sentido social inconsciente das farsas de Molière".

Cumpre-nos precisar alguns conceitos, agradecendo aos que de um modo ou outro sugeriram tão fascinante tema. Um exame acurado das obras de Martins Penna, em comparação com as do teatrólogo francês, pode levar-nos a algumas conclusões que delimitam os pontos de contato entre os dois autores.

## ÉPOCA HISTÓRICA

Recordemos que Molière pertence ao Século de Ouro da literatura francesa, correspondente a uma sociedade feudal e hierárquica, num mundo cínico, preocupado com seus prazeres e seu poder absolutista. O público das tragédias de Racine e das comédias de Molière era a aristocracia instruída e exigente. De acordo com Antoine Adam (1), a obra de Molière é "une somme de la comédie européenne de son siècle". A farsa medieval francesa entrou em declínio por volta da primeira metade do século XVII e iniciou-se o apogeu da "commedia dell'arte". Molière descobre o teatro vivo, nas paradas ao ar livre, nas feiras de Saint Laurent e Saint Germain, em que surgiam acrobatas e saltimbancos sobre os últimos estrados da comédia ambulante. O comediante da feira criava a comédia aos olhos do público, interrompendo seu passeio ocioso, atraindo sua atenção de todas as maneiras. Tudo repousava na improvisação, enriquecida por um repertório de gestos, "lazzi", que são passados de comediante a comediante. Molière

(1) Antoine Adam — Histoire de la littérature française au XVIIème siècle, tome III, éditions Domat, Paris, 1961.

será o sucessor disto, marcando seu fim.

O mistério medieval, transcende do diálogo entre Deus e sua criatura para a posição do homem em face de seu destino. Assim nasce o teatro do Ocidente.

Do ponto de vista histórico, Martins Penna e Molière se diferenciam essencialmente: a época daquele e a romântica, com sua sociedade pequeno burguesa. É verdade que a vida cultural do Brasil-colônia havia tido grande impulso com a vinda de D. João VI. Havia teatros onde se efetuavam representações com bastante regularidade (as Casas de Ópera). Subiam à cena Goldoni, Metastasio, Molière. Havia interesse pelo teatro — a ópera italiana, a comédia francesa, o dramalhão português. Martins Penna, no *O Diletante* comenta a paixão pela ópera italiana: “A Norma, de Bellini, cantada pela Candiani, se tornou tão popular na cidade, que a “Casta Diva é, todos os dias, por essas ruas e casas, cantada, miada, guinchada, assobiada e estropiada. É uma epidemia”.

Portanto, o teatro tinha sua importância e a êle concorriam o pequeno grupo de pessoas das cidades e seu núcleo pensante. Numa época em que predominavam os dramalhões de capa e espada, de imitação francesa ou lusa, Martins Penna inaugura o teatro de costumes. Suas peças mostram-nos o Brasil da Regência e dos primeiros anos do 2.º Reinado, a precária administração da justiça, o recrutamento, a ausência da polícia, as instituições nacionais, a província e a capital. Não tinha tradição em que abeberar-se como Molière, portanto, a cria, auxiliado pelos recursos que lhe forneceu aquêle.

As peças de Martins Penna eram representadas em benefícios de artistas, que preferiam obras de agrado certo, que implicavam em casa cheia. Martins Penna foi o cronista da sociedade pequeno burguesa, focalizando (note-se que não usamos a expressão *retratando*) seus costumes. Incorporou a realidade total, não apenas num ân-

gulo: o pitoresco, a anedótico, o cotidiano e sua fauna social. A sociedade de seu tempo tinha uma atividade bafejada pelo mecenato ou auxiliada por meios diversos. De 1836 (com *Suspiros Poéticos e Saudades*) a 1857 (com o *Guarani*) transcorre o romantismo brasileiro, com a generalização de seus processos estilísticos.

## MORAL E SÁTIRA

A aparição da nova estrutura social determinaria em Martins Penna o ingrediente romanesco. Conseqüentemente, a moral em Martins Penna é a moral burguesa do século XIX, enquanto em Molière é a do humanismo ao qual o século XVII francês ainda é fiel. Isto estabelecerá grande diferença entre os dois. Há claramente uma preocupação de moralista em Molière, êle quer pintar os costumes de sua época para dêles tirar uma lição. Com procedimentos dignos de Aristófanes (sua sátira o aproxima mais dêste do que de Terêncio), quer contribuir para o bem da humanidade, denunciando o mal. Fiel ao espírito humanístico de sua época, em que a literatura devia instruir os homens, Molière clama por um esforço constante de cultura moral, acreditando (ainda como humanista) que a escola do mundo desenvolveu delicadezas de sentimento entre os homens. Há nêle profunda fé no homem e na sociedade humana, e na *École des maris* aparecerá a idéia de que a melhor das escolas é a “escola do mundo”. Combate o que êle chamou de “falsos moedeiros”: devotos que não acreditam na medicina, críticos incapazes de sentir a beleza de uma obra, falsos sábios que só vêem na ciência um meio de progredir no mundo, que fingem amor às letras quando se trata apenas de satisfazer seu snobismo. Tôdas essas pessoas enganam e Molière indigna-se de ver tão poucos sentimentos sinceros. Não cessou de denunciar o mundo abandonado à intriga e falsos prestígios. Há, por sôbre tudo isso,

uma procura de autenticidade em Molière: o amor verdadeiro e a verdadeira nobreza inspiram-lhe respeito.

Também em Martins Penna a sátira é autêntica, porém a tese inconsciente. Desprende-se de suas peças, como de toda obra de arte verdadeira. Observador desinteressado, ao contrário de Molière que satiriza os tipos que detesta pessoalmente, Martins Penna, devido a sua pouca idade e experiência, não ficou além de caracteres generalizados ("títeres mais ou menos elementares" no dizer de Guilherme de Figueiredo), os casamenteiros de conveniência, espertalhões furtadores de esmolas, vadios, capitães, estudantes, irmãos das almas, sogras desafortadas. Os tipos se movem dentro de um conjunto e embora tenham contornos nítidos, não se destacam independentemente dêsse quadro geral e sem êle não teriam significação. Molière toma por objeto não figuras isoladas, também, mas a realidade de uma família, um meio, com seus conflitos, suas "oposições de luz e sombra, de emoção e riso", tendendo a uma forma de comédia que não difere do drama burguês. Neste ponto, ambos autores se tocariam, através dos séculos. Nem sempre a sátira de Martins Penna tem uma filosofia moralista nem toma partido através de preocupações teóricas do pensamento, como Molière que, com isso, criou verdadeiros símbolos. As criaturas em Martins Penna não têm "o conteúdo denso da natureza humana". Com o Molière da primeira fase haveria uma possibilidade de comparação, quando faz a pintura viva de certos tipos sociais e não da humanidade eterna, isto é, um tipo social que servisse a toda uma espécie de homens. Nesta primeira fase ainda não há a abstratização das personagens, êle as faz viver diante de nós, como as *viv*. Suas origens burguesas deram-lhe uma ética que apresentou em seu teatro. Codifica a moral da burguesia em ascensão mas ao mesmo tempo a ridiculariza. Devemos sublinhar, apenas, que a intenção moral não se sobrepõe em nenhum dos dois à neces-

sidade dramática nem à intenção artística.

#### FONTES

As de ambos são populares, opondo-se às obras dramáticas admiradas pelos cultos e a elite mundana de suas épocas. Em Martins Penna pode-se acrescentar a graça brasileira, a capadoçagem mestiça, como o definiu José Verissimo.

Enquanto em Corneille e Montfleury se percebe mais claramente a influência da comédia espanhola com a sua movimentação, ditos picantes e o cômico proveniente das situações, em Molière os caracteres diferem por não possuírem o tom romanesco, porque sua época é anti-romanesca; Martins Penna possui o espírito romanesco, embora sem os exageros da escola e se aproxima dos espanhóis mais que Molière. Há em ambos a preocupação de exagerar os ridículos, de procurar o cômico na realidade da vida cotidiana, mas não ao ponto de deformá-la. Por isso pôde Sílvio Romero dizer que "se acaso se perdessem tôdas as leis, escritos e memórias da História brasileira dos primeiros cinqüenta anos do século XIX, e nos ficassem tão só as comédias de Martins Penna, seria possível reconstituir com elas a fisionomia moral de toda aquela época; seus personagens são brasileiros como seus hábitos, modas, língua e costumes". Não é de estranhar-se a procura da realidade cotidiana num romântico do tipo de Martins Penna, sabido que há no romantismo dois aspectos que não se contrapõem porém se completam: o ideal e o vulgar. A própria evasão faz os românticos aproximarem-se da realidade, através do interêsse pelas fontes nacionais. Também como nas origens francesas, a caricatura é um dos elementos do romantismo, a vulgaridade sua outra faceta, o outro lado da mesma realidade.

Se Martins Penna se afasta de sua época utilitária, como revolucionária que provou ser sua obra, também

Molière nos faz pensar muitas vezes no melhor estilo dos românticos, pela arte da construção, a ciência do ritmo e os versos brilhantes. Ambos também empregam a fala popularesca, com um vocabulário de sabor popular. Isto não é de estranhar pois a comédia no século XVII gozava de mais liberdade em comparação com os cânones a que estava sujeita a tragédia. O classicismo não misturava os gêneros, seguindo a regra das entidades individuais.

## O CÔMICO

Também no riso podemos aproximar os dois autores. Gesto, palavra, sátira, observação, tudo concorre em Molière e Martins Penna para o resultado procurado.

As leis do cômico são outras que as da realidade. O cômico reside na forma de representação da realidade, na identificação do espectador e personagem e ao mesmo tempo em certa extravagância e exagêro. Ambos usam a sátira dos costumes e situações (mal-entendido e falsas aparências). Usam esconderijos, cartas e erros de identificação de pessoas por meio do disfarce (Ver *O Noviço* em que Carlos se disfarça de mulher e *Le malade imaginaire* em que Toinette se disfarça de médico) ou do engano de interlocutores (em que Diafoirus filho no *Malade imaginaire* se dirige à filha pensando dirigir-se à mãe, e Ambrósio no *O Noviço* falando com Carlos na suposição de que é Rosa, sua primeira mulher).

Outros recursos freqüentes:

1) *Equívoco* — personagens que se entendem entre si, desempenhando uma pequena comédia em meio à grande comédia. No *Le malade imaginaire*, Toinette no papel de médico; no *Os Três Médicos*, a representação de Rosinha e Miléssimo diante do sr. Lino e Marcos que se finge de morto, para escapar à chantagem. Ainda no *Le malade imaginaire*, ao fingir-se de morto para estudar a reação dos de-

mais, Argan toma consciência de que êle não era amado, mas seu dinheiro e percebe a ternura verdadeira que sua filha nutria por êle. É a vida com seus risos e suas lágrimas, suas graças e seus horrores.

2) *Repetição* — No *Os Três Médicos*, a fala dos médicos, a mesma nas cenas XII, XIII e XV e no *Le malade imaginaire* a fala de Purgon e Argan. Cada personagem representa uma tendência que se aplica em certa direção, e ao concertarem entre si, produz-se uma situação repetida.

3) *Deformação da realidade* — No *Le médecin malgré lui*, obrigado a fazer o papel de médico, Sganarelle exagera nas características que se atribuem aos mesmos.

4) *Simetria* — cenas que se repetem, com variações mínimas, ou a mesma situação repetida entre senhores e criados.

5) *Inversões* — Certos personagens colocados em determinadas situações e esta se repete, apenas numa inversão de papéis, como o perseguidor vítima da perseguição.

## TEMAS E PERSONAGENS

### OS MÉDICOS

Em relação direta com êste tema, *Le médecin malgré lui* (1666), Molière escreveu *Le médecin volant* (farsa representada em 1659) *L'amour médecin* (1667), *Le malade imaginaire* (1673) e Martins Penna, *Os Três Médicos* (escrita em 1844), e algumas cenas de *A Família e a Festa da Roça* (1838).

A crítica à Medicina, que remonta a Plauto, através dos *Menecmos* é o tema principal das peças acima mencionadas. As sátiras dirigidas contra os médicos eram de tradição na farsa, na Itália e na França. Citam-se no final do século XV títulos de farsas de Pier Antonio Caracciolo, a Farsa de um doente e de três médicos, a Farsa de

um médico, um vilão e sua mulher. Os Italianos de Paris haviam representado *O Médico Volante* retomado por Boursault e Molière. A êste plano sobrepõe-se um outro. Existe uma tradição hostil à ciência médica. Montaigne dizia: "Un médecin tue son malade impunément, la terre couvrant ses fautes sans qu'on les lui impute". A medicina é vã, "la Nature est une grande ouvrière". Tudo isto numa guerra contra as rotinas da medicina oficial, tema que foi retomado por vários gongóricos, seja na América espanhola com Juan del Valle Caviedes, no Brasil com Gregório de Mattos, ambos provenientes de Quedo. A razão? Talvez a insegurança do homem em face da morte ou a fidelidade cega dos médicos às tradições.

Assim, explica-se o duplo tema desenvolvido por Molière em *l'Amour Médecin*. Aos médicos censura os ritos limitados, seu respeito por uma ortodoxia ridícula. Por outra parte, afirma que a cura é devida às forças naturais, o que dirá também Beralde no *Malade Imaginaire*: "La nature d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée. C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gêne tout; et presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies".

Há uma semelhança evidente com *le Palais d'Angelique*, publicado por Sorel em 1624 e *Venganza de Tamar* de Tirso de Molina. No *Amour Médecin*, uma jovem, Olymthe, vive com seu pai. O jovem Léonil se apaixona por ela. Ela adocece. Vêm quatro médicos, entre êles Léonil disfarçado.

No *Le médecin volant* são dois amantes que se valem do ardil de Sganarelle de disfarçar-se de médico para conseguir o consentimento do pai da moça. No *Le malade imaginaire*, o pai quer casar a filha com o filho de seu médico, a fim de "m'appuyer de bons secours contre ma maladie, d'avoir dans ma famille les sources des remèdes que me sont nécessaires et d'être à même des consultations et des

ordonnances", como Organ, Harpagon, Mme Jourdain et Philaminte querem casar as suas com um devoto, um homem que não exigia dote, com o filho de grande Turco e com o sinistro Trissotin.

Em Martins Penna, o pai quer casar a filha com um amigo. Com êsse esquema elementar, realizam obras-primas de alegria e ritmo.

O meio de que se valem é bastante semelhante:

1) O diagnóstico fundado no absurdo, para abstrair o paciente.

No *Malade imaginaire*, Monsieur Diafoirus "Eh oui: qui dit parenchyme, dit l'un et l'autre, à cause de l'étroite sympathie qu'ils ont ensemble par le moyen du vas breve, du pylore, et souvent des méats cholidiques".

Enquanto na *A Família e a Festa da Roça*, Juca diagnostica: "Sinhá Quitéria tem uma inflamação do carbonato de potassa, moléstia muito contagiosa e só deverá casar com um médico, pois além disso sofre de eclipses".

Está claro que o pretendente sai às carreiras por não querer casar-se com uma mulher que sofre de eclipses e os dois amantes se unem pelos laços do matrimônio.

2) Crítica à medicina, suas teorias que desconhecem a pessoa humana, sua ignorância pretensiosa.

No *Le médecin volant*, Sganarello diz à cena II: "Je ferai aussi bien mourir une personne qu'aucun médecin qui soit dans la ville. On dit un proverbe ordinaire". Após a morte, o médico ou cena IV: "Il ne faut pas qu'elle s'amuse à se laisser mourir sans l'ordonnance du médecin".

No *Os Três Médicos*, diz um personagem: "Cada um quer matar lá a seu modo, e brigam, por isso como endemoninhados...".

#### A MULHER

As protagonistas são em ambos autores jovens, corajosas, preocupadas com os deveres e atenções que devem aos pais.

Na época de Martins Penna, a sociedade brasileira passa por evidente mudança e adquire características urbanas. A medicina pública, diz-nos Gilberto Freire, geralmente desprezada pela família patriarcal, é desenvolvida na cidade. O médico de família torna-se mais importante que o confessor. Também a fisionomia social da mulher se transforma. Os preconceitos de um passado colonial vão desaparecendo e abrem-se novas perspectivas para a mulher, com a relativa liberdade de escolha de um marido e a convivência com estranhos. Passa a figurar nos romances, como personagem fundamental, pois constituía o público leitor, em grande parte.

No *Os Três Médicos*, o casamento é a única salvação da tutela paterna: Rosinha diz à cena XI: “A severidade de meu pai tem-me trazido em abominável sujeição. Há muito tempo que me desespera a pouca liberdade que tenho e mil vèzes tenho desejado casar-me para fazer a minha vontade”. A mulher em Molière aceita o jugo, não procura a libertação, com ou sem casamento. Realiza-se no amor, como Angélique, com suas ingenuidades, sua surpresa maravilhada, que mistura a astúcia e a candura, e que estabelece a relação entre o casamento e as mulheres: “Chacun a son but en se mariant. Pour moi, qui ne veux un mari que pour l’aimer véritablement, et qui prétends en faire tout l’attachement de ma vie, je vous avoue que j’y cherche quelque précaution”, enquanto para outras serviria apenas para libertar da tutela paterna...

#### O BURGUEZ

Em Molière, é espôso, pai, senhor para ser obedecido. Os outros são reflexos de seu poder. A nobreza estava arruinada e a burguesia opulenta. Diz Argan no *Le Malade Imaginaire*: “D’où vient, mon frère, que je suis maitre dans ma famille, pour faire ce que bon me semble?” E o pai Marcos, no *Os Três Médicos*: “De um marido precisa tua irmã — e êste já escolhi”.

Claro está que os quadros do Brasil e da França eram bem diversos e a burguesia aqui não se impunha politicamente, mas Molière, com seu gênio, prefigura uma época, a de Martins Penna e o momento de mutação de valôres que significou o romantismo.

Ambos recusaram o intemporal, descrevendo o atual. Na crítica de *l’École des femmes*, diz Molière: “Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d’après nature. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n’avez rien fait si vous n’y faites reconnaître les gens de votre siècle”. Ao mesmo tempo, há uma “mise en question” dos valôres sôbre os quais se constroem a grandeza e a impostura de seu tempo.

Suas personagens deixaram de existir com a época em que viviam, mas a obra de Molière e Martins Penna continua atual, em que o valor documental funciona como estimulante do gôsto artístico e, na sátira de tipos e situações pertencentes ao passado (aqui citamos Sábato Magaldi) reconhecemos a atualidade das características fixadas.

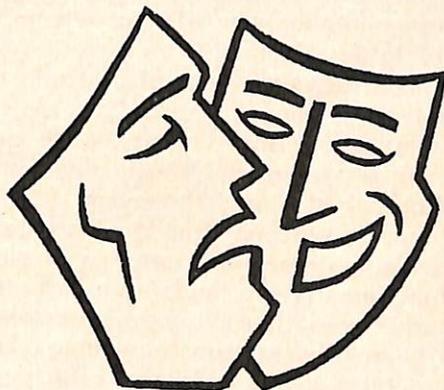
Concluindo, podemos dizer que:

1) Apesar das épocas históricas serem bem diversas, a sociedade brasileira de 1838 não diferia totalmente da francesa de 1660. Só na segunda metade do século XIX processar-se-ia a transição no Brasil para um tipo de vida mais urbana e industrial, numa tentativa de imitação da vida cidadina européia.

Na época de Molière as distinções exteriores entre os homens não haviam desaparecido, mas êle prefigura a época romântica, com sua mutação de valôres. Por isso, apresenta uma sociedade caricaturizada em seus preconceitos, em que personagens passavam a ter caráter igualitário. Nesse sentido, Molière foi um precursor, enquanto Martins Penna, vivendo num regime sócio-econômico estabelecido desde os tempos da colônia, repete as situações do século XVII francês, anacrônica-mente.

2) A obra de Molière liga-se a fontes populares, opondo-se, assim, às formas de arte dramática admiradas pela elite mundana de seu tempo. É o que fez Martins Penna, que por isso nunca foi representado por João Caetano, por exemplo, que só encenava obras para uma minoria culta.

3) Ambos, com procedimentos semelhantes, tiveram a preocupação de procurar o aspecto cômico na realidade da vida cotidiana. Martins Penna conhecia Molière de leitura e por havê-lo visto representar. Deu caráter nacional às suas personagens e sua problemática, com graça simples e elementar.



# MARTINS PENNA ANTE AS FONTES DE SEU TEATRO

— *Antônio Soares Amora* —

Da Universidade de São Paulo

**S**E é verdade que os caminhos indicados aos escritores brasileiros, nos anos de 1820 a 1840, pelos entusiastas da natureza tropical e do selvagem, resultaram numa fecunda literatura romântica paisagística e indianista, é preciso não esquecer que a par desses caminhos, um outro nos foi também sugerido, ainda pelos europeus, e dêle resultou uma literatura, que não teve de pronto o mesmo prestígio, mas acabou por ser mais significativa enquanto expressão da realidade brasileira. Refiro-me ao caminho aberto, aos nossos interesses e ao nosso gosto literário, pelos europeus que viajaram o Brasil, nas primeiras décadas do século XIX, em busca do pitoresco, e conseqüentemente me refiro à literatura que êsses caçadores de pitoresco nos sugeriram, e que foi levada a excelentes resultados por Martins Penna, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida.

Naturalmente não posso desenvolver aqui o estudo, na literatura européia do fim do século XVIII e comêço do século XIX, da evolução do gosto do pitoresco. Quando muito, me permite, o espaço do que disponho, lembrar que foi com êsse gosto que vieram ao Brasil, alemães, ingleses e franceses, como Tomás Ender, Luccock, Debret, Rugendas, Seidler, Ribeyrolles, e foi com êsse gosto que deram, do nascente Império Brasileiro, um grande número de retratos em que, ao lado do magnificente da paisagem e dos exotismos indígenas, figurava, com igual relêvo, tudo que de curioso havia em nossa população urbana e rural: seus tipos étnicos (o brasileiro, o português, os mestiços, os índios, os negros, os estrangeiros), suas classes e grupos sociais (os aristocratas, os burocratas, os negociantes, os fazendeiros, o zé-povinho, as damas e damizelas, a soldadesca, a escravaria) e respectivos estilos de vida (política, social, econômica, religiosa). E não importa que tais retratos, descritos, pintados e fotografados (como foram os de Vítor Frond, que ilustrou a obra de Ribeyrolles) sofressem as distorções do espírito de cada documentador; uns a verem o Brasil com simpatia e até com ternura, como Debret; outros, com exigência crítica, como Luccock; e outros, com preocupada objetividade "estatística", como Ribeyrolles; o que importa é que todos êles acabaram por revelar ao mundo, e particularmente a nós os brasileiros, aspectos de nossa realidade que não tinham, evidentemente, a significação artística das cenas da natureza virgem, com seus bons selvagens, tão valorizadas por Rousseau e Chateaubriand, mas tiveram, em contrapartida, como não podia deixar de ser, o poder (o que é necessário sublinhar) de nos levar a encontrar aspectos muito mais autênticos e muito mais importantes de nossa realidade nacional; e mais: aspectos fáceis de ser compreendidos e apreciados, de vez que diante, todo momento, dos olhos e do interesse dos brasileiros.

Dêste modo, se a obra de um Ferdinand Denis, de apologia da natureza e do índio brasileiro, teve o condão de sugerir alguns intelectuais, como

Magalhães, Pôrto Alegre e Gonçalves Dias, uma poesia inspirada nos valores estéticos de nossa paisagem e nos valores morais do nosso selvagem, e poesia que teve os aplausos de um público igualmente intelectualizado, as obras dos europeus que descobriram o nosso pitoresco urbano e rural, acabaram, noutra plano, por sugerir uma literatura igualmente pitoresca, que desde logo contou com os estimulantes aplausos de um público que não era intelectualizado, mas em compensação bem mais numeroso, e nesse sentido mais significativo como estímulo da produção literária.

Estas considerações creio-as absolutamente necessárias para se chegar a compreender o que, com todo o rigor da expressão, se pode denominar “o fenômeno Martins Penna”.

Todos que se ocuparam do comediógrafo carioca — recorde a propósito os excelentes trabalhos de dois categorizados críticos de teatro, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, e de um categorizado investigador, J. Galante de Souza (1) — confessaram ter esbarrado com um problema que, no estado atual dos nossos conhecimentos da história da literatura brasileira, ainda se apresenta insolúvel. E esse problema é explicar que fatos contribuíram para levar Martins Penna, em 1837, a achar o precioso filão de sua comédia popular, filão que, por dez anos, explorou com invulgar talento, e a cuja exploração também acorreram, a partir de 1844 Joaquim Manuel de Macedo, como romancista dos costumes cariocas, e em 1852-1853 Manuel Antônio de Almeida, com suas *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Estou convencido de que o estudo da comédia popular francesa, italiana, espanhola e portuguesa, trazida ao Brasil por companhias européias que nos visitaram desde a época de D. João VI, há de nos conduzir às fontes de todos os procedimentos técnicos que o jovem Luís Carlos desde logo, em 1837, utilizou para escrever suas primeiras farsas de costumes: *O Juiz de Paz da Roça*, *Um Sertanejo na Corte* e *A Família e a Festa da Roça*. O problema não é, portanto, encontrar, no “fenômeno Martins Penna”, a origem de seus procedimentos cênicos. Tais procedimentos estavam mais do que definidos na comédia européia, e ele os assimilou com a mesma facilidade e talento com que, na mesma altura, assimilou as fórmulas ou receitas do drama histórico, a que não pôde deixar de levar também sua contribuição, de tal modo estava o gênero prestigiado pela crítica, pelo público e por outros jovens e aplaudidos talentos, como Magalhães e João Caetano. Vejam-se, a propósito, os dramas *Fernando ou o Cinto Acusador*, *D. João de Lira ou o Repto* e *Leonor Teles*. O problema é, então, saber como o modesto funcionário público, de 22 anos, formado em comércio e com breve passagem pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, concebeu ou achou matéria tão autenticamente brasileira e tão adequada a uma comédia de costumes populares, que em dez anos o imporia e celebrizaria nos palcos cariocas. Sem embargo de lhe reconhecer invulgar talento para o teatro, bem como espontâneo sentimento do cômico e do caricaturesco, e ainda conhecimento da comédia européia vulgarizada no Rio, creio que foram os escritores que antes dele valorizaram o nosso pitoresco, particularmente Debret, de tão decisiva influência em nossa Academia de Belas Artes, por que passara Luís Carlos, que, senão direta, pelo menos indiretamente, lhe sugeriram a matéria para a sua comédia brasileira. Em abono dessa hipótese, de uma das fontes do

---

(1) Décio de Almeida Prado, *Evolução da Literatura Dramática*, em *A Literatura no Brasil*, Direção de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana S. A., II, 1955, p. 253-255; Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962, p. 40-58; J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, MEC, INL, 1960, I, p. 169-175.

teatro de Martins Penna, devo lembrar que a obra de John Luccock, *Notas Sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*, foi publicada em 1820; a de Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em 1834; a de Rugendas, *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, em 1835, ano em que também se publicou a de Carlos Seidler, *Dez Anos no Brasil* (2). E ainda em abono dessa hipótese, que me seduziu, e exposta em conversa a Décio de Almeida Prado lhe pareceu viável, devo lembrar que muitas das cenas introduzidas nas comédias de Martins Penna, desde as primeiras, já tinham sido fixadas, nos seus principais ingredientes pitorescos (não importa agora que em outros termos, o da observação turística) pelos citados viajantes europeus. Refiro-me, por exemplo, às seguintes cenas da *A Família e a Festa da Roça*: chegada da família de Domingos João ao arraial, em carro de bois; a folia do Espírito Santo; o leilão de prendas; o lundu — já observadas, no seu lado pitoresco, por Luccock (3); por Rugendas (4), por Debret (5). Refiro-me ainda, e apenas a título de exemplo, às seguintes cenas e tipos d'*O Juiz de Paz da Roça*: o furtivo encontro amoroso de Aninha e José; o jantar da família de Manuel João; o juiz de paz; os soldados da Guarda Nacional e da Guarda Permanente — cenas e tipos também já observados por Carlos Seidler (6), por Rugendas (7) e por Debret (8). Finalmente, refiro-me aos seguintes tipos de *Um Sertanejo na Côrte*: o mineiro que chega à Côrte; os ciganos; o negociante da Côrte — curiosos tipos já surpreendidos pelos comentários e pelo desenho de Rugendas (9) e de Debret (10). E não é necessário levar além esta demonstração, para nos convenceremos de que [duas foram, portanto, as principais fontes de Martins Penna: as comédias de costumes e de crítica social, antigas e modernas (Gil Vicente, Antônio José da Silva, Manuel de Figueiredo, Scribe — para citar apenas as mais evidentes fontes do comediógrafo carioca) e as obras dos viajantes europeus que desde o começo do século XIX, mas principalmente por volta de 1835, revelaram do Brasil o que havia de mais pitoresco e exótico na sua civilização, a qual oferecia, como disse Rugendas, “o panorama mais interessante que as sociedades humanas podem oferecer” (11); pitoresco e exótico de que era insaciável o nôvo gôsto romântico europeu.

Mas o teatro de Martins Penna — convém antecipar — não é só um eco da comédia européia, nos anos de 1830 entusiasticamente aplaudida pelo público carioca, e da citada literatura e pintura do “Brasil pitoresco”. A bem da memória do talentoso criador de nosso teatro popular, é necessário que se insista em que sua comédia foi sobretudo fruto de sua capacidade de observação, de seu senso do caricaturesco, do burlesco, do humorístico, e de suas qualidades de escritor, zeloso do seu ofício, sempre insatisfeito, como provam as emendas que sucessivamente introduziu nos seus textos, por força do achado de melhor e mais adequada expressão para as suas personagens.

(2) Apoio-me nas seguintes edições brasileiras das obras citadas: John Luccock, *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil*, São Paulo, Livraria Martins, 1942; Jean Baptiste Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, São Paulo, Livraria Martins, 1940; João Maurício Rugendas, *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, São Paulo, Livraria Martins, 1940; Carlos Seidler, *Dez Anos no Brasil*, São Paulo, Livraria Martins, 1941.

(3) *Op. cit.*, p. 233-234.

(4) *Op. cit.* pranchas 3/16, 3/17, 3/18 e 4/17.

(5) *Op. cit.* II, p. 221 e prancha 29.

(6) *Op. cit.*, p. 61-64.

(7) *Op. cit.*, p. 138-148 e prancha 2/16.

(8) *Op. cit.*, p. 137-140.

(9) *Op. cit.* pranchas 2/18 e 3/13

(10) *Op. cit.*, II, p. 191-194 e prancha 24.

(11) *Op. cit.*, I, p. 60.

É certo, portanto, dizer que as fontes do teatro cômico de Martins Penna foram as comédias européias de costumes, a que assistiu no Rio dos anos de 1830, e a literatura, também européia, empenhada na revelação do "Brasil pitoresco", publicada entre 1820 e 1835, entre outros por Rugendas e Debret. A revelação dessas fontes do comediógrafo carioca, fundador, com Magalhães, do teatro nacional brasileiro, creio-a importante; mas por outro lado também creio que conhecê-las, que medir em que proporção agiram sobre o espírito do jovem Luís Carlos, a ponto de o levar a criar uma comédia de costumes típica de seu meio social e de sua época — não é tudo que interessa saber acerca dos elementos sugestivos, enformadores e dinamizadores da sua oportuna e aplaudida invenção. Nesse capítulo, das origens do teatro de Martins Penna, houve um outro fator, tão importante na enformação de sua comédia de costumes cariocas, quanto as citadas fontes literárias. Refiro-me a todo um conjunto de acontecimentos políticos, sociais e econômicos, que agitaram o Brasil, principalmente depois da Abdicação, em 1831, até os fins de 1837, quando entrou em crise a política regencial e caiu o Regente Feijó. Tais acontecimentos influenciaram decisivamente no espírito de Martins Penna, como ademais de todos os seus contemporâneos, e lhe sugeriram toda a matéria para as suas primeiras comédias: *O Juiz de Paz da Roça*, *Um Sertanejo na Côrte* e *A Família e a Festa da Roça*.

Nestas peças, escritas em 1837 (sem embargo de ser crível a informação de um contemporâneo de que a primeira teve sua primeira redação em 1833), o tema fundamental é o homem e a vida do interior fluminense, e nelas é evidente a intenção de fazer a caricatura do provinciano e do provincianismo da recém-criada Província do Rio de Janeiro, de que, em 1834, com o Ato Institucional, se tinha separado a Côrte: os provincianos metidos em suas fazendolas, com seus típicos dramas domésticos, econômicos e judiciais; por vezes reunidos, para festanças, em seus arraiais; e quando na Côrte, aparvalhados diante do progresso e das novidades da Capital. Ou mais minudentemente: suas relações familiares, o abuso do pátrio poder, a rebeldia dos filhos casadoiros, as convivências das mães com as filhas namoradeiras; as dificuldades da pequena agricultura, do café, da mandioca e da banana, agravadas com as flutuações dos preços, sujeitos à política financeira da Côrte, e com a falta de braços, criada pela supressão do tráfico de escravos; a alimentação que se reduzia ao mínimo (feijão, laranja, farinha e carne seca): quizilas pessoais e demandas de terras, sempre dependentes dos arbitrios dos recém-instituídos juizes de paz; os abusos das autoridades roceiras, os juizes de paz, os capitães-mores, os membros da Guarda Nacional; e sempre a sedução pela cidade, no caso a Côrte.

Mas o jovem Luís Carlos não modelou essa matéria roceira apenas para fazer rir. Com a caricatura risível da roça, da cidadezinha, dos roceiros e provincianos fluminenses, insinuou, em boa dose, a sua crítica política, indispensável numa comédia de costumes que pretendia conquistar as atenções e os aplausos de um público dominado por um agitado clima político e dêle ativamente participando. As revoluções de abril de 1831, que provocaram a Abdicação e depois o Ato Institucional de 1834, determinaram profundas transformações políticas, sociais e econômicas no País: diminuiu-se o poder central da Côrte; revigorou-se o poder provincial, entregue então às suas assembléias; reduzida a um pequeno território, a Côrte passou a ter à sua volta a recém-criada Província do Rio de Janeiro; os juizes de paz, de extração popular e com autoridade judicial, policial e política nas suas paróquias, bem como os capitães-mores e as assembléias, fortaleceram as províncias, que fatalmente tenderam para o sistema federativo; diluiu-se o poder,

nas suas várias formas, o judicial, o policial, o militar e o político, pelo povo, que passou a estar representado nas assembléias, mais poderosas que os presidentes de província, indicados pela Côrte; que passou a integrar as Forças Armadas fiéis à revolução e representadas a partir de então pela Guarda Nacional e pelas tropas dos Permanentes Municipais; e que passou a ter suas próprias autoridades locais, os citados juizes de paz e capitães-mores, com podêres quase absolutos. A Província do Rio de Janeiro, criada pelo Ato Institucional de 1834, com sua nova capital, Niterói, passou a ser, assim, apesar de seu provincianismo, tão autônoma, politicamente, quanto a Côrte. Em 1837, no fim da regência de Feijó, era dominante entre os políticos e os eleitores que vieram a constituir o Partido Moderado, a convicção de que as revoluções de 1831 e seus conseqüentes diplomas legais, dentre os quais o mais importante era o Ato Institucional, era tudo obra de revolucionários exaltados, que tinham promovido no Brasil reformas federativas e democráticas para as quais nem o povo nem as províncias estavam suficientemente amadurecidos. Em 19 de setembro de 1837, o novo ministério, da contra-revolução, chefiado por Bernardo Pereira de Vasconcelos, iniciou toda uma revisão da política federativa e popular instalada em 1831 e consubstanciada no Ato Institucional. E foi sob a influência dessa política revisionista, que Martins Penna, adepto da linha política dos Moderados, escreveu suas três caricaturas do Brasil institucional.

Enderêço bem certo tinha assim o ridículo em que punha um juiz de paz da roça, no seu papel de juiz de conciliação e de autoridade toda poderosa, mas no fundo e inevitavelmente um primário, ignorante e venal, e um caipira apenas amigo de encher a pança e de "aferventar" um bailarico ao compasso de um fato ou tirana. Enderêço bem certo tinha também o retrato crítico e grotesco que fazia dos comparsas do juiz, na comédia judicial, militar e política que representavam num Brasil dominado pelos equívocos do Ato Institucional: o escrivão, mais sabedor do ofício judicial que o juiz; o soldado da nova Guarda Nacional, apoquentado pelos deveres de sua "honrosa" função, cujo sentido não podia compreender; e o candidato à tropa do Corpo de Permanentes, empenhado em engajar no novo serviço militar, não por patriotismo e em defesa do regime revolucionário, que procurava atualizar o Brasil no sentido do sistema federativo e democrático, mas como meio de vida na Côrte. Enderêço certo tinha igualmente a crítica do lavrador Manuel João, d'*O Juiz de Paz da Roça*, o qual só via possibilidade de levantar sua economia agrícola, quase miserável, arrançando, por portas travessas ou por empenhos políticos, escravos "meias-caras", isto é, escravos apreendidos, pelo Govêrno, dos contrabandistas de negros. Finalmente, enderêço certo tinha a crítica à revolução separatista do Rio Grande do Sul: para o povo, como para muita gente, e no caso estava Martins Penna, se a Regência, dentro de sua política federativa, armara as províncias e lhes dera fôrça, que sôzinha as dominasse e desarmasse (como diz o lavrador Manuel João), e não viesse o Govêrno, na hora das dificuldades, apelar ao patriotismo do povo, para que êste deixasse seus interêsses pelos deveres do serviço militar. E nesta ordem de idéias o mesmo se pode apontar nas duas outras comédias roceiras de Martins Penna, escritas no mesmo ano de 1837. Em *A Família e a Festa da Roça* reitera a crítica da vida na jovem província fluminense, muito orgulhosa de seu recente foral de autonomia, muito cônica de suas instituições democráticas e de seu progressismo, mas na verdade ainda muito roceira e pobre (como demonstrava o teor de vida na fazenda de Domingos João); muito preocupada em macaquear as novidades da moda cortesã (como faziam Quitéria e as moças de Itaboraí, em

matéria de vestidos e penteados); ignorando tudo que se passava de importante no País e no seu Governco, como era o caso da nova política financeira do café e do papel-moeda, mas nem por isso menos ousada e empenhada em julgar os atos governamentais, o que faz, sem senso de responsabilidade e ridículo o lavrador Domingos João; grotescas nas suas autoridades locais (o capitão-mor), nos seus membros da Guarda Nacional (Antônio do Pau-d'Alho), nos seus deslumbramentos lorpas diante da Côrte, e nas suas cerimônias e festas de paróquia (casamento, leilão e folia do Divino). Em *Um Sertanejo na Côrte* (comédia que nos chegou incompleta) não é menos evidente a crítica do caipirismo do sertanejo mineiro, que, chegado à Côrte, com sua ignorância, seu atraso, sua credulidade, seu deslumbramento diante de tudo, é vítima de dois ciganos finórios, que lhe vendem, como jóia de valor, um anel de latão e pedra falsa, e ainda lhe roubam a carteira; e é esse mesmo pacova provinciano que, em casa do comerciante que o hospeda, dá o mais grotesco espetáculo de caipirismo. Ainda na peça a crítica ao Governco (feita pelo comerciante Pereira), que se aponta como responsável pelo atraso em que estava, como provava o triste sertanejo mineiro, o povo brasileiro, e também responsável pela revolução que ambiciosos políticos faziam no Rio Grande do Sul.

Destas considerações creio podermos concluir que, se de um lado Martins Penna recebeu, ao dar seus primeiros passos de comediógrafo de costumes, decisivas sugestões de uma literatura européia, divulgada no Brasil no decênio de 1830, e representada, como disse, por comédias de costumes e de crítica e por obras acêrca do pitoresco de nossa vida, de outro lado teve talento para assimilar essas sugestões e criar com os elementos colhidos por suas observações e pelo seu sentimento crítico do Brasil Institucional, em 1837 em franca liquidação, uma comédia bem brasileira e no fim de contas original, senão nas técnicas cênicas (o que seria pedir demais ao jovem estreante), pelo menos no conteúdo, no espírito, no sentido da atualidade e na sintonia com os interesses e o gosto de seu público popular.

Das três comédias de crítica ao Brasil Institucional, muito confiante de um povo e de suas províncias, ainda muito ronceiros e roceiros, apenas duas foram representadas: a do juiz de paz da roça foi encenada já em 1838, e a da família roceira, em 1840. Acabado em fins de 1837 o Brasil do Ato Institucional, acabou para o comediógrafo o interesse pelos aspectos pitorescos, risíveis e críticos dêsse Brasil. E sempre preocupado em fazer comédia de atualidade voltou-se para a Côrte do Brasil do II Reinado, de que nos deu retratos ainda melhores, porque cada vez mais apurada se fêz a arte do talentoso comediógrafo.

Disse-o, mas escusava por consabido, que Martins Penna, tão logo se decidiu pelo teatro, em 1837, encontrou dois veios temáticos que lhe pareceram altamente compensadores de seu labor teatral: a comédia de costumes provincianos e cortesãos, ricos de pitoresco e fruto dos equívocos de nossa então recente e malograda experiência federativa e democrática; e de outro lado, o drama histórico, criado pelo Romantismo europeu, e já então àvidamente "consumido" pelo público da nossa Côrte e das nossas principais províncias.

À exploração do segundo filão (que é o que importa agora comentar) entregou-se de corpo e alma, dos anos de 1837 a 1841, e dêle extraiu cinco dramas: *Fernando ou o Cinto Acusador* (1837), *D. João de Lira ou O Repto*, (1838), *D. Leonor Teles* (1839), *Itaminda ou O Guerreiro Tupã* (1839?) e *Vitiza ou O Nero de Espanha* (1840-1841).

Qualquer destas peças satisfaz como documento básico para um estudo que vise a demonstrar o comportamento de Martins Penna em face de suas

fontes de inspiração e de imitação. Fixo-me, por motivos de preferência pessoal, na que desenvolve o célebre drama político e passional em que se envolveu o desgraçado D. Fernando e a ambiciosa Leonor Teles.

O drama, escrito, como apurou Darcy Damasceno, em excelente trabalho (12), em 1839, não foi representado, nem publicado em vida do autor. Desenvolvido em 5 atos e 7 quadros, apresenta os principais episódios que antecederam e se seguiram à morte de D. Fernando, em 1383: os amôres da Rainha Leonor Teles com seu valido, o galego Conde de Andeiro e de Ourém; os descontentamentos dos fidalgos, fiéis ao Rei, mas também aliados do Mestre de Avis, empenhado em salvar o irmão, vítima do domínio de Leonor Teles; a preparação da vingança de Lourenço da Cunha, marido de Leonor, traído e abandonado por ela; intrigas e ciladas de Leonor e Andeiro, destinadas a liquidar um grande inimigo, o Mestre de Avis; prisão do Mestre, que é apresentado ao Rei, seu irmão, como cabeça do atentado que êle sofrera, na Rua Nova, quando ia para uma cerimônia religiosa em Santos; desmascaramento de Leonor e Andeiro, perante o Mestre, na cela em que êste aguardava o julgamento pelo seu "crime" de lesa-majestade; nôvo desmascaramento de Leonor e Andeiro, por Lourenço da Cunha, perante o Rei, seu Conselho e a mesma Leonor; morte de D. Fernando, vítima de desgostos; regência de D. Leonor, já então livre para se casar com Andeiro e o levar também ao trono; ardil do Mestre, regressando ocultamente a Lisboa e levantando uma revolução popular contra a Regente e seu amante; eclosão da revolta; assassinio do Conde de Andeiro por Lourenço da Cunha, na sala do trono, em presença de Leonor; e, finalmente, como ponto culminante da peça, e seu fim em estilo apoteótico, a entrada do Mestre no local da cena da vingança de Lourenço da Cunha, sua subida ao estrado do trono, pela mão dos correligionários, e sua aclamação como Rei de Portugal.

Em face do que a história de Portugal registrava, desde Fernão Lopes, como a verdade dos fatos que levaram ao trono o Mestre de Avis ou D. João I, Martins Penna procurou manter, como disse no *Prefácio* da peça, uma fidelidade relativa: tratava-se de fazer teatro, e o teatro tinha suas finalidades específicas, que não eram, obviamente, as da historiografia. Nessa ordem de idéias, apresentou D. Lourenço da Cunha, o marido traído, como o justiceiro assassino do Conde de Ourém, e não o Mestre. E justifica seu ponto de vista: "Dir-me-ão que falto à fidelidade histórica e que tôda a pessoa que ler a histórica de Portugal poderá saber que o Conde de Ourém foi morto por D. João, e que esta morte quase que desaparece diante de um longo e feliz reinado, e que não é muito caro comprar a felicidade de uma nação inteira com a morte de um só homem, sendo êste além disso mau e perverso. À primeira vista parece êste argumento forte, porém eu o destruirei dizendo que não tem o drama a extensão da história para poder mostrar um reinado inteiro, e que a sua missão não é contar fatos, mas sim descrever caracteres de personagens, quaisquer que elas sejam, e que assim sendo, tudo quanto fizesse para mostrar fielmente o caráter de D. Leonor seria bom" (13). Mas aqui não fica a conformação da realidade histórica ou da sua verdade à verdade do drama: para mais contrastar a debilidade de D. Fernando com a fôrça (no caso, diabólica) de Leonor Teles, concebe um D. Fernando, além de doente do corpo e da vontade, velho, quando na realidade o Formoso morreu com 33 anos; para que o vingador do ultraje feito por Leonor e Ourém ao trono e ao povo português tivesse grandeza, fêz de D. Lourenço da Cunha

(12) *Teatro de Martins Penna, II — Dramas*, Rio de Janeiro, MEC, INL 1956, Edição crítica por Darcy Damasceno, com a colaboração de Maria Filgueiras.

(13) *Op. cit.*, p. 116.

um cavaleiro, com uma bravura, com uma lealdade a seu rei, um brio patriótico, que sabemos não foram, qualidades desse infeliz marido, fugido para a Espanha tão logo caiu em desgraça com a leviana espôsa, conquistada pelo volúvel D. Fernando; para que esse mesmo D. Fernando não deixasse no público a deplorável impressão que deixou nos contemporâneos e pósteres (versátil, temperamental, paradoxalmente afeminado e femeiro) concebeu-o apenas como vítima de uma louca e imerecida paixão, e em consequência vítima de amargurada e mortal consciência de seus erros; por fim, bem diferente do Mestre de Avis, na realidade um jovem patriota, corajoso mas violento, que não hesitou em liquidar friamente o Conde de Ourém, criou a sua personagem como um infante cavaleiro, bravo, mas galante e polido.

É evidente que tais modificações da realidade histórica, num drama romântico, não podem ser levadas em conta, na crítica do autor. As verdades da arte são as verdades da arte e não as da história. E se refiro tais alterações do verídico é tão-somente para mostrar que Martins Penna sabia que podia fazê-las; e mais, sabia por que as fazia — para obter um resultado que muito bem definiu: “Colhi mais uma vantagem, — referia-se à sua confessada infidelidade à história — qual é a dos contrastes, metendo Lourenço da Cunha neste drama. D. Leonor, mulher ambiciosa e depravada, esquece-se de tudo que deve a D. Fernando para traí-lo por um homem vicioso e sem honra, como o Conde de Ourém; e Lourenço da Cunha, fiel a seu rei e à honra, foge, quando abandonado por sua mulher, para não levantar o punhal regicida. Mas logo que sabe que ela ama a um vassalo, volta, não só para vingar o trono manchado por seus crimes, apesar de nêle se assentar o causador de suas desgraças, como para desafrontar sua honra. Eis os motivos que me induziram a apresentar Lourenço da Cunha neste drama e faltar um pouco à exatidão histórica. /.../ Apresento neste drama / com a interpretação que dei aos fatos, poderia acrescentar / as seguintes lições morais: D. Leonor esquece-se do juramento dado perante Deus a seu espôso, manda assassinar sua irmã e é castigada pela mesma ambição motora de seus crimes; D. Fernando paga com amargurados dias que passou, e com a morte, a sua fraqueza e inconstância; e Andeiro acaba violentamente por ousar lançar cubiçosos olhos sôbre o trono” (14).

O modo como Martins Penna estudou a matéria histórica de seu drama, o modo como soube conformar essa matéria aos fins morais de sua peça; o modo como soube reconstituir a linguagem, os costumes e cenas da época dos acontecimentos que dramatizava; e, finalmente, o modo como soube compor os caracteres e fazer atuar suas paixões — tudo isso prova que aprendeu bem as lições de seus modelos europeus, e que desenvoltamente e com exigência formais e técnicas, como mostram seus manuscritos (15), acabou por criar seus próprios dramas históricos, então com mais qualidades literárias (não importa que com menos originalidade) que as suas primeiras comédias de costumes fluminenses e cariocas.

Que teria então agido — cabe agora perguntar — no espírito de Martins Penna, para que êle, já em 1840 ou 1841, abandonasse o drama histórico, imitado com habilidade e talento, e ficasse tão só na comédia de costumes? Não creio que se possa dar uma resposta cabal a essa indagação, se bem seja possível formular, a respeito, hipótese que creio aceitável. E assim diria que, se de um lado sobrava a Martins Penna (como a Magalhães e a outros contemporâneos, empenhados em criar no Brasil um *teatro nacional* à altura dos *teatros nacionais* europeus) modelos e temas a imitar (e o jovem

(14) *Op. cit.*, p. 116.

(15) *V. op. cit.*

teatrólogo os imitou com virtuosismo), de outro lado não encontraria esse teatro de dramas históricos, no Brasil, qualquer possibilidade de ser original e assim concorrer vantajosamente com seus modelos europeus, na época entusiasticamente aplaudidos por nossas platéias. Magalhães ainda conseguira, forçando a nota nacionalista do tema, encontrar na tragédia do Judeu, Antônio José da Silva, qualquer coisa que falou aos sentimentos patrióticos brasileiros; mas esgotado esse tema, nada mais se via na história do Brasil que pudesse concorrer, em matéria de significativa essência dramática, com o que, em abundância, apresentava a história de outros povos, da velha Europa e do velhíssimo Oriente. Creio, assim, que ante a habilidade na imitação, irabalhosa e sem perspectivas de novidade, de um nobre gênero, como era o drama histórico, e a originalidade, fácil e de pronto bem acolhida, num pequeno gênero, como era a comédia de costumes, preferiu Martins Penna optar pelo segundo caminho de trabalho. E o que informam os documentos referentes à representação ou não de suas peças, parece confirmar esta conclusão: das comédias que escreveu, de 1837 a 1847, ao todo 22, 18 foram representadas, com crescente êxito, e 8 publicadas em sua vida; dos dramas, em número de 6 (o último sem título e fragmentado), só 1 foi representado, *Vitiza ou o Nero de Espanha* (1841), e nenhum publicado, até 1956.

Não creio que com as considerações que aqui ficam se examina, com uma profundidade desejável, o problema das fontes de Martins Penna. Fica evidenciado que Martins Penna, no início de sua carreira de escritor teatral, "grosso modo" entre os anos de 1837 e 1840, respondeu a três fontes de sugestão: a realidade política do novo Brasil institucional, em liquidação; o pitoresco dos tipos humanos, dos usos e costumes brasileiros, por que vivamente se interessavam os europeus; e, por fim, os grandes dramas da história, com que os românticos criavam, na Europa, os seus *teatros nacionais*, de decisiva importância na formação de uma nova consciência política e patriótica dos povos. Fica ainda evidenciado que, dessas três fontes, apenas uma foi realmente fecunda para o jovem teatrólogo — a do Brasil pitoresco — de vez que a comédia política e de circunstância, compromissada com a contra-revolução dos Moderados, perdeu seu sentido, tão logo se liquidou, em fins de 1837, o "statu quo" que a provocara; e o drama histórico abortou por não ter viabilidade de ser realmente original.

Poder-se-á agora dizer que, levado pelo que lhe pareceu, e muito bem, o mais autêntico dos caminhos de sua criação teatral, mesmo assim Martins Penna não chegou a criar um grande teatro, senão que apenas um teatro com comicidade para os contemporâneos e com interesse documental para os pósteros. Se quisermos evitar idolatrias, como convém a qualquer atitude crítica objetiva, não há por que negar essa conclusão. Convenhamos, no entanto, que a par dela outra se impõe: na ordem dos valores relativos da história da literatura, tem mais significado o teatro de Martins Penna, inspirado no pitoresco e popular de nossa vida no início do II Reinado (e o mesmo se diria d'*A Moreninha* e das *Memórias de um Sargento de Milícias*, romances saídos do mesmo alfofre de autênticas e espontâneas realidades brasileiras) que os baldados esforços do mesmo Martins Penna, de Magalhães, de Gonçalves Dias e outros contemporâneos, no sentido de criar no Brasil um drama histórico que competisse com seus grandes modelos europeus.

Sou o primeiro a reconhecer que estive longe de esgotar o complexo problema das fontes do teatro de Martins Penna; mas se assim é, creio que pelo menos chamo a atenção dos estudiosos do autor para uma idéia importante: só o estudo de suas fontes poderá levar-nos a situá-lo, com segurança, em nossa história literária.

## MARTINS PENNA

— Henrique Oscar —

**S**EGUNDO Luiz Francisco da Veiga, Luiz Carlos Martins Penna nasceu no Rio de Janeiro a 5 de novembro de 1815. Era filho do então juiz do bairro de Santa Rita e depois desembargador João Martins Penna e de Francisca de Paula Julieta Penna. Ficou órfão de pai com 1 ano de idade e de mãe com 10. Foram seus tutores sucessivamente seu avô e depois um tio materno, que o destinaram ao comércio, a que se dedicavam. Depois de estudar as primeiras letras, matriculou-se em março de 1832 na aula de comércio, cujo curso completou.

Não sentindo vocação para o comércio e já emancipado da tutela do tio, freqüentou durante algum tempo a Academia das Belas Artes, onde adquiriu conhecimentos sobre a pintura, escultura, arquitetura e cenografia. Como se sentisse atraído pelas artes e pelas letras, sem prejuízo da freqüência regular à Academia das Belas Artes, estudou com afinco História, Geografia, Literatura (sobretudo a Dramática), Inglês, Francês e Italiano. Simultaneamente estudou música, principalmente canto (tinha voz de tenor) e harmonia.

Iniciou sua carreira de funcionário público em 1838, quando foi nomeado amanuense da mesa do consulado da Côrte, sendo transferido em 1843 para emprêgo semelhante. Em 1847 foi nomeado adido de primeira classe da Legação Brasileira em Londres, cargo que exerceu até outubro de 1848, quando o agravamento da tuberculose pulmonar de que sofreu em seus cinco últimos anos de vida o decidiu a regressar ao Brasil. Piorou, porém, em Lisboa, onde faleceu a 7 de dezembro de 1848. Enterrado na capital portu-

guêsa, teve seus restos exumados e trazidos para o Brasil em 1850.

Sua primeira peça teatral, "O Juiz de Paz da Roça", foi escrita provavelmente em 1833 e suas últimas obras são situadas em 1847, ou seja ainda antes de sua partida para a Europa. Escreveu ao todo 28 obras, entre comédias e dramas, havendo dois textos incompletos, um dos quais pelo menos não parece inacabado, mas antes que dêle se tenha perdido parte. Duas obras não têm título.

Martins Penna escreveu: "O Juiz de Paz da Roça", comédia em 1 ato; "Um Sertanejo na Côrte", comédia em 1 ato; "Fernando ou O Cinto Acusador", drama em 3 atos; "D. João de Lira ou O Repto", drama em 5 atos; "A Família e a Festa da Roça", comédia em 1 ato; "D. Leonor Teles", drama em 5 atos; "Itaminda ou O Guerreiro de Tupã", drama em 3 atos; "Vitiza ou O Nero de Espanha", drama em verso em 1 prólogo e 5 atos; "Os Dous ou O Inglês Maquinista", comédia em 1 ato; "O Judas em Sábado de Aleluia", comédia em 1 ato; "Os Irmãos das Almas", comédia em 1 ato; "O Diletante", comédia em 1 ato; "Os Três Médicos", comédia em 1 ato; "O Namorador ou A Noite de São João", comédia em 1 ato; "O Noviço", comédia em 3 atos; "O Cigano", comédia em 1 ato; "O Caixeiro da Taverna", comédia em 1 ato; "As Casadas Solteiras", comédia em 3 atos; "Os Meirinhos", comédia em 1 ato; "Quem Casa, Quer Casa", comédia em 1 ato; "Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato", comédia em 1 ato; "As Desgraças de uma Criança", comédia em 1 ato; "O Usurário", comédia em 3 atos (incompleta); "Um Segrêdo de

Estado”, comédia em 1 ato; “O Jôgo de Prendas”, comédia em 1 ato; “A Barriga de Meu Tio”, comédia em 3 atos (extraviada); Comédia sem Título, em 1 ato; e Drama sem Título, em 2 atos (incompleto).

Martins Penna foi ainda jornalista, tendo colaborado no “Jornal do Comércio” do Rio, para o qual escreveu em 1846 e 1847 os folhetins anônimos intitulados “Semana Lírica”. Escreveu ainda uma novela: “O Rei do Amazonas” (incompleta) e também o romance histórico “Duguay Trouin”, que teria sido publicado na “Sentinela da Monarquia”, mas do qual seus biografos não encontram vestígios.

\* \* \*

Silvio Romero afirmou que “se se perdessem tôdas as leis, escritos e memórias dos primeiros cinqüenta anos do Século XIX e nos ficassem só as comédias de Penna era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de tôda aquela época”. E Décio de Almeida Prado que em suas peças havia apenas “o desejo de divertir inocentemente o público, descrevendo cenas e tipos que todos, autor, atores e espectadores conheciam como a palma da sua mão”. Por sua vez, observou Paulo Rónai: “De seus predecessores estrangeiros e brasileiros Martins Penna herdou apenas os truques, os recursos mais superficiais do “métier”, uma espécie de moldura frouxa que nas comédias é completada com um material vivo, palpitante, apanhado na realidade mais imediata e servido quase sem transformação, de modo que toma conta impetuosamente do palco e relega todo o mecanismo para o segundo plano”. E mais adiante: “As comédias, ainda quando nelas se observa verdadeira acumulação de expedientes convencionais, compensam a fraqueza da trama pela multidão de pormenores reais de sabor folclórico e valor documentário”.

A atitude de Martins Penna em relação aos costumes de sua época que evoca é sobretudo crítica. São os defeitos do mundo que o cerca que

aponta e ridiculariza. Os tipos e os costumes que mostra são antes os maus que os bons. Desfilam em suas comédias todos os gêneros de condutas censuráveis, de sentimentos condenáveis. Apenas, como observa Sábado Magaldi é “a safadeza menor, o mau caráter, o roubo poltrão... a pequenez de tudo é o retrato melancólico feito por Martins Penna da maioria das suas personagens. Essa é a triste imagem refletida em sua comédia”. Tem apenas o cuidado de não pintar isso em cores negras, fazendo rir do que censura, sem assumir um tom de moralista.

Em “O Cigano” mostra guardas da Alfândega que deixam passar contrabandos; em “O Usurário”, além de satirizar o avarento, ataca de passagem o poder legislativo; na “Comédia sem Título” já se denuncia a falta de ordem que vai no Correio; aponta os estrangeiros como aproveitadores em várias peças, como “As Desgraças de uma Criança”, “Os Dous ou O Inglês Maquinista”, “Quem Casa, Quer Casa” e “As Casadas Solteiras”; em “Os Três Médicos” satiriza a medicina; em “O Diletante” o recente descobridor da música, apaixonado por ópera; em “Sertanejo na Côte” o ingênuo da província que se deixa ludibriar na cidade; em “O Juiz de Paz da Roça” o poder judiciário; em “O Judas em Sábado de Aleluia” aponta falsificadores e em “Os Meirinhos” agentes da Justiça desonestos; em “Os Irmãos das Almas” e “O Noviço” é a religião ou seu mau uso que satiriza.

Nessa última peça em que há também um bigamo, interessado no dinheiro da segunda espôsa, dos enteados e de um sobrinho dela, há a famosa tirada do protagonista que bem caracteriza a crítica geral de Martins Penna: “Este tem jeito para sapateiro, pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquêlê tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, isso ainda vá. Este outro só tem jeito para caiador ou borrador; nada, é ofício que não presta... Seja diplomata que borra tudo quanto faz. Aquêlê outro chama-lhe tôda a pro-

pensão para a ladroeira; manda o bom senso que se corrija o sujeitinho, mas isso não se faz: seja tesoureiro de repartição fiscal e lá vão os cofres à garra... Este outro tem uma grande carga de preguiça e indolência e só serviria para leigo de convento. No entanto vemos o bom do mandrião empregado público, comendo com as mãos cruzadas sobre a pança o pingue ordenado da nação". E continua: "Este nasceu para poeta ou escritor, com uma imaginação fogosa e independente, capaz de grandes coisas, mas não pode seguir a sua inclinação, porque poetas e escritores morrem de miséria no Brasil... E assim o obriga a necessidade a ser o mais somenos amanuense em uma repartição pública e a copiar cinco horas por dia os mais soníferos papéis. O que acontece? Em breve matam-lhe a inteligência e fazem do homem pensante máquina estúpida e assim se gasta uma vida!"

\* \* \*

A 4 de outubro de 1838 a Companhia de João Caetano apresentava a primeira peça de Martins Penna: "O Juiz de Paz da Roça", representada em espetáculo de benefício de Estela Sezefredo, espôsa do ator. Assevera Múcio da Paixão que "durante dez anos foi êle quase o exclusivo fornecedor de comédias para os benefícios dos artistas do teatro de João Caetano". Lafaiete Silva informa que três comédias de Martins Penna têm sido representadas muitas vezes depois da época em que viveu o autor: "O Noviço", "Os Irmãos das Almas" e "Quem Casa, Quer Casa". A primeira, adaptada por Viriato Correia foi à cena no antigo Teatro Trianon em 10 de abril de 1923 fazendo Procópio Ferreira o papel título. Mário Nunes, porém, em "40 Anos de Teatro", vol. 2.<sup>o</sup>, pág. 91, re-

fere-se ao espetáculo sem mencionar o nome de Procópio Ferreira e deixa entender ter sido Jaime Costa o protagonista.

Em 6 de dezembro de 1948 teve lugar no Teatro Ginástico um espetáculo comemorativo do centenário da morte de Martins Penna, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, em que foi apresentada a comédia "A Família e a Festa da Roça", por um elenco que reunia vários artistas de primeira linha como Dulcina Moraes, Procópio Ferreira, Silveira Sampaio e outros. Em novembro de 1961 o Teatro dos Sete apresentou no Teatro da Maison de France um "Festival de Comédia" constituído de "O Velho Ciumento", intermezzo de Cervantes, "O Médico Volante", farsa de Molière, e "Os Ciúmes de um Pedestre", de Martins Penna.

Em 1962 o Teatro de Arena de São Paulo montou sob a direção de Augusto Boal uma versão de "O Noviço" que alcançou também grande êxito.

Este ano, comemorando o sesquicentenário do nascimento do criador da comédia brasileira, o Serviço Nacional de Teatro promoveu em todo o Brasil um Festival Martins Penna. No Rio os amadores encenaram peças suas em 1 ato, sendo escolhidos como finalistas 4 grupos que apresentaram em duas semanas seguidas, com espetáculos de 2 peças por semana: "O Diletante", "Quem Casa, quer Casa", "O Judas em Sábado de Aleluia" e "As Desgraças de uma Criança", no TNC.

Como ponto culminante do Festival, o Teatro Nacional de Comédia encenou "O Noviço", sob a direção de Dulcina de Moraes, tendo-a também como atriz, além de Renato Machado, Sergio Viotti, Carmem Saveiros, Kleber Macedo e Manuel Pêra como outros principais intérpretes.

## A EVOLUÇÃO DE MARTINS PENNA

— Bárbara Heliodora —

**L**UIZ CARLOS MARTINS PENNA constitui, sem dúvida, o maior mistério do teatro nacional. Não se trata de um mistério de interpretação da obra, já que seu trabalho é direto, vivo e singelo, mas de um mistério ainda mais denso, o do aparecimento no século XIX de um dramatasta eficiente e original numa história de teatro pobre e pouco imaginosa como é a nossa. O que normalmente aparece, em tôdas as literaturas dramáticas, ao fim de uma busca, de um progresso lento e penoso, Martins Penna faz aparecer mais ou menos miraculosamente, pois antes dêle não progrediu, etapa por etapa, a comédia de costumes com efeitos farsescos que compõe a parte realmente importante, significativa de sua obra, e nem depois dêle temos tido, tão pouco, autores de sua observação penetrante, que soubessem como soube êle retratar rápida e incontrovertivelmente os vícios e as fraquezas de sua época.

O mistério de Martins Penna reside na segurança com que, do teatro estrangeiro, selecionou o que lhe seria útil na criação de um teatro brasileiro, e com que se livrou de tudo o que poderia impedir essa límpida brasilidade. Em forma, estilo e temática, o autor retratou o Brasil de sua época, querendo-o ver livre de pressões e influências estrangeiras, tanto em sua vida político-econômica quanto em sua vida cultural; e podemos afirmar tais idéias sem querer transformá-lo em nacionalista de momento, pois não era êsse o espírito com que escrevia, mas antes, mas antes com uma autêntica ternura pelas coisas e as gentes do País. no que elas têm de diferenciadas das coisas e das gentes de outros países. E com isso surge, inopinadamente, em meados do século XIX, um autor de uma autenticidade brasileira que só agora principia a ter paralelos em nossa dramaturgia, e assim mesmo muito raros.

E no entanto não é tôda a obra de Martins Penna que pode ser encarada sob êsse ponto-de-vista: a total libertação de influências estrangeiras só se deu nas comédias, e seus dramas sentem o pêso do dramalhão europeu. O Martins Penna que merece tôdas as nossas atenções, portanto, é o das comédias escritas entre 1833 e 1847, e que só em virtude do descaso com que é tratada normalmente a literatura dramática no Brasil não são objeto de estudo detalhado nas cadeiras de literatura em colégios e universidades brasileiros. E, no entanto, não há documentação mais preciosa dos hábitos e costumes do século passado no Rio de Janeiro do que encontramos nas comédias de Martins Penna, instrumento ideal para uma aproximação viva com o nosso passado.

Existe, no trabalho dêsse homem que começou a escrever para o teatro aos dezoito anos e que morreu com trinta e três, um sem-número de pontos de interêsse do ponto-de-vista da dramaturgia, mas os principais são a auto-crítica, isto é, a consciência da natureza e das limitações do próprio talento, e um aprimoramento técnico constante. De *O Juiz de Paz da Roça* (1833) até as obras dos últimos três anos da vida do autor (digamos, a partir de *O Noviço*, de 1845), há uma evolução nítida, e que não pode ser devida meramente ao hábito, mas sem dúvida à grande aplicação do autor em seu trabalho de criação. O panorama que se apresenta é o de dois elementos que progressivamente se encontram e se amoldam mutuamente: o material

sobre os hábitos brasileiros da época que a observação do autor acumulara, e a construção dramática que, aparentemente, encontrou em prolongadas leituras de teatro estrangeiro. A princípio, quando Martins Penna tinha dentro de si, aquela riqueza de observação ansiando por ser posta num palco, e quando o seu conhecimento da forma dramática era, ao que se possa deduzir, meramente teórico, há um desequilíbrio, um excesso de detalhe de hábitos e costumes uma deficiência de trama e, principalmente, uma limitação da capacidade para a resolução satisfatória de problemas postos, com o uso repentino de *deus ex machina*, ou de cenas finais arbitrariamente impostas; mas aos poucos a consciência da concepção cênica vai crescendo, e a medida justa vai sendo encontrada, com aprimoramento das tramas, das caracterizações, e do aproveitamento da contribuição do elemento visual de movimento de atôres, entradas e saídas, e assim por diante.

A primeira peça de Martins Penna, *O Juiz de Paz da Roça*, é (e muito naturalmente) o melhor exemplo das deficiências iniciais do autor, mas exemplo bastante feliz, pois contém, igualmente, em forma incipiente, tudo o que de qualidade positiva se constatará em sua obra posterior. Vejamos portanto, em separado, o conteúdo e a forma, e o desequilíbrio existente entre as duas: a história é simples, a de Aninha, filha de Manuel João e de Maria Rosa, que se quer casar com José. Como Manuel João é da Guarda Nacional, o Juiz de Paz intima-o a transportar para a Cidade um recruta (justamente o José), mas por ser tarde resolve mantê-lo prêsno em casa à noite e partir no dia seguinte. Aninha e José fogem, casam-se e com isso o Juiz tem de liberá-lo do serviço militar, e Manuel João perdoa a filha e aceita o casamento já realizado.

Dentro dessa frágil estrutura, o que Martins Penna nos dá, principalmente, é uma série de quadros da vida da época: as dificuldades da vida do lavrador, a falta de braços na lavoura, o hábito de Manuel João de tomar um copo de jacuba ao entrar em casa do trabalho no campo, a maneira de vestirem-se as mulheres e os homens tomam a atenção do autor, e a cena da audiência do Juiz de Paz é tão gratuita dramaticamente quanto preciosa como documentário da época. Na realidade, que ligação tem com o problema central da comédia, isto é, com o casamento de Aninha e José, os vários requerimentos dos lavradores que se apresentam ante o juiz, bem como os pequenos subornos que êste recebe? Mas, por outro lado, como fica bem retratado o funcionamento da justiça nos pequenos lugarejos, para onde os juizes letrados não queriam ir... É a vivacidade da observação e do diálogo de Martins Penna que atenua a gratuidade das cenas do juiz de paz, e revela-se desde logo, a capacidade que êle terá sempre para caracterizar um ambiente, um gênero de vida, um nível econômico ou social.

Tênicamente, *O Juiz de Paz da Roça* é muito fraca, e a inexperiência do autor far-se-á sentir, principalmente, no final, quando fica nítida sua incapacidade para integrar, dramaticamente, a história de Aninha e as cenas do Juiz de Paz. Sentindo e transmitindo bastante bem tanto a situação individual, isto é, a trama específica, e a sua situação no tempo e no espaço, o autor não conseguiu engendrar um encontro dos dois aspectos baseado na caracterização ou na ação, e recorre, então, a um *deus ex machina* de maravilhosa ingenuidade: já que José não pode mais ser recruta e que Manuel João aceita o casamento, a solução é convidar todos os lavradores que ali estavam para apresentar petições ao Sr. Juiz e promover uma pequena festa em homenagem aos noivos; canta-se, dança-se e em meio a tôda aquela alegria não seria de esperar que o público notasse que a construção ficara um tanto no ar, sem acabamento. Mas, com ou sem defeitos, o que atesta *O Juiz de Paz da Roça*, é que Martins Penna não tinha, aos dezoito anos,

nenhuma técnica mas tinha talento, e, afinal das contas, a primeira pode ser progressivamente adquirida, o que não se dá com o segundo.

Quanto à segunda comédia de Martins Penna, *Um Sertanejo na Côrte* (entre 1833 e 1837), não se pode julgar exatamente da evolução já alcançada, porque só existe uma pequena parte do manuscrito, seja por ter sido perdida a parte final da obra, mas é interessante notar que Martins Penna continua aqui, no esquema de duas ações independentes: a dos ciganos e a da família do negociante da côrte, Pereira. A ligação entre as duas é feita por intermédio de Tobias, o sertanejo a que se refere o título, mas ficamos sem saber como o autor encontrara maneira de ligar as duas tramas. Já na próxima comédia, *A Família e a Festa da Roça* (1837), nota-se um maior desenvolvimento de caracterização, mais cuidado na apresentação, por exemplo, do plano armado por Quitéria e Juca para conseguirem se casar, mas ainda vamos encontrar uma deficiência muito grande na resolução final da trama total, buscando o autor o mesmo e ingênuo recurso que usara em sua primeira obra, isto é, um ambiente festivo no qual, mais ou menos, se diluem as dificuldades e se faz muito barulho, canta-se, dança-se, comenta-se o aspecto e os trajes de fulano e sicrano, mas não se atinge de certo uma unidade verdadeira cênica ou dramática. Quanto ao conteúdo, verificamos que continua o interesse de Martins Penna pela temática inteiramente brasileira: Manuel João, fazendeiro, inicia a peça com um monólogo que, mais uma vez, expõe os problemas do campo, e Quitéria, além de ser mais um exemplo dos muitos nas comédias da filha que não se quer casar com o candidato que lhe oferece o pai (e que, aliás, é uma característica das mais típicas na comédia universal), aparece como o primeiro e incipiente exemplar de um outro tipo do qual Martins Penna tratará mais tarde, mais de uma vez e de maneira muito mais completa: o que peca por excesso, ao querer imitar a côrte ou por viver apenas para o que está em moda. Quitéria tem o vestido comprido demais, os cabelos longos demais, com cachos exagerados, mas “isso é a moda da côrte”. O próprio namorado, Juca, que vive na côrte, nota o excesso: “Mas que diabo tinha ela na cabeça, que não estava tão bonita como nos outros dias? Ah, agora me lembro, eram as marrafas compridas e o penteado alto. Pode-se ver estas meninas cá da roça; empilhando uma modazinha, vão, vão, vão, até darem no ridículo. “E um outro tema preferido do autor, também fará aqui, sua primeira apresentação: a crítica à mania do brasileiro de admirar tudo o que é estrangeiro, por pior que seja. Assim, Antônio Pau d’Alho, vindo da Côrte, relata com a maior admiração, que, “há um homem que veio da Mourama que cega com a maior facilidade do mundo, e cura, assim a dor dos olhos”. O que é aqui meramente um toque, será em obras posteriores, uma constante, pois são inúmeras as obras em que Martins Penna condena essa gratuita e cega admiração pelo que é estrangeiro, por mais ordinário, ou mesmo prejudicial ao Brasil, que seja.

Este último tema será desenvolvido, logo a seguir, em *Os Dous* ou *O Inglês Maquinista*, igualmente em um ato e igualmente terminada em uma festa que pouco ou nada se integra na ação, muito embora, desta vez, Martins Penna já tenha o cuidado de, no texto, mencionar que “estão para chegar os Reis”. A trama é um pouco mais complicada do que as anteriores, e o autor, a não ser pela confusão final, demonstra que já domina a técnica dramática com maior segurança, e que já leva em conta a ação no palco de maneira muito mais eficiente do que nas obras anteriores. No entanto, veremos adiante que a peça inclui uma cena tão totalmente gratuita e injustificada dramaticamente quanto as do juiz em sua primeira obra. Mariquinha filha de Clemência, tem três, e não dois candidatos: Felício, seu primo, que é seu preferido, Negreiro, negociante de escravos, e Gainer, o inglês maqui-

nista que vive a inventar negócios algo escusos, que não trarão lucro a ninguém, senão a ele mesmo. Mas a trama já não é a simples trama de conseguirmos ver Mariquinha casada com Felício, pois sua mãe, Clemência, entra na trama, como sendo, também, ela candidata a um marido. Assim, vemos o tema da crítica à exploração do estrangeiro (Gainer pretende organizar uma fábrica de açúcar tirado de ossos moídos) e outro que terá da predileção de Martins Penna (também adaptado ao panorama universal da comédia), isto é, o da velha — ou velho — fazendo papéis ridículos por querer casar-se quando já passou da idade. Mas aparece, aqui, já bastante desenvolvido, um terceiro tema importante de Martins Penna, já apresentado desde O Juiz de Paz da Roça, e que é o da corrupção da justiça e da administração pública em geral. Negreiro, traficante de escravos, não tem pudor em comentar seus planos de contrabando, porque sabe que há um sem-número de juizes venais junto aos quais será sempre possível, por suborno, arranjar a situação dos navios de contrabando de escravos que por acaso davam à costa em locais afastados...

Todo o desenvolvimento da trama de Os Dous ou O Inglês Maquinista, será feito por intermédio do método que se tornará o favorito de Martins Penna em toda a sua carreira: uns personagens vão descobrindo, aos outros suas fraquezas e pecados e com isso forçam-se situações, ganham-se objetivos e sucedem-se os quiproquós com rapidez e segurança.

O material observado por Martins Penna, parece que queria, a qualquer custo, encontrar seu lugar nas obras que escrevia, e no meio da trama já bastante complicada de O Inglês Maquinista vamos encontrar, surpreendentemente uma interrupção bem semelhante à da cena do juiz: trata-se da visita da família da comadre (Eufrásia), com marido, filhos, mucamas e outros, e que, obviamente, Martins Penna conhecia de experiência própria. Todo o andamento da trama fica em suspenso enquanto no palco Martins Penna exhibe (aliás deliciosamente), os percalços de uma visitação em massa dos compadres e seu séquito. Mas apesar de ter um valor quase que exclusivamente documentário, a cena da visita faz aparecer pela primeira vez um novo tema, que Martins Penna usará mais tarde: o das duas moças que se contrastam por ser uma tímida e a outra namoradeira.

O final da peça, entretanto, novamente decorre de um *deus ex machina*, pois, quando vai no auge a confusão entre os três candidatos e as confusões entre mãe e filha a se quererem casar, eis que surge o pai, que todos já pensavam morto, e cuja entrada toma um leve ar de melodrama (que aliás pesa um pouco na comédia), prejudicando-a em seu clima e causando mais uma daquelas confusões características dos finais de Martins Penna nos seus primeiros anos de autor. Na realidade a confusão causada pela chegada de Alberto é tamanha, que as tramas iniciais são prejudicadas, e o autor, sem conseguir retomar o tom farsesco do início, após a cena algo melodramática, recorre, novamente, a uma festa de confraternização final, que desta vez, toma a forma da visitação dos Reis. Esta será, entretanto, a última vez que Martins Penna usará, com gratuidade tal recurso. Com O Judas em Sábado de Aleluia, inicia-se uma nova fase, de maior amadurecimento, mas que tem ligações diretas como veremos, com O Inglês Maquinista.

É a partir de O Judas em Sábado de Aleluia (1844) que Martins Penna atinge realmente o equilíbrio entre conteúdo e forma. Havia já portanto onze anos que escrevia para o teatro, mas se não houvesse dedicado grande parte desse tempo à composição de cinco dramas, um deles em verso, é muito provável que tivesse atingido mais cedo o domínio teatral da farsa e da comédia, às quais daí por diante se dedicaria integralmente, à exceção do Drama sem Título, a que Darci Damasceno atribui, por circunstâncias

técnicas, a data de 1847. Dada a notória inferioridade de Martins Penna no drama em comparação à comédia, é inevitável supormos que o tempo perdido nessas cinco tentativas deve ser explicado por duas razões: a grande moda em que estava o melodrama ao tempo que Martins Penna escreveu para o teatro e o pouco conceito em que, tantas vezes, se tem o gênero farsesco, por maiores que sejam os méritos dramáticos das obras ou — como é o caso do autor em questão — por grande que seja sua significação social. Seja por um amadurecimento que lhe permitiu compreender as possibilidades positivas do gênero farsesco, seja por uma resignação ante a natureza exata de seu talento, o fato é que com *O Judas em Sábado de Aleluia*, Martins Penna inicia uma série ininterrupta de dezoito obras do gênero cômico nas quais exhibe um domínio muito grande do aproveitamento das marcações cênicas para o gênero, e nas quais não deixa mais de realizar a solução final das tramas segundo a natureza dos problemas e dos personagens. Dentro, portanto, das esquematizações naturais à farsa, e dos exageros que as caracterizam, Martins Penna consegue, a partir de 1844, disciplinar perfeitamente o material colhido em suas observações de costumes brasileiros dentro da forma dramática escolhida, fazendo a ação a consequência lógica do conteúdo, e não recorrendo mais ao *deus ex machina* a não ser por uma intenção dramática consciente, isto é, para criar climas ou efeitos perfeitamente enquadráveis na concepção total da obra. Não teremos mais a confusão do final de *Os Dous* ou *O Inglês Maquinista*, e nem o primário recurso dos cantos e danças para finalizar uma trama para a qual não se encontra solução adequada.

As ligações entre *O Inglês Maquinista* e *O Judas em Sábado de Aleluia* são interessantes pelo aproveitamento de uma idéia e de um trecho de diálogo. Quando na primeira das duas há a visita dos compadres, com sua complexa procissão de filhos, escravos etc., há, na cena IX, um diálogo entre Mariquinha, a môça da casa, e sua prima Cecília, na qual fica definida a segunda como namoradeira, o que choca bastante a primeira. A prima lê, inclusive, uma carta recebida de um rapaz que não conhece. Darci Damasceno sugere, com muita lógica que as cenas tenham sido cortadas em 1845, quando da apresentação da obra, porque Martins Penna já havia, a essa altura, aproveitado a idéia e o diálogo no *Judas*, na qual, em realidade, o contraste entre as duas môças (agora irmãs, Chiquinha e Maricota) passa a ser o motivo central da trama. A carta lida é repetida agora, em tôda a sua desenfreada e pomposa verbosidade que, no entanto, talvez contenha vagos ecos da carta de Hamlet a Ofélia.

Não é só na comparação dos temperamentos das duas irmãs, no entanto, que Martins Penna continua no *Judas* temáticas tocadas no *Inglês Maquinista*, pois mais uma vez o autor se volta para o problema da corrupção no serviço público, da desmoralização e pouca paga nas profissões modestas, e quando Pimenta, o pai das duas môças, declara que está muito contente por ter deixado de ser sapateiro para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional, sua filha Maricota comenta: "Tem razão; são milagres! Quando meu pai trabalhava pelo ofício e tinha jornal certo, não podia viver: agora que não tem ofício nem jornal, vive sem necessidades. Bem diz o Capitão Ambrósio que os ofícios sem nome são os mais lucrativos"; a principal atividade de Pimenta na Guarda Nacional, por exemplo, é recolher dinheiro de seus vários membros para não comparecer às paradas, dando parte de doentes etc.; e por outro lado, em combinação com Antônio Domingos, distribui moeda falsa. A temática entretanto não é o aspecto no qual se nota a evolução do autor, já que, como vemos êle volta a tocar em temas do gênero pelo qual se definiu desde o início da sua obra. O que evolui, de maneira indiscutível, é a forma e o

domínio que Martins Penna exhibe do valor da contribuição visual da movimentação cênica na criação do total do espetáculo, e pela primeira vez vamos ver uma farsa na qual a solução final emana realmente dos personagens criados, que é o desenvolvimento lógico (e dramaticamente lógico) da situação dada.

Essa nova concepção de Martins Penna dos valores cênicos de marcação fica de início estabelecida pela presença do Judas, que deve ter tamanho suficiente para ser substituído por Faustino, o apaixonado da namorada que, em seu disfarce de Judas, poderá cumprir tôdas as intrigas que se desenvolvem na casa dos Pimenta, bem como a revelação do amor da tímida Chiquinha. A incerteza e não pequena confusão das últimas cenas de O Inglês Maquinista desaparecem para encontrarmos agora uma habilidade perfeita em entradas, saídas, tempos de ação sugeridos e assim por diante. E, em contraste com obras de períodos anteriores, é preciso notar como Martins Penna já não conduz de modo precário construções baseadas em duas linhas independentes, uma formando a trama propriamente dita e outra dando mais o clima em que se passa a obra (o que acontece nas duas primeiras comédias do autor), mas já no Judas em Sábado de Aleluia foi possível entrosar a observação dos costumes na própria ação, assim como já não há aquela enorme disparidade entre duas tramas a serem eventualmente aproximadas: entre os namoros de Maricota e os negócios escusos de seu pai teremos não só a ligação de ser um dos candidatos da filha perseguido pelo pai para dar serviço na Guarda Nacional, como também pelo fato de terem ambos interesse em ocultar pessoas ou fatos. O final vem cômico e claro, com uma idéia de retribuição que repetidamente encontramos em Molière e na commedia dell'arte. Na realidade o Judas contém, do ponto-de-vista dramático, um dos finais mais felizes de toda a obra de Martins Penna, a nosso ver.

A próxima comédia de Martins Penna, Os Irmãos das Almas, é a primeira a ferir uma nova nota que será, no entanto, muitas vezes repetida mais tarde: a da crítica à Igreja e aos hipócritas da religião. A estrutura das duas histórias paralelas, a do marido humilhado pela mulher e a sogra e a dos irmãos das almas, as esmolas que pedem e a falsidade de seus sentimentos religiosos são ligadas por uma terceira, a de Luiza (irmã do marido vitimado) e Tibúrcio, acusado de pedreiro-livre (com pacto com o diabo e tudo), e muito embora Os Irmãos das Almas esteja entre as mais divertidas e penetrantes comédias de Martins Penna, a ligação entre as três histórias no final é algo mais forçada do que a de Judas, por exemplo. Aliás o desequilíbrio não resulta tanto de qualquer falha do artesanato de construção, no qual o autor continua firme, como do fato de haver êle criado Mariana e Eufrásia (a sogra e a mulher de Jorge) em termos mais exagerados e caricatos do que os outros personagens, que são de comédia, enquanto que as duas tendem muito mais para a farsa; aliás, a característica irá repetir-se, no ano seguinte, em Quem Casa, Quer Casa, o que poderá sugerir que tais seriam os únicos termos nos quais o autor conceberia mulher e sogra, no caso de andarmos à procura de reflexos autobiográficos em sua obra, o que não acontece de modo algum.

Os Irmãos das Almas é um precioso repositório de apreciações sobre os hábitos da época, principiando com os comentários de Eufrásia, Mariana e Luiza sobre o dia de Finados, em que se passa a ação, e é em tais cenas de comentários feitos sem maiores preocupações de profundidade que Martins Penna revela toda a sua capacidade de criar um diálogo inteiramente brasileiro, o primeiro na história dramática do Brasil a alcançar autenticidade incontestável, e no qual percebemos uma intenção consciente de captar a

linguagem viva da vida quotidiana. Mas também aqui, em *Os Irmãos das Almas* é que faz sua primeira aparição em Martins Penna, o armário, móvel utilíssimo a uma série de farsas compostas daí por diante, no qual se escondem inúmeros amantes e perseguidores. Já em *Judas em Sábado de Aleluia* as rubricas do autor se haviam tornado particularmente detalhadas e também aqui, nas últimas cenas, quando há correrias, entradas, saídas e confusões, é interessante notar até que ponto o autor tem presente a ação no palco, o que nega inteiramente a antiga concepção de que Martins Penna era apenas interessante para a leitura, como um documento de época: êle é um autor integralmente teatral.

Em *O Dileitante*, também de 1844, Martins Penna volta a satirizar o brasileiro que, fascinado pelo que é estrangeiro, perde a perspectiva dos valores reais da vida: José Antônio, definido como "rico proprietário", ficou de tal maneira entusiasmado pela ópera italiana que esta agora ocupa não só o primeiro plano mas o total de seu pensamento, a ponto de não querer de sua família outra coisa que um eterno terceto da Norma, de Bellini.

Já aqui vamos notar, na construção, uma nova interferência, a de um tom algo melodramático em uma das tramas, e que acontecerá daqui por diante em mais de uma das obras do autor.

O aparecimento dêsse elemento é interessante porque, como tivemos a oportunidade de notar no artigo anterior, Martins Penna parece demonstrar, na maioria de sua obra cômica, uma consciência bastante grande das limitações de seu talento, que se dirige todo para a comédia. Entretanto, o peso do aplauso que o melodrama recebia na época dificilmente poderia ser ignorado por alguém que, nos primeiros anos de sua carreira, se deixara tentar pelo gênero, e não deixa de ser interessante notar que a tentação do melodramático nunca deixou de ser, de certa forma, o violon d'Ingres do maior talento cômico que o teatro brasileiro conheceu no século XIX.

Mas *O Dileitante* permanece, mesmo assim, uma sátira, e o bom senso do tranqüilo paulista Marcelo serve para apontar não só até que ponto José Antônio chegou ao ridículo e à falta de perspectiva com suas manias operísticas como também para realçar o aspecto complementar da questão, isto é, a facilidade com que o dileitante se deixa embalar pelo Dr. Fulgêncio, explorador, vigarista, apenas porque êste se declara entusiasmado pela ópera. A caracterização de José Antônio, em seus ridículos e seus extremos, é uma das mais coerentes de toda a primeira fase de Martins Penna, chegando às suas últimas conseqüências quando o mesmo morre porque a companhia italiana cancela sua temporada. Ora, alguns anos antes, não era provável que o autor houvesse conseguido realizar um final como êsse, em que tudo resulta de temperamentos estabelecidos e de circunstâncias anteriores, e, além do mais, é culminado por uma morte na qual se preserva perfeitamente o tom farsesco.

O ano de 1844 foi profícuo no trabalho dramático de Martins Penna, embora não tanto quanto o seguinte, mas tudo indica que em 44 êle se sentia perfeitamente à vontade no gênero cômico, muito embora sempre respeitando aquilo que aparentemente considerava o limite de seus dotes, isto é, sempre ainda no esquema do ato único. Em realidade, uma das principais qualidades das peças que aqui comentamos é justamente o acêrto entre a intenção, a trama e a forma de ação, em um único ato, e as próximas duas comédias, *Os Três Médicos* e *O Namorador* ou *A Noite de São João*, também mantêm essas características. O manancial de observação sobre o comportamento da sociedade brasileira na época é surpreendente, e continua a ser surpreendente a cada contato com o autor. *Os Três Médicos* tem a estrutura um tanto frágil, mas não sentimos mais aqui a fragilidade das primeiras obras,

a fragilidade da hesitação ou da insegurança artesanal; muito pelo contrário, o que vemos agora é um ato ligeiro escrito um tanto ou quanto às pressas, e resolvido com aquêlê pouco interêsse em resolver os aspectos meramente mecânicos das tramas que tantas vêzes encontramos nos quintos atos das comédias shakespearianas. O que Martins Penna queria colocar em cena, a ridícula rivalidade do homeopata, do alopata e do hidropata, já estava definido, realizado, completo, e portanto não fazia mal que o final da obra fôsse um tanto arbitrário, desde que não houvesse inconsistências, das quais o final está livre. Mas vale a pena lembrar que está aqui, em Martins Penna, a essência da idéia usada por Shaw no Dilema de um Médico.

Em *O Namorador* novamente temos uma riqueza de informação sôbre os hábitos da época: as adivinhações da noite de S. João, os comentários do casal de ilhéus sôbre a maneira pela qual foram trazidas para o Brasil e como aqui viviam e eram tratadas; a própria festa de São João e as atitudes dos vários personagens para com ela. Além disso, entretanto, *O Namorador* faz a crítica de dois namoradores diversos: o rapaz que quer conquistar tôdas e não casar com nenhuma pelo menos por algum tempo (e que aliás se sai bem em seus desejos) e o velho, casado, a fazer papéis ridículos querendo bancar o conquistador esquecendo sua idade e posição, e recebendo sua lição no final. O clima da peça é a noite de S. João que, ao mesmo tempo, propicia os acontecimentos da trama porque há tôda uma ligação entre o que se quer fazer e a chácara onde se passa a ação. É preciso notar, aliás, o cuidado com que Martins Penna elabora a rubrica do cenário, terminando com a frase: "N.B.: Deve-se dar todo o espaço necessário para a distribuição da cena acima marcada, a fim de se evitar confusão e conservar a naturalidade do que se quer representar". Parece-nos que esta frase é mais um argumento irrefutável contra a idéia de que Martins Penna não tinha consciência do teatro como teatro.

Só em 1845 é que Martins Penna tenta, pela primeira vez, a comédia em três atos: *O Noviço* é sua décima obra no gênero cômico e não nos parece possível que seja posta em dúvida sua posição de obra-prima da carreira do autor, pois seja em construção seja em caracterização é um ponto excepcionalmente alto em tôda a dramaturgia nacional. Em *O Noviço*, como em praticamente nenhuma outra obra de Martins Penna, é exato, justo, preciso, o equilíbrio entre o conteúdo e a forma, e nela é alcançada aquela medida madura de farsa na qual há espaço para uma caracterização algo mais completa do que a mera esquematização da farsa de situação.

De estatura maior do que a das leves tentativas de um ato, Martins Penna parece, em *O Noviço*, ter em mente a comédia romana mais do que a farsa francesa, menos por idéia consciente de imitação do que pela busca instintiva, quase, na forma indicada para enquadrar sua intenção de criticar certos aspectos da vida brasileira da época. Já que o Dr. Luiz Francisco da Veiga informa em sua *Memória Biográfica a respeito de Martins Penna* (*Revista do Instituto Histórico*, Tomo XL, parte primeira, 1877), que êste estudou latim antes de entrar para o Curso de Comércio, não seria de espantar que uma curiosidade aparentemente insaciável como a sua tenha entrado em contacto com Plauto, já que diz o mesmo biógrafo que Martins Penna fêz sempre vastas leituras no campo da literatura dramática. Sem dúvida é único na obra de Martins Penna o final plautense de *O Noviço*, em que o pedido de indulgência do Mestre de Noviços ainda mais nitidamente coloca Martins Penna, no caso, num esquema clássico.

A construção de *O Noviço* é primorosa, e o entrosamento de três linhas de ação é feito com um cuidado inusitado na obra do autor: Ambrósio e sua mulher Florência são a ligação das três tramas que são as seguintes:

Florência, a viúva casada em segundas núpcias com Ambrósio, é suficientemente cega e tôla para não ver que foi apenas por interêsse que êste casou-se com ela e para concordar em mandar para o convento sua filha como já havia feito de seu sobrinho um noviço, e começava, desde cedo, a educar seu filho menor para frade, tudo isto sem perceber que a única intenção de Ambrósio era ficar com seu dinheiro. O resultado dessa trama central será o sofrimento de Florência, a que erra por tolice, e a punição de Ambrósio, o que erra ativamente. Três tramas paralelas servirão para completar o quadro: a de Carlos e seus problemas como noviço, que enquadrarão as críticas de Martins Penna à Igreja e às hipocrisias religiosas de sua época (como já fizera em *Os Irmãos das Almas*), a intriga amorosa, e a de Rosa, primeira mulher de Ambrósio, que, além de ser instrumento para a denúncia dêste, servirá para a ampliação do quadro de documentação da vida brasileira, com a apresentação de uma nortista, que fala de sua região, dos hábitos e costumes da mesma, sem deixar por isso de ficar inteiramente disciplinada ao total da peça: O que Rosa diz do Nordeste não passa de algumas poucas linhas, mas já a essa altura Martins Penna era mestre em retratar de maneira a um tempo clara e suscinta os panoramas que, ao tempo de *O Juiz de Paz da Roça*, tomariam provavelmente tôda uma cena.

O Noviço demonstra um cuidado de construção que não tem paralelo na obra de Martins Penna. Tentando pela primeira vez a composição de uma comédia em três atos o autor distribui com um cuidado exemplar os momentos de tensão e relaxamento, aumentando progressivamente a complexidade de sua trama, com inúmeras entradas e saídas planejadas de maneira excepcionalmente hábil, sob o aspecto de pura construção teatral, assim como são brilhantemente planejadas as crises de final de cena e — muito particularmente — de ato. Não é somente o final plautense e nem o cuidado da construção geral do plano de *O Noviço*, entretanto, que nos levam a pensar numa intenção mais clássica na composição da obra, mas também o fato de que aqui, pela primeira vez — e única na forma — no monólogo inicial ficam perfeitamente estabelecidos, ante a platéia, o personagem e seu problema. O monólogo inicial de Ambrósio, além disso, determina um clima para *O Noviço* bastante diverso do da grande maioria da obra de Martins Penna, pois aqui temos uma técnica especial de construção dramática, aquela na qual a platéia está, em inúmeros momentos, mais bem informada do que os personagens a respeito de certo assunto ou situação. Nesta técnica (e que influenciará Martins Penna muitas vezes), tomando um ponto-de-vista mais clássico, o da clareza de intenções de crítica de costumes, característica da comédia nova grega, de Plauto e de Molière. Em forma, intenção e conteúdo, portanto, parece-nos que *O Noviço* ocupa uma posição única na obra de Martins Penna. Com exceção de *As Casadas Solteiras*, de que nos ocuparemos adiante, e de *O Usurário* (inacabada mas com algumas características sugestivas, também a comentar), Martins Penna não tentará mais a comédia em três atos: permanecerá no âmbito da farsa em um ato, no qual brilha incontestavelmente, mas não tentará mais a envergadura de *O Noviço*. Serão inúteis as conjecturas sobre as razões dessa decisão, mas é preciso apresentar ao lado de uma possível consciência de uma limitação natural de talento (que seria facilmente desmentida por *O Noviço*), uma limitação mais plausível, e de sua saúde precária, pois Martins Penna só teria mais dois anos para completar sua obra dramática, e morreria dentro de três a partir da composição de sua obra-prima.

Depois de *O Noviço*, Martins Penna se apresenta menos alegre, e as duas linhas — a da forma e a do conteúdo — que vinham correndo paralelas,

ou pelo menos em equilíbrio muito aproximado desde *O Judas em Sábado de Aleluia*, parecem agora, por vèzes desequilibrar-se novamente, mas desta vez para o lado da forma, em lugar do conteúdo de informação brasileira como acontecera nas primeiras tentativas. Martins Penna era agora um magistral manipulador de enredos, mas com raras exceções vemos que volta a sofrer a influência do melodrama. E não deixa de ser compreensível êsse retôrno ao melodrama se considerarmos a época em que viveu: justamente no período em que Martins Penna começou a produzir (e com que facilidade e rapidez, é preciso que se note), despontava no teatro brasileiro o único grande nome de ator que marcou o século XIX como realmente excepcional, João Caetano, cujo talento, ao que se possa verificar, divergia fundamentalmente do comediógrafo, era altissonante, e melodramático quando não trágico, e o seu sucesso deve ter criado um clima de procura de veículos adequados a seu gênero que não propiciavam de todo o talento natural de Martins Penna.

Aliás, em sua Memória, o Dr. Luiz Francisco da Veiga comenta: "Luiz Penna encontrou muitas contrariedades no começo de sua tão breve, mas tão fecunda vida de autor dramático, informando-nos o Sr. Dr. J. F. Viana que o próprio João Caetano dos Santos bastante o guerrear, provavelmente (acrescentamos nós), por cultivar Luiz Penna especialmente a comédia, e não ser êste o gênero literário das simpatias e da índole pujante e explosiva daquele tão talentoso brasileiro", e atribui ao interesse de José Antônio Tomás Romeiro "inspetor de cena" do Teatro São Pedro, o fato de terem sido as obras de Martins Penna, montadas, no período de 1844 a 1847. Ora, o sucesso de João Caetano no melodrama vinha de encontro àquela tendência que o autor êle mesmo já mostrara no início da sua carreira, de querer compor algo fora do gênero cômico, e estamos hoje convencidos de que dadas tôdas estas circunstâncias, fica esclarecido o quase abandono da comédia em termos puros nos últimos anos da vida do autor, quando já deveria ter menor resistência para lutar contra o ambiente dominante, e — o que seria lógico — bem menores motivos para ter da vida um panorama otimista ou alegre.

A peça que se segue a *O Noviço* é um excelente exemplo dessa confusão de sentimentos e de estilos, mesmo porque na cuidadosa edição de Darci Damasceno *O Cigano* vem incluída entre as comédias, enquanto que na Memória do Dr. Luiz Francisco da Veiga a obra é classificada como "drama em um ato", com referência ao *Jornal do Comércio* de 12 e 15 de julho de 1854. Na realidade o tom é confuso, e se temos uma série de momentos em que muito aprendemos sobre o tratamento de escravos, o roubo de escravos e assim por diante, a atitude do autor não chega a ficar esclarecida em relação as três filhas do cigano, que servem à trama sem adquirir dimensão própria: os três namorados são mais bem definidos por causa das suas profissões e atividades, mas se no final as três moças são abandonadas em seu tríplice desmaio, temos a impressão de que Martins Penna considerou, que o final era teatralmente satisfatório, e não queria ter com elas maiores preocupações.

*O Caixeiro da Taverna* (1845) começa com uma rubrica sobre o cenário que autentica a informação contida na Memória a respeito do autor sobre o fato de ter êle, ao freqüentar aulas da Escola de Belas-Artes, tomado interesse particular pelo estudo da cenografia: o ambiente é essencial ao tom dêsse ato concebido fundamentalmente como melodrama, mas terminado num tom farsesco que se imiscui, desde o início, no personagem Manuel, que sonhava em ser sócio da firma. A vontade de Martins Penna era de escrever o dramalhão da época, talvez, mas seu senso de humor o levava a revelar os aspectos ridículos de seus ambiciosos, e as mesquinhas fraquezas de seus vilões mais grotescos do que malévolos. Nisto Martins Penna lembra muito o Tchecov de Platonov, em que o talento natural do autor de comédias

aflora repetidamente em meio a uma adolescente tentativa de ser apaixonadamente melodramático... Apesar de não haver falhas de construção na obra, o *Caixeiro da Taverna* inclui uma parcela mínima de inspiração e a nós parece a obra mais fraca de sua breve maturidade.

*As Casadas Solteiras* é um caso à parte, pois se trata de uma comédia em "três atos imitados do francês". Não sabemos de quem é a obra que Martins Penna imitou, mas usando trama alheia, algo de sua natural exuberância cênica parece desaparecer e é novamente no detalhe informativo, isto é, na observação acumulada, e em certa qualidade de diálogo que encontramos as melhores características desta obra que não atinge nunca o alto nível de *O Noviço*. Martins Penna volta a falar dos ingleses como exploradores do Brasil e a fazer uso de sua capacidade para grafar o português mal falado por eles, que já havia experimentado em *Os Dous* ou *O Inglês Maquinista*. O primeiro ato, em Paquetá, é o mais agradável dos três, justamente por ser o que mais o imitador adaptou a condições verdadeiramente brasileiras. O subenredo de Jeremias e Henriqueta é um paralelo um tanto óbvio à história principal de Bolyngbrock, John, Virgínia, e Clarisse, mas, acima de tudo, realmente falta à trama de *As Casadas Solteiras* a espontaneidade, a autenticidade brasileira que marca de maneira tão impressionante a obra de Martins Penna. Por outro lado, é necessário notar que esta é a única ocasião em que as desavenças matrimoniais como tema central não são tratadas em tom farsesco ou caricato. Em *Os Meirinhos* novamente volta o tom melodramático, mas a construção é bem superior à de *O Caixeiro da Taverna*, por exemplo, e a obra tem o mérito de permitir que o autor nos leve para um ambiente inteiramente diverso daquele que prevalece em quase toda a sua obra, isto é, o da burguesia. Aqui vamos penetrar num mundo mais rude, e Martins Penna o revela com um clima realista que tem ao menos o mérito de abrir novas perspectivas para o conhecimento da sociedade brasileira do século passado.

Além do mais, também entramos em contacto detalhado com mais uma crítica aos costumes da época, desta vez o de se "tirar uma moça por justiça", um rapto comprometedor para forçar um casamento. Frois, o espertalhão que quer executar uma manobra dessas, tem uma fala na qual descreve muito ao vivo as reações previstas na família da moça: "Não dar dote! Ou és tolo, Piaba, ou queres-me fazer de tolo. Quem tira moça rica por justiça já sabe como estas coisas se fazem, e calcula muito bem. Ah, se calcula! Nos primeiros dias o pai ou a mãe lograda gritam, esbravejam: "Filha ingrata, abandonar sua mãe que tanto a estimava! Perversa! Quem o diria! Ingrata!" No fim de uma semana já a coisa está mais serenada e principiam a lembrar-se da filha com saudade. Então aparecem as amigas e os amigos: Ora, senhora Dona Fulana, ora Senhor Fulano, ela é sempre sua filha... Fêz mal, é verdade, mas enfim o mal está feito; lembre-se de que é seu sangue, sua filha, que viverá na miséria se não a perdoar. Estas e outras lamúrias, que a maior parte das vezes são de encomendas, e a natureza que sempre puxa..." O retrato parece não só fiel como também saturado do elemento de crítica que é uma das grandes características do autor. Na verdade *Os Meirinhos* não chega a atingir a categoria das melhores obras do autor, mas há, sem dúvida, muito de aproveitável mesmo para uma apresentação no século XX.

*Quem Casa, Quer Casa*, *Provérbio* em um ato, sofre, apesar de ser bastante divertida, dos excessos da caricatura, e não deixa de ser reminescente do aspecto doméstico de *Os Irmãos das Almas*. A movimentação de cena, entradas e saídas, demonstra que é uma obra essencialmente teatral, mas não estava o autor em sua maior felicidade na escolha do tom, que resulta

um pouco mais carregado do que deveria para que fôsse atingido o rendimento máximo. Mas há aqui uma alegria que Martins Penna já parecia ter perdido permanentemente, e que recrudescer em *Os Ciúmes de um Pedestre*, na qual talvez seja possível encontrar um justo e brilhantíssimo protesto do comediógrafo Martins Penna contra o dramalhão que dominava os palcos e talvez ofuscasse, com sua potência vocal e emocional, o brilho mais leve mas infinitamente mais puro de sua comédia. Com o Terrível Capitão do Mato fica patente o conhecimento que tinha Martins Penna das melodramáticas adaptações do *Otelo* que o Brasil conheceu no século passado, como também o conhecimento de Shakespeare éle mesmo, nos parece, pois não só o autor pode muito bem com sua sátira, lembrar ao público que o verdadeiro *Otelo* não é aquilo que se gritava nos palcos locais, como também a entrada dos três navios carregados de riquezas pode ser muito bem um eco de alguém que conhecia *The Merchant of Venice* (aliás uma peça simpática a quem não se decide inteiramente pelo drama ou pela comédia...). De qualquer modo aqui o espírito crítico de Martins Penna brilha na íntegra, e a intenção satírica é patente, consciente, com excepcional aplicação de princípio da comicidade do excesso, e pela última vez o autor atinge o justo equilíbrio entre intenção, conteúdo e forma.

As *Desgraças de Uma Criança*, dependendo de uma montagem inteligente, pode ter um rendimento excepcional, e contém uma forma surpreendente de humor, chegando quase a humor negro, tantas vezes a pobre criança inocente é atirada ao chão no meio dos mais disparatados acontecimentos: o ridículo do velho apaixonado, o recurso do travesti, as confusões de entradas e saídas no escuro, todo o recurso da farsa, enfim, são utilizados nesta última obra em que Martins Penna se realiza satisfatoriamente como autor cômico, e na qual os mal-entendidos se sucedem com facilidade surpreendente. Mas infelizmente o autor estava chegando ao fim de sua carreira. *O Usurário*, que novamente envereda pelo humor negro, tem um primeiro ato delicioso com uma cortina muito bem trabalhada, mas é truncada, no princípio do segundo ato.

Aliás vale a pena notar aqui, novamente, a possibilidade da influência de *The Merchant of Venice*; já *O Jôgo de Prendas*, planejada para um ato, não chega nem ao fim de um projeto tão curto, e a última comédia, sem título, é prejudicada pela influência do melodrama, embora tenha momentos de uma leveza de diálogo digna de admiração.

Apesar de seu sucesso relativo de público, Martins Penna não teve o ambiente que merecia: o século XIX não sabia apreciar a boa comédia, e sua alta qualidade não foi estimulada o suficiente para que pudesse brilhar como deveria no panorama nacional. Faltou-lhe um Luiz XIV que, com seu apôio, propiciasse o desenvolvimento de seu talento na comédia, livre das opressões do melodrama em moda, reconhecendo ao gênero a alta qualidade que, nas mãos de um Martins Penna, pôde atingir.

Extraído do *Jornal do Brasil*,  
publicado em 18/11, 2/12 e 9/12 de 1.961  
(Suplemento Dominical).

# A SINTAXE AFETIVA NAS COMÉDIAS DE MARTINS PENNA

— Maria Thereza Silveira de Sousa —

**I** NTERESSA-ME mostrar de que modo percebemos, reconhecemos os sentimentos de que estão possuídos os personagens de Martins Penna através de sua expressão e, mais exatamente, através da organização das suas frases.

Diz Jesus Belo Galvão que “tôda expressão de idéias se acha, mais ou menos, impregnada de afetividade. A rigor isto é consequência de uma verdade mais geral: qualquer atividade humana traz em si um lastro afetivo. Quando êste lastro, rompendo as coerções de tôda sorte, emerge à tona dos acontecimentos ou da expressão, sempre se faz sentir, pela intensidade das paixões ou pelas perturbações que provoca na estrutura gramatical das frases”.

Sabemos então que a exteriorização de uma emoção pode provocar uma perturbação na ordem gramatical das frases. Isso não acontece constantemente na linguagem escrita porque a educação e a inteligência controlam as emoções, impedindo que se as perceba através da expressão; no entanto, na linguagem falada, que é espontânea, tôdas as emoções emergem, e nós as reconhecemos através da entoação, dos gestos, do vocabulário e da sintaxe, êste dois últimos os únicos meios que temos quando a linguagem aparece escrita.

Martins Penna é considerado o criador da comédia nacional, e, de certo modo, um precursor do Realismo, já que em pleno Romantismo escreve peças que estão prêsas à realidade, à vida brasileira, apresentando costumes, tipos, instituições, situações nossas, de sua época, além de reproduzir a lin-

guagem viva, falada. Por esta razão sua língua possui tôdas as características de fala espontânea: o vocabulário é popular, cheio de expressões, palavras populares e provérbios; há até alguns têrmos que hoje deixaram de ser usados nas mesmas situações, como a palavra “Adeus” para o cumprimento inicial, o verbo “praticar” com o sentido de fazer (“O que praticaste comigo é de quem já não me ama mais!”), o têrmo “ladrãozinho” para o tratamento carinhoso de namorados, e outros. O autor apresenta ainda o português falado por estrangeiros, os ingleses no caso (*O INGLÊS MAQUINISTA, AS CASADAS SOLTEIRAS*), e a linguagem cheia de regionalismos do homem dos sertões (*O SERTANEIRO NA CÔRTE, A FAMÍLIA E A FESTA DA ROÇA*) e a gíria dos ciganos, dos malandros (*O SERTANEJO NA CÔRTE*).

Iustamente pelo fato de reconstituir a linguagem falada, ocorrem na expressão do nosso dramaturgo perturbações gramaticais, modificações da ordem, da estrutura normal da frase, em virtude da exteriorização dos sentimentos, da afetividade dos personagens.

Em relação à sintaxe, o fato indicador de afetividade que ocorre com maior freqüência é o emprêgo de primeira pessoa do plural por primeira pessoa do singular em determinadas situações em que os personagens se encontram abalados, perturbados por suas emoções.

Vamos apenas tratar dêste emprêgo porque êle é o mais freqüente e porque será suficiente para demonstrar a

afetividade na sintaxe de Martins Penna.

Hoje em dia êste recurso é usado constantemente e reconhecido como um "plural de modéstia"; sucedeu que o que a princípio era sinal de verdadeira modéstia ou desejo de simpatia do ouvinte ou leitor, passou a ser de tal modo empregado como fórmula feita, que perdeu o seu valor expressivo, afetivo. Em Martins Penna nem mesmo uma vez acontece o plural pelo singular como sinal de modéstia; e, ao contrário, nos damos conta de que é por *mêdo*, por uma tentativa de *encorajamento*, ou então por uma *sensação de êxito*, de sucesso, que os personagens o empregam.

Notamos que isto só ocorre em situações difíceis, extremamente perigosas ou delicadas para os personagens, seja qual fôr o seu sentimento. Em tôdas as ocasiões em que aparece êste emprêgo o personagem está sòzinho e achamos que há como que um desdobraimento dêle, já que conversa consigo mesmo, e na realidade com o auditório, fazendo-o participar dos seus problemas, de suas ações; dêsse modo êle não se sente sòzinho e consegue a simpatia do público.

Estatisticamente verificamos que êste emprêgo é mais freqüente nas situações de temor, receio, quando há a tentativa de levantar o ânimo, o desejo de vencer o mêdo. Na verdade é só no momento em que o indivíduo toma uma resolução e vai agir que o verbo vai para o plural.

Para dar apenas alguns exemplos: na primeira peça de Martins Penna, O JUIZ DE PAZ DA ROÇA, quando Aninha resolve libertar o namorado que havia sido prêso por seu pai, diz o seguinte:

Aninha só — Vou dar-lhe escapula... Mas como se deixou prender? Êle me contará; vamos abrir. (Pega na chave que está sôbre a mesa e abre a porta) para fora.

Em O INGLÊS MAQUINISTA, Alberto, que era tido morto, volta para casa depois de longa ausência receando encontrar más novidades em sua família.

Alberto — Minha mulher e minha filha ainda se lembrarão de mim?... Dous anos que mudanças terão trazido consigo? Cruel ansiedade! Nada *indaguei*, quis ver tudo com meus próprios olhos... Ê esta a minha casa, mas êstes móveis *não conheço*... Mais ricos e suntuosos são do que aquêles que deixei. Oh, terá minha mulher mudado? *Sinto* passos... *Ocultemo-nos*... *Sinto-me* ansioso de temor e alegria... meu Deus! Depois, já desiludido porque sua mulher ia casar-se com outro:

Alberto — *Fujamos* desta casa! (Vai a sair apressado)

Em OS TRÊS MÉDICOS, o médico homeopata não sabe o que fazer quando tem notícia de que sua namorada vai casar com um velho, amigo de seu pai:

Miléssimo, só — Isto está mau! Se o velho ateimar, por mais que o Miguel faça, nada conseguirá. Maldito Lino! Agora é que eu desejava ser médico alopata, para te mandar para melhor vida! *Entremos* (Vai a entrar e aparece Rosinha). Rosinha, estou desesperado!

Na peça O NOVIÇO, Carlos foge por duas vêzes do convento; no momento que percebe o que vêm buscar fala dêste modo:

Carlos, só — Hei-de descobrir algum meio... Oh, se hei-de! Hei-de ensinar a êste patife, que casou-se com minha tia para comer não só a sua fortuna, como a de seus filhos. Que belo padrasto!... Mas por ora *tratemos* de mim, sem dúvida, no convento anda tudo em polvorosa... Foi

boa cabeçada! O D. Abade deu um salto de trampolim... (Batem à porta). Batem? Mau! Serão êles? (Batem). *Espreitemos* pelo buraco da fechadura. (Vai espreitar). É uma mulher...

Na segunda fuga:

Carlos — Não há grades que me prendam, nem muros que me retenham. Arrombei grades, saltei muros e eis-me aqui de nôvo... (Batem palmas).

Batem! Serão êles, não tem dúvida. Eu acabo por matar um frade...

Mestre, dentro — Deus esteja nesta casa.

Carlos — É o padre-mestre! Já deram pela minha fuga.

Mestre, dentro — Dá licença?

Carlos — Não sou eu que ta hei de dar! *Escondamo-nos*, mas de modo que ouça o que êle diz... Debaixo da cama... (Esconde-se).

Este tipo de construção não aparece nas peças em que não existem situações difíceis — O DILETANTE, QUEM CASA, QUER CASA, O SERTANEJO NA CÔRTE —, ou quando o personagem, apesar das circunstâncias, sente-se seguro, tranqüilo, ou então quando é tão covarde, que não tem ânimo para tomar uma atitude.

Comparando o Faustino de O JUDAS NO SÁBADO DE ALELUIA e o Carlos de O NOVIÇO, verificamos que êles têm algo em comum: são dois temperamentos românticos, apaixonados, ambos atravessam situações difíceis, lutam para resolver seus problemas; no entanto Faustino é homem feito, tem um emprêgo, é independente e, principalmente, está senhor da situação, já que disfarçado de judas, toma conhecimento de tôdas as falcatruas da família de sua namorada. Carlos é um rapazola, dependente de sua tia e tutora, contra sua vontade se acha em um convento; rebela-se, luta para con-

seguir sair daquela situação, mas está sempre limitado por sua idade e por suas condições. Por esta razão, apesar de os dois atravessarem momentos de igual modo difíceis, apenas Carlos coloca-se no plural (*“Espreitemos”, “Ocultemo-nos”*) enquanto Faustino nunca o faz:

Faustino levanta-se e vai atrás dela — Então, o que é isso?... Deixou-me!... Foi-se!... E esta!... Que farei?... (Anda ao redor da sala como procurando aonde esconder-se). Não sei onde esconder-me... (Vai espiar à porta, e daí corre para a janela). Voltou, e está conversando à porta com um sujeito, mas decerto não deixa de entrar. Em boas estou metido, e daqui não... (corre para o judas, despe-lhe o casaco e colête, tira-lhe as botas e o chapéu e arranca-lhe os bigodes). O que me pilhar tem talento, porque mais tenho eu (...). Agora pode vir... (Batem). Ei-lo! (Batem). Aí vem!

Em OS IRMÃOS DAS ALMAS aparece o personagem Jorge; êle mora na casa de sua sogra e é dominado por ela e por sua mulher. Desde o início da peça percebemos seu caráter; é um fraco, desonesto mesmo, mas principalmente um covarde; está constantemente amedrontado, finge que vai reagir mas não toma atitude nenhuma. Por essa razão, embora sinta medo sempre, nunca reage, nunca toma coragem, e assim nunca se coloca no plural:

Jorge — Os diabos que as carreguem, corujas do diabo! Assim não vai longe; desanda tudo em muita pancadaria. Ora cebolório! Que culpa tenho a em que o boticário se demorasse em fazer o sinapismo? É bem feito, Sr. Jorge, é bem feito. — Quem o mandou ser tolo? Agora agüente... (Gritos dentro). Grita, grita, canalha, até que arreben-

tem pelas ilhargas! Triste sorte... Que sogra, que mulher! Ah, diabos! Maldita seja a hora em que te dei a minha mão, antes te tivesse dado o pé, e um couce que arrebetasse a ti, a tua mãe, e tôda a tua geração passada e por passar. É preciso eu tomar uma resolução. A mana Luísa tem razão, isto é fraqueza. Vou ensinar àquelas víboras! (Diz as últimas palavras caminhando com resolução para a porta, aí aparece Eufrásia e êle recua).

Vemos por êstes exemplos que se, pelo enredo e pelas situações, não reconheçêssemos rapidamente o caráter e as emoções dos personagens, êste uso sintático nos permitiria concluir algo a respeito de seus temperamentos e sentimentos. É verdade que os personagens de Martins Penna são caracterizados, e às vêzes tipificados, logo no início das peças e não teríamos necessidade de recorrer ao estudo de sua expressão para reconhecer suas emoções, embora isto reforce esta nossa primeira impressão.

Em menor escala encontramos o mesmo recurso nos momentos de precaução, de cuidado — uma consequência do medo —, quando o personagem se acautela contra alguma coisa; seja o que fôr. Isto também só ocorre nas ocasiões em que êles estão sòzinhos e falam com o público.

Na peça O CIGANO, o personagem título — homem desonesto — à noite resolve conversar com seu "sócio".

Cigano — Agora lembro-me que preciso falar ao Gregório. São quase onze. Encontrá-lo-ei em casa. As meninas dormem; não as acordarei para fecharem a porta; eu volto já. *Apaguemos* a vela, que pode pegar fogo na casa.

Êste personagem, justamente por conhecer bem os desonestos, é extremamente cauteloso em relação à sua casa:

Cigano — como está escuro! (Dirige-se para a cômoda, toma de cima uma caixinha de fósforo e acende a vela). Gregório não estava em casa, falar-lhe-ei amanhã. São horas de me ir deitar. *Fechemos* a porta; podem-me dar os ladrões em casa e (rindo-se) ladrão que rouba ladrão...

Em AS CASADAS SOLTEIRAS, Jeremias está constantemente evitando sua mulher, por isso quando está sòzinho em Paquetá:

Jeremias: A barca! (Correm todos para a borda do mar, exceto Jeremias). *Vejamos*, primeiro, que vem da cidade, para depois aparecer. Tenho cá minhas razões...

Em OS CIÚMES DE UM PEDESTRE, Paulino vai tentar entrar na casa do Pedestre para conversar com sua mulher, por quem está apaixonado:

Paulino, à parte — *Vamo-nos* aproximando. (Caminha com precaução para aonde ouve a voz de Anacleto).

Mais tarde é descoberto pelo marido. Êste quando acredita tê-lo morto, coloca-o dentro de seu saco para atirá-lo ao mar:

Paulino — Então? O senhor? Foi-se... E esta! (Põe-se em pé). E deixou-me só, dentro do saco... Se eu pudesse arrebetá-lo! (Faz esforços). Nada! Estou aviado, quero dizer, estou ensacado... ó amigo? (vai dar alguns passos, atrapalha-se no saco e cai). Ai, que fiz um galo na testa. Quem me mandou cá vir? (Sentando-se). Sr. Paulino, Sr. Paulino, quem diria a Vossa Mercê e que um dia se veria assim prêso... (Ajoelhando-se). Minha Nossa Senhora do Amparo, amparai-me nestes apertos, que eu vos prometo um saco de café, um saco de feijão e um saco

de farinha! (Levantando-se) Mas no entanto, esperando que a Senhora do Amparo se lembre de mim, não será mau que eu também faça alguns esforços para safar-me. A porta deve ser deste lado; o diabo é se encontro o meu assassino... *Vamos* a arriscar e *caminhemos* à maneira de sapo; senão arrebento as ventas. (Principia a caminhar pela cena, saltando de pés juntos).

Aqui percebemos um misto de medo, precaução e resolução. O personagem toma uma atitude, mas como sua situação é complicada, cerca-se de toda cautela. Além disso, vemos neste exemplo o humor de Martins Penna, na situação do personagem, na sua movimentação e na sua expressão.

Encontramos também alguns exemplos em que o plural é empregado pelo singular nos momentos de satisfação, quando o personagem sente que tem possibilidade de êxito.

Na peça QUEM CASA, QUER CASA, Eduardo, depois de ter tido uma briga com sua mulher, pede a sua irmã que vá interceder por êle.

Eduardo, só — |Muito bem! Agora que o meu parlamentarismo vai assinar o tratado de paz, *assentemo-nos e estudemos um pouco*".

Os melhores exemplos deste caso encontramos na peça O USURÁRIO. Daniel, o usurário, vai guardar umas pratarias que recebeu como penhor de um empréstimo; êle se sente felicíssimo:

Daniel — ... Excelente negócio! Rapazes, rapazes! *Abramos* a caixa e *guardemos* o penhor que talvez não saia mais de minhas mãos... Quinhentos por cento! Ah! ah! Um martelo e uma cunha será preciso, quebraram a fechadura... Os irei buscar no meu santuário. *Fechemos* a porta... toda cautela... Segrêdo, segrêdo é a alma do negócio e a

segurança do dinheiro... (vai abrir uma porta falsa à direita, e sempre receoso que o não vejam, sai por ela e a fecha sobre si).

Em outro momento, quando vai realmente abrir a caixa:

Daniel — *Guardemos* esta prata em lugar seguro. Ladrões que viessem a minha casa bem logrados se haviam de achar. Portas chapeadas de ferro... E quando as tivessem arrombado, desafio que descobrissem meu cofre, o meu santuário, o altar das minhas orações. Ah! ah! *Arrombemos* a caixa. Rapazes, rapazes! (Ajoelha-se junto da caixa e principia a arrombar a fechadura). Está rija. Boa fechadura, é pena arrebetá-la. Mandarei consertá-la, que mais pode servir. Enfim está aberta...

Vemos pela fala dêsse personagem que sua alegria está aliada à precaução, ao cuidado com suas riquezas; o que é natural por sua condição de homem ambicioso e usurário.

Além desta forma de construção, encontramos nas comédias de Martins Penna outros aspectos que nos demonstram ser a sua uma expressão afetiva.

A mistura de tratamentos é indicativa de uma mudança nos sentimentos, na atitude dos personagens. Em Martins Penna ela é freqüente nas conversas dos namorados, pois as moças começam com o tratamento "Senhor" e passam depois ao "você" e "tu" nos momentos de maior intimidade:

Aninha — Se o *senhor* agora tem dinheiro, porque não me pede ao meu pai?...  
.....

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 êle te veja.

*O juiz de paz da roça*)

Juca, pegando na mão de Quitéria — Enfim, Quitéria, estamos sós e posso perguntar-te como passaste, e se tiveste saudades minhas.

Quitéria, com vergonha — Eu passei bem; saudades, tive muitas.

Juca — Meu amor!

Quitéria, no mesmo — Depois que *ocê foi* para a cidade no fim das férias, eu já estive em S. João do Itaboraá dous dias...

.....

Juca, depois de pensar um momento — Ouve: quando chegar o teu pretendido noivo, e falarem em casamento, finge-te doente, desmaia, treme; enfim, faze-te de doente, como uma mulher é capaz de fazer quando quer, e deixa o mais por minha conta.

Quitéria — O que *queres* fazer?

*(A família e a festa da roça)*

Naturalmente esta mistura de tratamentos não indica apenas, como nestes casos, uma mudança de atitude ou de sentimentos; ela é corrente na linguagem falada, em virtude do emprêgo da forma de tratamento “*ocê*” com verbo em terceira pessoa quando estamos falando com alguém, caso em que se emprega a segunda pessoa; por êste motivo se diz que “*ocê*” é uma segunda pessoa indireta e também por êste motivo ocorre esta mistura de “*ocê*” com pronomes oblíquos da segunda pessoa.

O uso de diminutivos dá também a compreensão dos sentimentos dos personagens. Em poucas ocasiões êle

é indicativo de carinho de simpatia, como nesta fala:

Clemência, chegando-se para ver — Coitadinho, coitadinho! (Fazendo-lhe festas). Psiu, psiu, negrinho!! Como é galante!

*(O inglês maquinista)*

Quase sempre êle traduz o desprezo, a antipatia ou a indiferença daquele que o emprega — tem um matiz depreciativo:

Manuel João: Sim, senhor. Mas Sr. Juiz, isto não pode ficar para amanhã? Hoje já é tarde, pode anoitecer no caminho e o sujeitinho fugir.

*(O juiz de paz da roça)*

Pereira — Não sei. Faça o favor de não ir pregar-se na janela como um papagio e namorar a quantos badamecos passarem pela rua. O Rio de Janeiro está perdido; qualquer *ujeitinho* com uma sobrecasaca do Mr. Petrus, *sapatinhos* do Mr. Amonrety e *bengalinhas* do Mr. Valestein, já pensa que pode casar e ter casa...

*(Um sertanejo na côrte)*

Cecília — É tão bom estar-se à janela, vendo-os passar um atrás do outro como os soldados que passam em continência. Um aceno para um, uma tossezinha para outro, um sorriso, um escárnio, e vão êles tão *contentezinhos*...

*(O inglês maquinista)*

Por interêsse também se emprega o diminutivo. Mariana tentava arranjar um emprêgo para seu sobrinho que era um desocupado; finalmente êle aceita um trabalho:

Mariana — Sempre te conheci muito juízo, *sobrinhozinho*.

*(Os irmãos das almas)*

Em O NOVIÇO, Ambrósio sempre trata com rigidez ao sobrinho de sua mulher; no entanto quando percebe que êle pode comprometê-lo mas também ajudá-lo, passa a chamá-lo de "Carlinhol"

Creemos que, apesar da pequena extensão do trabalho, conseguimos de

algum modo demonstrar que a linguagem de Martins Penna traduz, através de algumas formas sintáticas, os sentimentos dos personagens; e esperamos que mais tarde se possa realmente estudar em profundidade êste aspecto de sua expressão, que é documento da língua falada no século XIX no Brasil.



TEMPORADA DO TEATRO NACIONAL  
DE COMÉDIA EM 1965



Sérgio Viotti e Dulcina Moraes, vivendo os papéis de "Ambrósio e Florência" em "O Noviço", peça de Martins Penna, encenada no T.N.C.

## “O NOVIÇO” NO T.N.C.

*Yan Michalski*

SERIA uma ingenuidade esperar-se da montagem de “O Noviço” pelo T.N.C. uma tentativa no sentido de renovar, de revolucionar a maneira tradicional de encenar Martins Penna, ou mesmo no sentido de empreender uma encenação crítica da obra do comediógrafo homenageado. Tais tentativas não costumam, aliás, pertencer aos elencos oficiais — cujos objetivos consistem, pelo contrário, na maioria das vezes, em preservar as tradições formais dos clássicos — mas sim a grupos particulares, de caráter declaradamente experimental. Foi justamente nesse espírito experimental, que o mesmo texto foi encenado, há cerca de dois anos atrás, pelo Arena de São Paulo, que é precisamente o contrário de uma companhia oficial, e que tem compreendido perfeitamente o seu papel de renovador das tradições.

Esperávamos portanto um espetáculo puramente convencional, e ficamos agradavelmente surpreendidos com o espírito bastante irreverente que preside a direção de Dulcina. A encenação não apresenta, é verdade, uma autêntica e coerente visão crítica, em relação ao texto, mas nos desempenhos individuais há uma nítida intenção, senão crítica, pelo menos conscientemente caricatural em relação aos respectivos personagens; e o adjetivo caricatural não tem aqui nenhum sentido pejorativo, não devendo, evidentemente, ser confundido com caricato. A peça resiste galhardamente à empostação gaiata das interpretações, e a sua força cômica fica considerável-

mente valorizada, ainda que o aspecto de ilustração de costumes e de sátira social, tão importante e constante na obra do autor, se ache um tanto enfraquecido devido a essa empostação.

É uma pena todavia, que dentro da orientação geral adotada, a diretora não tivesse conseguido do elenco uma maior unidade na intensidade da caricatura. Evidentemente, alguns papéis favorecem a caricatura acentuada mais do que outros, mas a distância que vai da quase-chanchada praticada por Kleber Macedo até a caricatura moderna de Renato Machado é grande demais, e passa por um número demasiadamente elevado de intensidades diferentes, para que a harmonia básica do tom de representação pudesse ser preservada.

Visualmente o espetáculo é encantador e o bom acabamento da produção é impecável. Os figurinos de Arlindo Rodrigues estão entre os mais bonitos que já vimos num espetáculo de texto brasileiro de época, e o sóbrio cenário de Fernando Pamplona oferece um enquadramento muito harmonioso ao luxuoso e colorido vestuário. Por outro lado o problema da mudança do cenário do 2.º para o 3.º ato, foi resolvido com simplicidade e eficiência. A idéia da cena de rua apresentada antes do início da peça é gratuita, mas a execução é tão bonita que perdoamos voluntariamente a arbitrariedade da concepção; no final uma cena semelhante usada no lugar dos tradicionais agradecimentos, funciona perfeitamente, e desta vez, se justifica muito

mais. Tôda a movimentação do espetáculo é, aliás, satisfatória do ponto-de-vista plástico, e algumas marcações principalmente as a cargo de Renato Machado — são de grande eficiência cômica. Em outras, todavia, o efeito humorístico foi procurado por um caminho muito fácil e banal, e em alguns casos, nem mesmo o potencial cômico foi explorado a fundo.

O elenco de "O Noviço" traz uma autêntica revelação no papel-título. Renato Machado, que já havia dado provas de uma forte presença em "Os Filhos Terríveis" e em "A Tempestade" agarra-se aqui com unhas e dentes a excelente oportunidade que o papel lhe oferece, e impressiona vivamente pelo brio, pelo temperamento, pelo excelente domínio corporal e por um rosto muito comunicativo. Falta-lhe ainda uma técnica vocal adequada — seu registro ainda tem uma extensão pequena e pouco colorida — e falta-lhe um pouco de calma em momentos decisivos; mas o talento parece indiscutível, e será certamente burilado com o tempo. Dulcina, com uma maquilagem pesadíssima e com a voz arranhada, cede às vezes a tentação da comicidade fácil; mas está tão irresistivelmente engraçada e excêntrica em outras cenas, e a sua capacidade de adaptar o personagem à sua fortíssima personalidade de atriz é tão grande que não há espírito crítico que não se deixe desarmar depois de alguns minutos, pela sua exibição. A sua primeira cena no 3.º ato, por exemplo, sacode a platéia de gargalhadas. Não há dúvida, no entanto, de que Dulcina teria rendido ainda muito mais se tivesse sido controlada por um bom

diretor. Sergio Viotti mais cerebral, mais controlado, mais frio, combina no entanto perfeitamente com a exuberante Dulcina, e completa com bom rendimento o trio central. Kleber Macedo é que não nos convenceu: está inteiramente solta, e os seus exageros a impedem de explorar a notável comicidade do seu papel, que merecia ganhar um relêvo muito maior dentro do espetáculo, mas que finalmente passa quase em brancas nuvens. Carmem Saveiros apaga ainda mais um papel já em si apagado, e a sua graciosa presença não nos consegue fazer esquecer a falsidade e a falta de brilho de sua interpretação. Manuel Pera tira bom proveito do seu pequeno papel. Elenco coadjuvante funciona razoavelmente o que já é positivo nas condições atuais do nosso teatro.

As deliciosas adaptações musicais de Geni Marcondes quase não resistem a reprodução estridente e desagradável através dos auto-falantes.

Com um pequeno apêrto de ritmo na primeira metade do 1.º e na segunda metade do 3.º ato, o espetáculo deverá se tornar ainda mais agradável; mas mesmo como estava no dia da estréia, "O Noviço" já constituía um programa bem mais divertido, leve e bonito do que quase tôdas as comédias modernas que temos visto últimamente; uma prova expressiva de que Martins Penna merece mesmo as homenagens que lhe vêm sendo prestadas pela passagem do seu 150.º aniversário, e uma prova não menos expressiva de que algo está errado na literatura teatral moderna, no setor das comédias.

(Extraído do Jornal do Brasil  
de 3/8/65)

**C**OMEMORANDO o sesquicentenário do nascimento de Luiz Carlos Martins Penna, criador da comédia de costumes do Brasil, nascido no Rio de Janeiro, em 1815, a direção do Serviço Nacional de Teatro organizou amplo programa de festividades onde se destacaram o Festival Martins Penna de Teatro Amador e a encenação de "O Noviço", peça com que o Teatro Nacional de Comédia inaugurou a temporada oficial de 1965.

Dulcina de Moraes, especialmente convidada pela direção do Serviço Nacional de Teatro, dirigiu e tomou parte na peça que constituiu um dos maiores êxitos de bilheteria e de crítica do ano. O elenco reuniu não só nomes tradicionais da cena brasileira, como Dulcina e Manoel Pêra, como também representantes da nova geração como Kleber Macedo e Sergio Viotti e da novíssima, como Renato Machado, que no papel título foi aclamado pelo público e pela crítica como a maior revelação de ator de 1965.

Os cenários foram confiados a Fernando Pamplona, professor de cenografia da Escola Nacional de Belas Artes e os figurinos a Arlindo Rodrigues, figurinista que na Bienal de Artes Plásticas de S. Paulo — 1965, conquistou o prêmio França Jr., a maior láurea conferida naquele certame a figurinistas nacionais.

Na encenação da peça, que reproduz fielmente cenas e costumes do Brasil imperial, Dulcina magistralmente aproveitou o início de cada ato para apresentar ao vivo aquelas cenas com um grupo de cantores e passistas, o que, sob a competente direção musical de Geni Marcondes, constituíram um dos pontos altos do espetáculo.

Já em 1948, Dulcina, num espetáculo comemorativo da morte de Martins Penna, promovido pelo SNT, alcançara grande êxito apresentando "A Família e a Festa da Roça", com cenários de Santa Rosa e um elenco constituído inteiramente de grandes figuras do teatro brasileiro.

"O Noviço", adaptado em 1923 por Viriato Corrêa, foi levado à cena por Procópio Ferreira. Mais tarde, sua filha Bibi Ferreira, no Teatro Dulcina, reviveu com grande êxito o mesmo papel em "travesti". Atualmente, com os esforços do SNT, as peças de Martins Penna, que sempre foram encenadas por amadores, são objetos de grande interesse das companhias profissionais, figurando "O Noviço" como a peça de sucesso certo junto ao público, não só pela simplicidade de sua trama, como também e, principalmente, pelos detalhes de real valor folclórico e valor documentário.



Kleber Macedo e Dulcina Moraes, "Rosa" e "Florência", personagens de "O Noviço", peça de Martins Penna, encenada pelo T.N.C. em comemoração aos 150 anos de nascimento do autor

## MARTINS PENNA NO T.N.C.

*Valdemar Cavalcanti*

Não sei se terá sido a mais acertada e até mesmo justificável, sob certos pontos de vista, a linha de interpretação e marcação que Dulcina imprimiu à sua "mise-en-scène" de "O Noviço", de Martins Penna, ora no Teatro Nacional de Comédia — ponto alto das comemorações do sesquicentenário do nascimento do escritor brasileiro. A atriz diretora deu àquela peça, famosa no arsenal literário de Martins Penna, a empostação de farsa; no movimento, no ritmo, na composição dos tipos, na articulação das situações, no comportamento geral em cena — tudo uma farsa, que rende bem, nos efeitos de riso que provoca.

O que é de discutir, evidentemente, é se não seria melhor conservar, quanto possível, o tom primitivo, a título mesmo de experiência, para se verificar até que ponto uma velha comédia de costumes alcança a sensibilidade de nosso público de hoje; até que ponto a engraçada peça resiste ao tempo; até que ponto o teatro de Martins Penna pode ser verdade e fantasia cênica nos dias de hoje, mesmo sem que se perca de vista as perspectivas históricas indispensáveis.

De mim confesso que gostaria de ver representado "O Noviço" ao jeito antigo, com o seu patinado natural, apenas aceitos os ajustamentos técnicos justificáveis. Acredito que, com esse tratamento, a comédia, embora talvez não viesse a agradar tanto ao grande público, ganharia em dimensão documentária, que importa muito no caso de uma iniciativa da área governamental.

Como está, não há dúvida que "O Noviço" constitui um espetáculo divertido, pelas inflexões caricaturais de determinadas cenas — acentuadamente caricaturais, devo insistir. Dulcina, como diretora, deu prova de experiência e sensibilidade. Dentro da sua

concepção, "O Noviço", com caráter de farsa, apresenta condições evidentes de harmonia na composição geral. Tôda aquela trama do velho bigamo atrás do dinheiro da segunda mulher e dos enteados, das duas espôsas enganadas pelo finório, do rapaz metido no convento e fazendo estrepolias, da mocinha apaixonada pelo primo — tudo isso tem seu relêvo teatral pelo trabalho meticuloso de Dulcina.

Atriz, ela mesma se deu projeção, num papel a seu feitio, no corte que deu, impondo a sua categoria indiscutível. E com ela, no mesmo plano, Sérgio Viotti, talento versátil, cuidadoso em tôdas as suas apresentações. Kleber Macedo, na cearense, acho que exagerou demais no traço cômico, por um triz não levando certas cenas para a área da chanchada. Certo comedimento, mesmo no caricatural, não lhe ficaria mal de todo. O veterano Manoel Pêra, impecável êsse, na pele do padre mestre. Destaque-se, particularmente, o trabalho de Renato Machado, cuja carreira se pode prenunciar brilhante por tudo o que faz, com segurança invejável e senso histriônico. Carmem Saveiros tem um desempenho satisfatório, embora sem maior consistência. Roberto Luiz: vejam êsse menino, que marca a sua presença de forma imprevisível. Em segundo plano: Agnaldo Rocha, Paulo Matosinho, Cavalcanti de Oliveira, Carlos Chagas, Lindolfo Barrios, Renato Malhado, Luciano Silva, Antônio Fernando e Avelino Gonçalves.

Original a apresentação do espetáculo, com uma cena debreteana, valorizada pela música de Geni Marcondes. Excelentes os cenários de Fernando Pamplona e os figurinos de Arlindo Rodrigues.

(Extraído de O JORNAL, de 3/8/65)



Renato Machado vivendo o papel título, "O Noviço" e Sérgio Viotti, "Ambrósio" da peça de Martins Penna, encenada pelo T.N.C. em homenagem ao sesquicentenário de nascimento do autor

## “O NOVIÇO”

*Henrique Oscar*

O Serviço Nacional de Teatro apresenta no Teatro Nacional de Comédia, a peça “O Noviço” de Martins Penna, comemorando o seu 150.º aniversário de nascimento. A importância do criador de nossa comédia é demasiado conhecida para ainda ser preciso insistir nela. Traçou com mãos de mestre as características de nossa sociedade de meados do século passado. É também conhecida a opinião de Silvio Romero sobre o valor sociológico de sua obra. Como teatro, a maioria de suas peças cômicas, quando apresentadas hoje, revela ainda qualidades de despreensão, espontaneidade e comichidade. “O Noviço”, sua obra-prima, é mais uma farsa, pelos recursos do gênero que utiliza, do que uma comédia. O sentido crítico, a capacidade de apontar os vícios da sociedade em que viveu, está aí plenamente presente. É definitiva a respeito a famosa tirada do protagonista, no primeiro ato, sobre os maus resultados de atribuírem-se a pessoas para elas incapazes determinadas profissões, trechos que como outros de sua obra tem atualidade na vida brasileira de hoje, embora escrito a 120 anos por quem então tinha trinta.

Mas por dizermos que a peça é de crítica social não se engane quem a desconhece. Nada tem de sisuda ou doutoral. É uma farsa engraçadíssima, cheia de quiproquós, onde a moral se prega entre risos, disfarces, pancadarias, equívocos e amor. Assiste-se ao seu desenrolar com interesse e diversão tanto mais que o autor usa daquele recurso de informar o público de fatos que alguns personagens ignoram, o que leva sempre a quiproquós irresistíveis. Embora sem ser perfeito, o espetáculo do T.N.C. apresenta qualidades que superam nitidamente seus defeitos. A direção de Dulcina de Moraes reforçou por vezes, a nosso ver desnecessariamente, a comichidade do texto, forçando efeitos, acentuando

recursos ou mesmo acrescentando marcações como o lanche que a personagem feita pela diretora, toma no terceiro ato. Também é de se lamentar que não se tenha conseguido uma unificação dos estilos representativos dos atôres. Por outro lado, há efeitos cômicos que são felizes, como marcação a imaginada para o padre mestre, perfeitamente admissível numa farsa, e as linhas gerais do espetáculo, dentro do que se pretendeu, nos parecem válidas com um rendimento geral positivo.

Como atriz, dirigindo-se, Dulcina de Moraes não conseguiu sofrer sempre certos exageros que são habituais em sua maneira de representar, e compôs uma Florência demasiado jovem, em desacôrdo com a indicação expressa do texto, a fala do protagonista no início da cena XIII do primeiro ato: “E minha tia também há de pagá-lo, para não se casar na sua idade”. Mas tem também momentos felizes em que está muito engraçada. Kleber Macedo, na nordestina Rosa, tem também uma composição caricatural, mas admissível. Carmem Saveiros, na ingênua, um papel sem maiores oportunidades, consegue desincumbir-se dêle sem comprometer, o que já não é pouco.

Manuel Pera está divertido no caquético padre mestre, enquanto Sérgio Viotti desaponta muito no Ambrósio. Seu personagem nada tem de vilão, está muito apagado, jamais se impõe e é um papel decisivo na peça. Em compensação Renato Machado está sensacional no protagonista Carlos, o noviço. Ator jovem de pouca experiência, surpreende num papel que domina a peça e de que se desincumbe numa linha de representação muito mais direta, incisiva e despojada que seus colegas de elenco. Seu magnífico trabalho revela nêle um excelente galã jovem muito acima do que mostrara antes.

O cenário de Fernando Pamplona é bonito, mas um pouco sério para uma farsa, enquanto as roupas de Arlindo Rodrigues são satisfatórias. Para marcar o ambiente e a época, a direção concebeu uma introdução e um epílogo com procissões do Imperador Divino, que não eram indispensáveis mas se justificam levando em conta o caráter comemorativo da representação e o espírito dotado do espetáculo.

Aliás, parece-nos que essa introdução e êsse epílogo, juntamente com a música de Geni Marcondes, bem como os aspectos positivos do espetáculo,

que lhe esbatem as falhas, são responsáveis pelo clima geral de alegria que a representação consegue criar pela euforia que comunica no final. Se ainda não tivemos o espetáculo padrão que continuamos a esperar do teatro oficial, estamos diante de uma representação com muitas qualidades, que não falha em seus objetivos, o que era essencial e que como espetáculo para o público poderá constituir um verdadeiro êxito pois interessa, diverte e consegue deixar uma impressão muito boa.

(Extraído do Diário de Notícias, de 4/8/65)

## MARTINS PENNA COMEMORADO PELO T.N.C.

*Vitor de Carvalho*

É um delicioso "marivaudage", autenticamente brasileiro, êsse "O Noviço" de Martins Penna, que o Serviço Nacional de Teatro, em boa hora, resolveu montar para o 150.º aniversário de nascimento do nosso Molière. É mesmo um "marivaudage", porque nessa comédia não faltam a ironia e a graça que se encontram em "Le Jeu de l'Amour et du Hasard" e em "Les Fausses Confidences" de Marivaux.

Que belíssimo espetáculo, êsse com que nos brindou o Serviço Nacional de Teatro! Espetáculo harmonioso, equilibrado, que vai num "crescendo", como num movimento de sinfonia: um primeiro ato muito bom, um segundo ótimo, e um terceiro esfuziante, alcançando o "climax" por mão de mestre. Inicia-se o espetáculo com um desfile do Império do Divino, ilustração viva de Debret, com deliciosa música evocativa de Geni Marcondes. Êsse desfile situa logo o espectador na época risonha do Brasil imperial. E quando se levantou o telão a platéia se viu numa autêntica sala de visitas da época, com os seus sofás e as suas cadeiras de medalhão, arcas e mesas do tempo de nossos bisavós e hoje tão procurados como elementos seguros de

bom-gôsto na decoração. Daí em diante, os artistas movem-se com uma autoridade absoluta sob a direção de Dulcina, que é viva, fulgurante, como viva e fulgurante é a própria atriz que, no papel de Florência, está incedível de graça e de divertida tolice, numa conjunção feliz de requisitos cômicos que só uma atriz nata pode possuir.

E Dulcina reuniu um "cast" à altura. Sérgio Viotti, por exemplo. Que finíssimo artista, sabendo tirar o máximo das falas e das situações mais grotescas, com um admirável "savoir-faire", evitando os exageros fáceis. Renato Machado, no noviço Carlos, é outro excelente intérprete de um difícil papel que até dotes acrobáticos exige. Aplaudindo-o, muita gente na platéia deve ter pensado, como eu, que excelente VOLPONE, de Ben Jonson, êle poderia fazer! E Kleber Macedo, na espôsa do Ceará, desde a entrada se mostra de uma comicidade a tôda prova. É uma atriz de dons muito preciosos. Manuel Pêra tem uma criação no Padre-Mestre, cuja miopia é uma das causas da hilaridade da comédia.

O gênio de Martins Penna se revela em plena fôrça no terceiro ato, com um acúmulo de quiproquós que o pró-

prio Feydeau aplaudiria. É um ato, êsse, em que Dulcina, Renato Machado, Sérgio Viotti, Kleber Macedo e Manuel Pêra armam uma verdadeira competição de histrionismo, sem ultrapassar as medidas do bom-gôsto na arte de representar. E quando termina aquêlo impagável "imbroglio" — que deve ter feito as delícias dos espectadores do Império, como fará, certamente, agora, os desta República tão agitada — o público explodiu em aplausos!

E de nôvo desfila pelo palco o Divino, colorido, alegre, acrescido de todos os personagens daquele "marivaudage" que tanto honra o teatro nacional e que por duas horas nos desligou do mundo e suas preocupações, num grande final em que as palmas dos espectadores se unem ao côro feliz de Geni Marcondes.

O Govêrno deve apoiar decisivamente o seu Serviço Nacional de Teatro, para que êle possa produzir três

ou quatro espetáculos assim por ano. Dêsse modo estaria formada uma sociedade nos moldes da "Comédie Française". Tendo à frente uma diretora como Bárbara Heliodora e um diretor de teatro como Agostinho Olavo, não seria difícil fundar uma Comédia Brasileira com societários e tudo o mais, como "La Maison de Molière".

O NOVIÇO — 3 atos de Luís Carlos Martins Penna.

ELENCO — Sérgio Viotti, Dulcina, Carmem Saveiros, Roberto Luís, Renato Machado, Kleber Macedo, Manuel Pêra, Agnaldo Rocha, Paulo Matosinho e outros.

CENÁRIOS — Fernando Pamplona.

FIGURINOS — Arlindo Rodrigues.

MÚSICA — Geni Marcondes.

DIREÇÃO GERAL — Dulcina.

(Extraído de O GLOBO, de 31/7/65)

## MARTINS PENNA EM VERSÃO OFICIAL

### *Fausto Wolff*

"O Noviço", de Martins Penna, sob a direção de Dulcina, no T.N.C., é um espetáculo dos mais ajeitadinhos que já vi nos últimos meses. Fiquei realmente impressionado com duas coisas: a) o cuidado da montagem; b) o comportamento do chamado público popular de meio de temporada. Bárbara Heliodora não pode descuidar dessa campanha de teatro a 500 e mil cruzeiros, pois ao que tudo indica dará resultado. Vi o espetáculo numa quarta-feira juntamente com outras trezentas pessoas que não me pareciam ser "habitués" de teatro. Devem ter ido à caixa de fósforos da Avenida Rio Branco, atraídas pelo preço e, evidentemente pelas boas referências sobre a montagem. Mas vejamos o que Martins Penna tem.

Em primeiro lugar o seu nome é a síntese de toda a tradição do teatro

caboclo. Com suas excelentes comédias e farsas e as suas sinistras tragédias êle procurou mostrar sempre em cena, misturando gêneros (dramático e épico) ou seja, ator-personagem e ator-narrador, o comportamento social do seu tempo. De uma certa forma acreditava em vocábulos como bem ou mal, visto que em "O Noviço", por exemplo, o vilão é, realmente, o homem malvado, o aproveitador que acaba indo para a cadeia, depois de receber boas bordoadas. Qual o seu crime? Bigamia. Martins Penna apenas procura tirar partido das situações, mas não vai mais longe. Não procura verificar, digamos, quais os fatores que levaram o vilão a proceder como tal. Por que abandonou a primeira mulher; por que casou-se com a ricaça; por que pretendia botar enteados e sobrinhos num convento? Martins Penna,

propositalmente ou não, esqueceu-se de demonstrar, talvez, épicamente (e olhem que Schiller e Goethe já discutiam isso), que foi a própria sociedade que ensinou tal comportamento ao personagem. Que sendo um homem de sensibilidade superior, vivendo entre gente tacanha — e de certa forma envolvido por essa hipocrisia de superfície, sem contar, entretanto, com o auxílio da sorte — só poderia proceder como tal. Martins Penna poderia ter demonstrado tudo isso e — no fundo — talvez pensasse dessa maneira, mas havia um ritual a cumprir e — como o seu vilão — êle já estava tão afundado emocionalmente dentro dêle que já não podia enxergar nada criticamente. Tanto isso é verdade que no final da peça o vilão é prêso e a sociedade faz o seu carnaval, pronta para repetir as mesmas burrices e as mesmas desonestidades.

Felizmente, porém, Dulcina, a diretora, não pretendeu ir mais longe. Não pretendeu fazer uma crítica social, mas sim, um cômico testemunho de costumes, e isso não tenham dúvidas, ela o conseguiu plenamente. Foi de uma fidelidade à época. Fêz com que atôres, a maioria dêles, semiamadores, dominassem e compreendessem o diálogo de 150 anos de Martins Penna. O movimento de época foi estudado e, pareceu-me, apenas que em algumas cenas houve falta de ritmo. Deve-se isso ao fato de Dulcina resolver fazer, como atriz, um *show-off*. Muito engraçada. Em verdade uma atriz, mas no todo, no organismo, altamente prejudicial, pois que arrasta consideravelmente um ato inteiro. Mas vejamos o elenco.

Um garotão chamado Renato Machado, que conheci há algum tempo nos corredores da TV Globo, pediu-me que fôsse vê-lo em "O Noviço". Confesso que desconfiei pois o rapaz informou-me como ficha, que já havia trabalhado em "Os Filhos Terríveis", o que não é recomendação para ninguém.

Pois bem: é o melhor de todos os jovens atôres que tenho assistido nos últimos anos. Representa até com as vírgulas, e se isso não subir-lhe à cabeça e êle não meter-se a gênio, teremos um artista para substituir os pouquíssimos monstros sagrados, inventados por Pascoal Carlos Magno, há cêrca de 18 anos. Dulcina é uma presença — é uma fôrça — sua alma é o teatro e ela faz dêle o que bem quer. Esta mulher sempre me impressionou vivamente. Nas piores chanchadas, ela existe em cena como uma fôrça viva que não pode passar despercebida. Peça, às vêzes, por esquecer que teatro é equipe e se repete, à guisa (bonita essa palavra, guisa, não?) de obter maiores aplausos. Sérgio Viotti, de todos em cena, o que compõe com perfeição o seu papel, não exagera para tomar partido de determinadas "gags", e humildemente faz escada para seus parceiros. Uma espécie de Arthur Kennedy nativo. Ainda no elenco: Carmem Saveiros (a menina tem o que fazer sôbre o palco, mas precisa decidir-se pelo estereotipo ou pelo personagem); Roberto Luiz (Oscar Ornstein: mandem êsse menino para uma escola de dicção e utilize-o na Família Trapp); Kleber Macedo (sempre correta e moderada); Manoel Pera (velho ator que bem situado por um diretor, como ocorre em "O Noviço", funciona, vigiado, evidentemente). Fazem figuração, mas com vontade louca de dar adeuzinhos para os parentes na platéia: Agnaldo Rocha, Paulo Matosinho, Cavalcanti de Oliveira, Lindolfo Barrios, Renato Malhado, Luciano Silva (tire o L do nome rapaz), Antonio Fernandes e Dinorah Brillanti. Fernando Pamplona o cenógrafo, e Arlindo Rodrigues o figurinista, entendem de Brasil Império (talvez um pouco demais) e a prova vocês verão seguindo o meu conselho: todos ao T.N.C.

(Extraído da Tribuna da Imprensa, de 14/8/65)



Paulo Matosinho no papel de "José" e "Mucamas" em "O Noviço", peça encenada pelo Teatro Nacional de Comédia

## “O NOVIÇO”

*Almir Azevedo*

Como parte das comemorações do 150.<sup>o</sup> aniversário de Luís Carlos Martins Penna, um dos nossos mais fecundos e inspirados autores, no século passado, o Serviço Nacional de Teatro está levando a efeito, no Teatro Nacional de Comédia, a encenação de uma de suas mais interessantes e populares comédias: “O Noviço”. A direção é de Dulcina — que também interpreta o principal papel feminino de forma brilhantíssima — e o papel-título tem em Renato Machado um intérprete ideal. Mas são inúmeros os fatores de sucesso desse espetáculo — que, além do mais, está sendo representado a preços popularíssimos.

Ao contrário do que ocorre atualmente, não foi das mais férteis a safra de autores brasileiros no século passado. Pode-se mesmo afirmar que apenas as obras de dois deles atingiram os nossos dias, com maior ou menor intensidade: Artur Azevedo e Martins Penna. Este — cujos 150 anos de nascimento ora transcorrem — deixou uma bagagem de cerca de 30 peças, através das quais fixou com muita propriedade os tipos, usos e costumes de sua época. E dessas, “O Noviço” é, sem dúvida, uma das mais interessantes e a mais divulgada, principalmente por grupo de amadores. Acredito que nunca uma versão desta peça foi montada com o capricho da atual, a cargo do Serviço Nacional de Teatro. E os cuidados de que foi cercada deram-lhe uma dimensão jamais alcançada, valorizando-lhe a fragilidade do texto e fazendo ressaltar o conteúdo psicológico de cada personagem.

A direção de Dulcina tem o grande mérito de desenvolver ao máximo os motivos de hilaridade de cada cena e de cada tipo, sem contudo descambar

para a chanchada pura e simples. E conseguiu de cada intérprete um rendimento total. Algumas marcações são felicíssimas e as cenas de rua no princípio e no final da representação são de grande e belo efeito visual. Aliás, todos os fatores indispensáveis à complementação de um belo espetáculo, se conjugaram de forma brilhantíssima, através dos primorosos cenários de Fernando Pamplona, executados por Silvio Couto; os autênticos figurinos de Arlindo Rodrigues, de um bom gosto inigualável e que têm nos chapéus de Dinorah Brillanti um complemento perfeito; a decoração, que tem a marca inconfundível do bom gosto de Dacosta; as caracterizações de Eric e a deliciosa música de Geni Marcondes.

Os principais personagens têm intérpretes admiráveis: Dulcina, fugindo à regra, não prejudicou sua atuação pelo fato de ser a diretora. Está esplêndida em todos os sentidos e cria um tipo inesquecível; Sérgio Viotti também tem um trabalho digno de encômios no bígamo “Ambrósio”; Carmem Saveiros está deliciosa na “Emília”, como tipo e como desempenho e o menino Roberto Luiz é um “Juca” inigualável. Tem desembaraço, diverte os espectadores e também se diverte a valer. Sua expressão, no final da representação, é a de quem se sente felicíssimo. No papel-título Renato Machado confirma seus dotes de excelente comediante e Kleber Macedo é uma “Rosa” engraçadíssima. A atuação de Manuel Pêra diverte muito. Em suma: um delicioso espetáculo, fadado a longa e vitoriosa carreira, mormente pelo preço de cinema, a mil cruzeiros.

(Extraído da Gazeta de Notícias, de 3/8/65)

# TEATRO AMADOR

## FESTIVAL Martins Penna

1815 1965



SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

Instituindo o FESTIVAL MARTINS PENNA, em todo o País, durante o ano de 1965, teve o Serviço Nacional de Teatro, sob a direção da Sra. Bárbara Heliadora, a finalidade de comemorar os 150 anos de nascimento de Luiz Carlos Martins Penna, considerado o fundador da Comédia no Brasil.

A atribuição de encenar as peças do autor homenageado coube aos grupos de Teatro Amador, em portaria baixada por aquêlê Órgão e dirigida aos seus respectivos Delegados. No sentido de homogeneizar o referido Festival, foi redigido um Edital, contendo determinações, bases e diretrizes, para serem distribuídos entre os grupos inscritos.

As inscrições foram feitas na sede do Serviço Nacional de Teatro, na Guanabara, durante o período de 1 a 30 de novembro de 1964 e em datas diversas nos demais Estados. Para integrar a comissão julgadora no Rio, a diretora do Serviço Nacional de Teatro designou o sr. Thiers Martins Moreira, Gianni Ratto, Gustavo Dória, Paulo Afonso Grisolli e Agostinho Olavo Rodrigues, cabendo a êste último coordenar os trabalhos da comissão.

Prevendo um necessário suprimento de peças, fêz, ainda, o Serviço Nacional de Teatro uma larga distribuição de cópias mimeografadas das mesmas, não só aos grupos inscritos na Guanabara, como também em outros Estados.

A promoção do Serviço Nacional de Teatro repercutiu de maneira significativa em todo País, ao qual Martins Penna legou uma considerável obra de teatro de costumes, admirada em todos os tempos.

## NO ESTADO DO PARANÁ

Participando do FESTIVAL MARTINS PENNA, o Estado do Paraná apresentou 3 peças em 1 ato, pelos seguintes grupos de Teatro Amador:

TEATRO DO ESTUDANTE DO PARANÁ

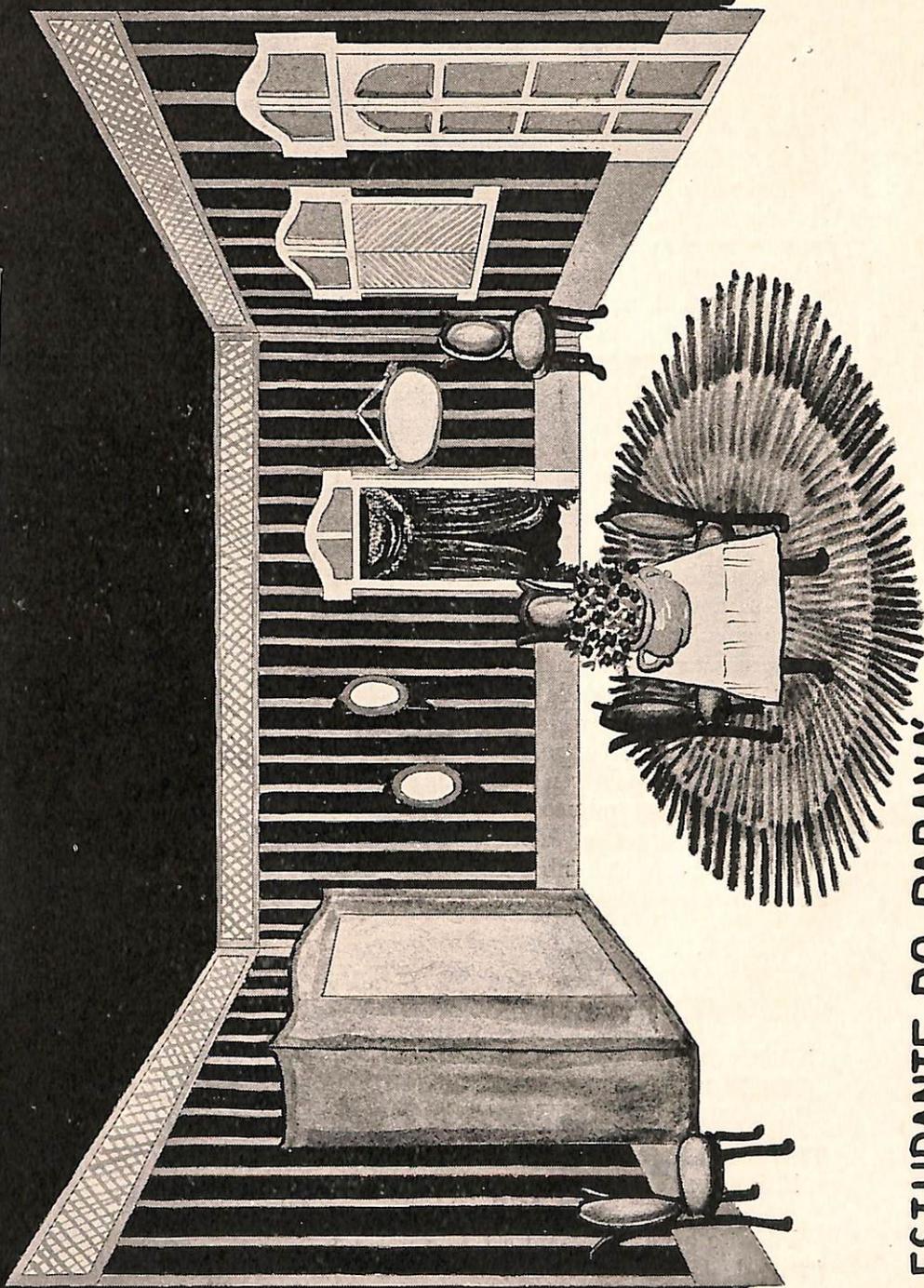
CONJUNTO PARANAENSE DE TEATRO

ALUNOS DO CURSO DE ARTE DRAMÁTICA DO TEATRO GUAÍRA

O FESTIVAL MARTINS PENNA foi realizado no pequeno auditório do

Teatro Guaíra no período de 14 a 22 de Julho de 1965, em caráter oficial, com a presença de autoridades e personalidades do meio intelectual e artístico da Capital. O TEATRO DO ESTUDANTE DO PARANÁ deu início ao referido Festival, apresentando no mesmo espetáculo duas peças em um ato de Martins Penna intituladas QUEM CASA, QUER CASA e OS IRMÃOS DAS ALMAS, com a participação dos seguintes amadores: Luciano Costa, Jesus Gabriel, Henrique

**OS IRMÃOS DAS ALMAS**



**T. DO ESTUDANTE DO PARANÁ  
CENOGRFAO: ARMANDO MARANHÃO**

*ARMANDO MARANHÃO*

Grypleck, Esly Iára, George Rosenfeld, Heitor Rissato, Raquel Navarro, Fernando Borrato, Sara Becker, Paula Schmidt, Milton Madaloro e Luba. O espetáculo foi dirigido por Jiomar Turim e Armando Maranhão.

Durante os dias 20 e 21 o CURSO DE ARTE DRAMÁTICA DO TEATRO GUAÍRA apresentou a peça em 1 ato O NAMORADOR ou A NOITE DE S. JOÃO, com a participação dos seguintes alunos: Maria Helena Chiorato, Paulo Sá, Mauro de Sousa, Antonio Luiz, Wilma Belkiss, Zelia Hermano, José Luiz Pereira, Tony Hallad, Liuba Kirulok. Presente ao Festival, o Embaixador Paschoal Carlos Magno, ex-secretário do Conselho Nacional de Cultura, expressou

sua admiração pelo magnífico desempenho dos grupos amadores do Estado do Paraná, encarecendo a ajuda e o estímulo dados a eles, com tanto acerto, pelo Serviço Nacional de Teatro.

Findo o Festival Martins Penna, o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARANÁ reprisou as peças apresentadas, por ocasião das festividades do aniversário da Casa do Estudante Universitário, recebendo ainda convite para reencená-las em Florianópolis, sob os auspícios do Departamento de Cultura de Santa Catarina. Estimulado pelo sucesso obtido durante o FESTIVAL MARTINS PENNA, o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARANÁ pretende montar no ano de 1966 duas peças em 1 ato do mesmo autor.

## EM PERNAMBUCO

O ESTADO DE PERNAMBUCO registrou-se no Festival Martins Penna com a apresentação de 4 grupos de teatro amador, incumbindo-se cada um da apresentação de uma peça em um ato do autor, de acôrdo com as diretrizes do Edital divulgado pelo Serviço Nacional de Teatro. Uma comissão constituída pelo seu Delegado no Estado de Pernambuco José Carlos Cavalcanti Borges e Hermilo Borba Filho e Janice Coutinho Lobo selecionou os seguintes grupos:

### TEATRO BANORTE

#### GRUPO GENTE NOVA

#### CURSO DE TEATRO DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE RECIFE

#### TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO

Iniciado o Festival nos dias 2 e 3 de junho de 1965, no Teatro Santa Isabel, o Teatro Banorte apresentou a peça em 1 ato OS IRMÃOS DAS ALMAS, com a seguinte distribuição do elenco:

LUIZA — Suzete Serodio  
EUFRASIA — Enora Silva  
JORGE — Clebio Correia  
FELISBERTO — José Honetario  
MARIANNA — Aracy Barreto  
SOUSA — J. Lino  
TIBURCIO — Pedro de Sousa  
CABO — Luiz Carlos  
1.º SOLDADO — Ricardo Magalhães  
2.º SOLDADO — Eduardo Santos  
3.º SOLDADO — Francisco Endes  
IRMÃO DAS ALMAS — José Roberto

A equipe técnica encarregada de encenar o espetáculo foi assim organizada:

DIREÇÃO — Luiz Lombardi  
CENÁRIOS E FIGURINOS — Manuel Arruda  
EXECUÇÃO — Tercia e Dulce  
LUZ — Sivaldo Calheiros  
CONTRA-REGRA — Ricardo Magalhães  
ASSISTENTE DE DIREÇÃO — Clebio Correia



Clemência (5), Eufrásia (6), João do Amaral (7), Júlia (8), personagens da peça "Os Dous ou o Inglês Maquinista", de Martins Penna, encenada pelo Curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, Pernambuco, figurinos de Maria José Campos Lima Selva

Conjuntamente com o Teatro Bar-  
norte, o Grupo GENTE NOVA apre-  
sentou a peça O JUDAS EM SÁBADO  
DE ALELUIA, com a seguinte distri-  
buição de elenco:

MARICOTA — Violeta Araujo  
CHIQUINHA — Dulce Araujo  
LULU — Airton  
MENINA — Socorrinho  
CABO PIMENTA — José Travassos  
FAUSTINO — Paulo Roberto  
CAPITÃO AMBROSIO — Evandro  
Campello  
DOMINGOS — José Accioly

*Equipe técnica:*

DIREÇÃO — Lucio Lombardi  
ASSISTENTE DE DIREÇÃO —  
Joacir Castro  
FIGURINOS — Lucio  
CONTRA REGRA — Airton  
LUZ — Evaldo Mota  
PROGRAMA — Josias

Nos dias 9 e 10 o CURSO DE TEA-  
TRO ESCOLA DE BELAS ARTES  
DA UNIVERSIDADE DE RECIFE  
apresentou, no mesmo Teatro, a peça  
em 1 ato de Martins Penna OS DOUS  
ou O INGLÊS MAQUINISTA, com a  
seguinte distribuição de elenco:

CLEMENCIA — Rute Bandeira  
NEGREIRO — Paulo Ferreira  
FELICIO — José Fernandes  
JULIA — Evenilsa Loureiro  
NEGRO — Joacir Castro  
MARIQUINHAS — Teresinha Calazãs  
GAINER — Elimar Nascimento  
EUFRASIA — Lucia Collier

JOÃO DO AMARAL — José de Barros  
CECILIA — Lucia Ribeiro  
CHIQUINHA — Ivanisa Loureiro  
ROSA — Zilda Arruda  
ALBERTO — Agenor Coutinho

*Equipe técnica*

DIREÇÃO — Milton J. Bacarelli  
FIGURINOS — Maria José Campos  
Lima Selva  
CONFECÇÃO — Estelita, Osita,  
Eunice

Esse espetáculo contou com a parti-  
cipação do GRUPO FOLCLÓRICO  
DA SOCIEDADE PERNAMBUCANA  
DE PROTEÇÃO AO FOLCLORE,  
sob a orientação da professora Elza  
Loureiro.

Nos mesmos dias o TEATRO DE  
AMADORES DE PERNAMBUCO  
apresentando a peça em 1 ato O  
TERRÍVEL CAPITÃO DO MATO,  
com a seguinte distribuição:

PAULINO — Pedro de Sousa  
BALBINA — Carmelia Coutinho  
ANACLETA — Elaine Soares  
ALEXANDRE — Jacques Waine  
ANDRÉ JOÃO — Otavio da Rosa  
Borges  
ROBERTO — Geraldo Borges  
CABO — Manuel Almeida

*Equipe técnica*

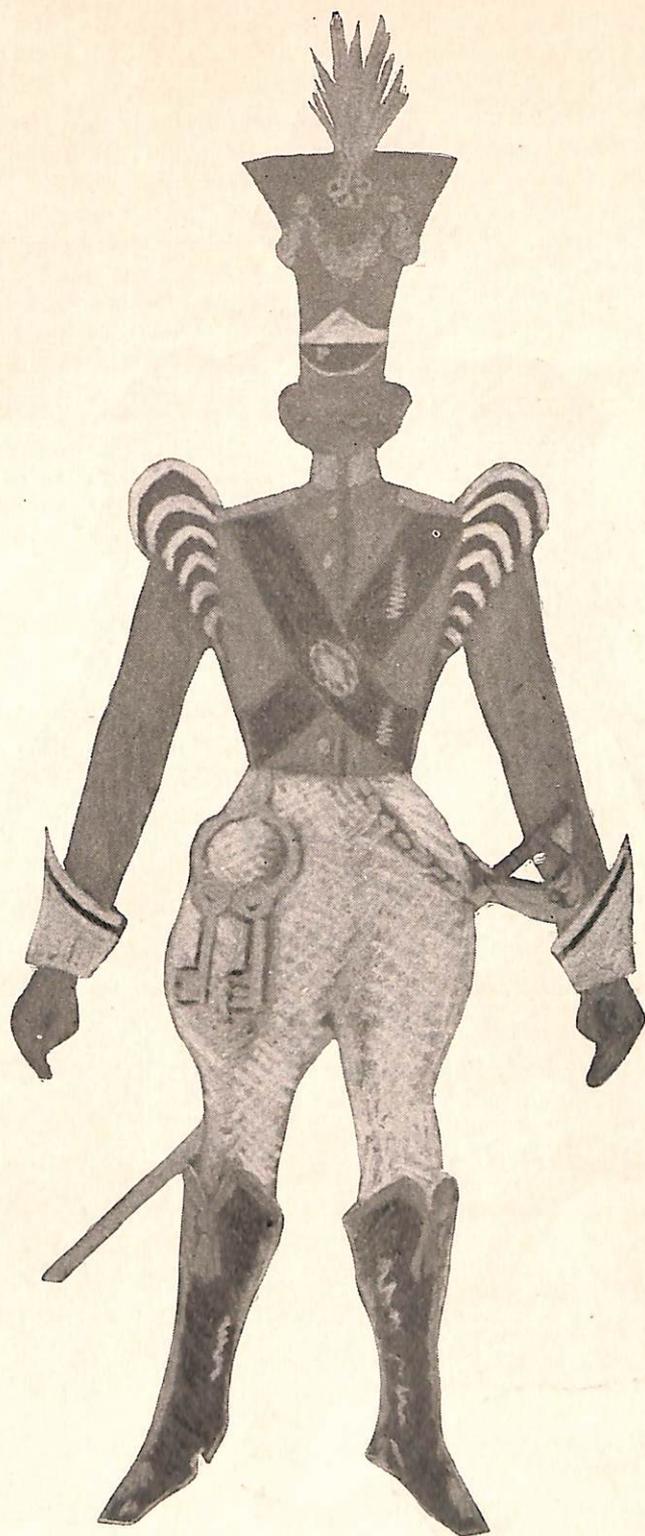
DIREÇÃO — Waldemar de Oliveira  
CENOGRAFIA — José de Almeida  
FIGURINOS — Victor Moreira  
ELETRICIDADE — Euvaldo Maia

## EM ALAGOAS

Despertou grande entusiasmo no  
Estado de Alagoas o Festival Martins  
Penna organizado pelo Serviço Na-  
cional de Teatro para comemorar os

150 anos de nascimento do fundador  
da Comédia no Brasil.

Feitos os entendimentos entre o De-  
legado do Serviço Nacional de Teatro



Capitão do Mato, personagem principal da peça de Martins Penna,  
"O Terrível Capitão do Mato", encenada pelo grupo "Os Dionysos",  
Alagoas - Maceió



Balbina, personagem da peça "O Terrível Capitão do Mato", de Martins Penna, encenada pelo Grupo "Os Dionysos", de Alagoas, Maceió

e a Secretaria de Educação e Cultura daquele Estado, uma comissão competente fez a seleção dos grupos amadores, recaído a escolha sobre DIONYSOS e ATA, para a apresentação dos espetáculos. O grupo DIONYSOS encarregou-se da peça em um ato O TERRÍVEL CAPITÃO DO MATO e o grupo ATA da peça também em um ato OS IRMÃOS DAS ALMAS. Marcada a estréia do Festival para o dia 18 de junho, no Teatro Deodoro, foram distribuídos os convites às autoridades, gente do mundo oficial, intelectuais, entidades artísticas e culturais de Maceió. Precedeu o espetáculo uma solenidade na qual falaram o professor Pe. Humberto Cavalcante, especialmente convidado pela Universidade de Alagoas e o acadêmico de Direito Luiz Gutemberg Lima e Silva, representando os universitários. Logo após teve início o espetáculo com a apresentação da peça O TERRÍVEL CAPITÃO DO MATO pelo grupo DIONYSOS com a seguinte distribuição:

CAPITÃO DO MATO — Paulo Leite  
 ANACLETA (ESPÓSA) — Edna Leite  
 BALBINA (FILHA) — Sheila Lopes  
 PAULINHO — Rui Lessa  
 ALEXANDRE — Mozart Silva  
 ROBERTO — José Sampaio  
 CABO — Jorge Leite  
 SOLDADO — João Martins  
 DIREÇÃO — Alfredo de Oliveira  
 FIGURINOS — Janice Lobo

No dia 19, dando prosseguimento ao Festival, o grupo ATA apresentou a peça OS IRMÃOS DAS ALMAS, no mesmo Teatro, diante de um numeroso público, autoridades, intelectuais, entidades artísticas e culturais do Estado. Os papéis foram assim distribuídos:

LUIZA — Fernanda Maria Cabral  
 EUFRASIA — Sigria Soutelinho  
 JORGE — José Carlos Magalhães  
 FELISBERTO — Marcial Lima  
 MARIANNA — Luzia Mascarenhas  
 TIBURCIO — Javan Buarque de Gusmão

CABO — Carlos Geraldo Sampaio  
 1.º SOLDADO — Amaury Barros  
 2.º SOLDADO — Gilson Lúcio da Silva

IRMÃO DAS ALMAS — Fernando Montez

#### *Equipe técnica*

CENÁRIOS E FIGURINOS — Victor Moreira

MAQUINARIA — Aluisio Santana e Antonio Almeida

MONTAGEM — José Cabral

GUARDA-ROUPA — Maria A. Lech, Umbriana Cardoso e João José

ELETRICISTA — Paulo Neves

SONOPLASTIA — João Gomes

DIREÇÃO CÊNICA — Geninha da Rosa Borges

Nesse mesmo espetáculo o grupo DIONYSOS que na noite anterior alcançara grande sucesso com a peça O TERRÍVEL CAPITÃO DO MATO, voltou à cena com a mesma peça, recebendo do público os mais calorosos aplausos pela sua brilhante atuação.

Os jornais locais, críticos de teatro de Alagoas deram uma grande cobertura ao Festival Martins Penna, elogiando a iniciativa do Serviço Nacional de Teatro e aos que colaboraram na concretização do mesmo. Os espetáculos prosseguiram com a bilheteria aberta para a venda de ingressos.

## EM S. PAULO

Révestiu-se de elevado caráter cultural em S. Paulo, o Festival Martins Penna. Durante uma semana, com a colaboração da Secretaria de Educação

da Prefeitura e sob os auspícios da Associação de Críticos Teatrais, no Teatro Leopoldo Frois, foram pronunciadas três palestras sobre Martins

Penna, pelos professores Sábato Magaldi, Rolando Morel Pinto e Paula Beiguelman.

Para apresentar os espetáculos foram selecionados os seguintes grupos:

ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA  
DE S. PAULO  
GINÁSIO E ESCOLA NORMAL  
ALEXANDRE GUSMÃO  
CENTRO SOCIAL JOÃO DE  
VASCONCELOS  
TEATRO AMADOR DA CAIXA  
ECONÔMICA

Esses espetáculos obedeceram a seguinte programação:

Dias 2, 3 e 4 de setembro

“O DILETANTE, OS MEIRINHOS e OS TRÊS MÉDICOS pela Escola de Arte Dramática de S. Paulo, tendo os

dois primeiros a direção cênica de Alfredo Mesquita e o último de Maria José de Carvalho.

Dia 6

QUEM CASA, QUER CASA, pelo GINÁSIO E ESCOLA NORMAL ALFREDO GUSMÃO, sob a direção cênica de José Expedito Marques.

Dias 8 e 9

O JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA, pelo CENTRO SOCIAL JOÃO DE VASCONCELOS, com a direção cênica de José Carlos Proença. Encerrando as atividades do Festival Martins Penna, o TEATRO AMADOR DA CAIXA ECONÔMICA apresentou no dia 10 a peça AS DESGRAÇAS DE UMA CRIANÇA, com direção cênica de Francisco Giacheri.

## NO RIO GRANDE DO SUL

O FESTIVAL MARTINS PENNA teve grande repercussão no Estado do Rio Grande do Sul, onde 16 grupos do interior do Estado e da Capital fizeram suas inscrições para o certame. A comissão encarregada de selecionar os grupos participantes do Festival foi constituída dos seguintes membros: Sra. Ligia Vianna; Professor Lothar Hassel, diretor do Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da URGs e Walter Galivani, jornalista da “Fôlha da Tarde”.

Depois de um criterioso trabalho que durou quatro noites, a escolha recaiu nos seguintes grupos:

TEATRO IPA-AMERICANO  
GRUPO DOS 16  
TEATRO SACI

### ESTRÉIA

A estréia do Festival Martins Penna deu-se no dia 5 de novembro, às 20 horas, no palco do Teatro Experimental

“Álvaro Moreira”, recém-construído, com a apresentação de três peças em um ato a cargo dos grupos acima relacionados. Abriu o espetáculo o grupo amador IPA-AMERICANO com a peça OS TRÊS MÉDICOS, interpretada pelos seguintes amadores: Marco Stadile, Lucia Lopes, José Dennenhauer, Wellington Pinto, César Camilo, Edgard Pinto, Luiz Vieira Marques, J. C. Duarte.

### Equipe técnica

DIREÇÃO — Julio Chaves  
FIGURINOS — Gilberto Pegoraro  
SUPERVISÃO — Prof. Helena Ungaretti.

A seguir o grupo SACI apresentou a peça em um ato COMÉDIA SEM TÍTULO, com o seguinte elenco: José Carlos Passos, Airton Marques, Amaral



Dr. Cautério, personagem da peça "Os Três Médicos", figurino de Gilberto Pegoraro, Grupo "Teatro IPA-AMERICANO", Rio Grande do Sul

Filho, Eni Neves, Noeli Meneses, Luiz Carlos Lopes.

*Equipe técnica*

DIREÇÃO — Amaral Filho  
FIGURINOS — Maria Leci Older  
RELAÇÕES PÚBLICAS — Horacilda do Nascimento

Finalizando o espetáculo, o Grupo dos 16 apresentou a peça em um ato O CAIXEIRO DA TAVERNA. Figuraram no elenco os seguintes amadores: Walmir Giordani, Maximiliano Weissheiner, Nestor Fulginiti, Reinaldo Daudt, Niva Payh, Atos Pinheiro, Lorena Maria.

*Equipe técnica*

DIREÇÃO — Nestor Fulginiti

CENÁRIO E FIGURINO — Nelson Moreira Faederich

CONTRA-REGRA — Julieta Correia e Iná Rita

LUZ — Newton Rodrigues e Isidoro La Porta

CONFECÇÃO DE FIGURINOS — Cleuza Pinheiro e Iris La Porta

MAQUILAGEM — Miriam Zingano

CENÁRIO — Erivan Zingano, Lilian Weissheiner e Reinita Correia

Os espetáculos continuaram em cartaz até o dia 15 de novembro, com uma grande procura de ingressos, postos à venda no mesmo local.

## NO AMAZONAS

O Estado do Amazonas concorreu com grande brilho ao FESTIVAL MARTINS PENNA. Iniciado no dia 3 de agosto de 1965, no Teatro Amazonas, o grupo TEATRO ESCOLA AMAZONENSE DE AMADORES apresentou a peça em um ato OS TRÊS MÉDICOS do autor homenageado. Integraram o elenco os seguintes amadores: Douglas Pinto Castro, Maria Nazaré Bonnates, Waldson Gondim, Helio Ázaro, Geraldo Xavier Colaborou na encenação da peça a seguinte equipe técnica:

DIREÇÃO — Carlos Araujo  
CENÁRIOS — Edson Guimarães  
FIGURINOS — Clemyar Guimarães  
EXECUÇÃO DE FIGURINOS — Gregório Aragão  
ILUMINAÇÃO — Jorge Bonate

Entre o numeroso público presente ao espetáculo notava-se a presença do Sr. Governador do Estado, Artur Cesar Ferreira Reis, Prefeito da Capital, Sr. Vinicius Conrado, Secretários do Estado, autoridades federais, estaduais e municipais.

Antes do início do espetáculo, o Sr. Gebes de Mello Medeiros pronunciou uma palestra sobre Martins Penna e sua obra.

Os espetáculos dos dias 6, 7 e 8 foram dedicados aos Funcionários Públicos, ao Magistério e Estudantes.

Relativos ao Festival, naquele Estado, foram remetidos ao Serviço Nacional de Teatro vários recortes de jornais, noticiários, críticas, programas e fotografias para o seu arquivo.

## EM SERGIPE

Participando do FESTIVAL MARTINS PENNA, o Estado de Sergipe apresentou 3 peças do autor homena-

geado, com a participação dos seguintes grupos de Teatro Amador:

## COLÉGIO TIRADENTES

TEGEBÊ (TEATRO GATO DE BOTAS)

TECA (TEATRO DE CULTURA ARTÍSTICA)

O FESTIVAL se desenvolveu no palco do Colégio Estadual de Sergipe, iniciando-se no dia 25 de agosto de 1965 e terminando no dia 28 do mesmo

mês. O repertório constou de três peças em 1 ato de Martins Penna, com a seguinte distribuição:

COLÉGIO TIRADENTES — QUEM CASA, QUER CASA, sob a direção cênica de Luiz Adelmo

TEGEBÊ — O NAMORADOR, sob a direção cênica de R. Alencar

TECA — O DILETANTE, sob a direção cênica de Luiz Adelmo.

## NA GUANABARA

O Festival Martins Penna para Teatro de Amadores contou na Guanabara com os seguintes grupos: Grupo de Teatro Sousa Cruz, Teatro da Bibsa, Teatro Amador do Clube Ginástico Português, Grupo de Teatro Moço, Grupo "O Mambembe", Grupo Cênico Estudantil Coelho Neto, Grupo Amador de São Cristóvão, The Players, Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, Grupo Artístico Teatro Amador, Circo Experimental Martins Penna, Teatro Rural dos Estudantes, Os Casulos, Teatro Amador do Colégio Andrews, Diretório Acadêmico Fernando Lemos, Departamento de Artes Cênicas da Coluna, Grupo Teatral "Os Realistas", Grupo de Amadores do Teatro Gacemss, Grupo Cênico Estudantil Machado de Assis, Grupo Experimental de Arte da Guanabara, Grupo Teatro "Contacto", Grupo Teatro Studio 13, Associação Cristã de Moços do Rio de Janeiro, Educandário Helvécio Xavier Lopes, Teatro Amador do Fluminense F. Clube, Grupo do Pátio, Teatro Experimental do Centro de Arte de N. Friburgo, Grupo Teatral Nazareth, Clube dos Caiçaras, Os Pirlampos, Teatro de Mensagem, Teatro de Equipe, Teatro Experimental Carioca, Grêmio Artístico e Cultural Barramense, Grêmio Cultural e Educacional Machado de Assis, Troup Lisarb.

A Diretora do Serviço Nacional de Teatro designou os srs. Thiers Martins Moreira, Gianni Ratto, Joracy Camargo, Gustavo Dória, Paulo Afonso Grisolli e Agostinho Olavo Rodrigues para integrarem a Comissão Julgadora, sendo o último o coordenador dos trabalhos da comissão e de todo o Festival.

Embora inscritos 36 grupos, somente 11 apresentaram-se às provas de habilitação e dos quais os 4 seguintes foram selecionados:

1.º) *O Mambembe*: Sob a direção de Geraldo Salles, o Grupo "Mambembe" apresentou-se ante a comissão julgadora com a peça em um ato "O Dileitante", com cenários de Swami e Luís Oswaldo, figurinos de Swami e os seguintes intérpretes: Celio Malta no papel de José Antônio; Rosa D'Angelo no papel de Josefina; Roberto Castro no papel de Marcelo; Geraldo Salles no papel de Dr. Gaudêncio; Beatriz Andrea no papel de Merenciana; Norival Pereira no papel de André; Emilda no papel de Mucama; Elizabeth e Maria Fernanda no papel de Crianças; Walkiria no papel de Perpétua; Miguel Julião Filho como Assistente de Produção.

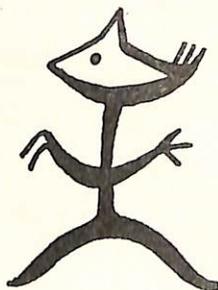
2.º) *Departamento de Artes Cênicas da "Coluna"*: Este grupo, com sede em Barra Mansa, apresentou-se com a

peça comédia em um ato "Quem casa, quer casa" sob a direção de Álvaro Luís Carelli, também responsável pelos cenários e figurinos e os seguintes intérpretes: Amália Carelli no papel de Paulina; Jane Martins no papel de Fabiana; Yvete Guimarães no papel de Olaia; Salim Jabour no papel de Eduardo; Nilton Frizzas no papel de João, o pajem; Francisco Gonçalves no papel de Nicolau; Aduato Frizzas no papel de Bernardo; Álvaro Luiz Carelli no papel de Sabino; Adahil e Almir Frizzas no papel de Os dois anjinhos; Aduato Frizzas no papel de Anselmo.

3.º) *Teatro de Amadores da M.A.B.E.*: Este Grupo apresentou-se com a peça em um ato "O Judas em Sábado de Aleluia", direção de Aldo Queirolo, assistentes de produção Pedro Paulo Pugliese e Walter Ribeiro, administração Maria José Vaz Malta, cenários e figurinos de Marcilio de Souza, Coordenação Geral do Prof. José S. Fontes e tendo os seguintes intérpretes: Sonia Maria de Souza no papel de Chiquinha; Alexandre dos Santos no papel de Lulu; Walkiria Coulart no papel de Maricota; Lenninson Madeira

de Lei no papel de Pimenta; Aldo Queirolo no papel de Faustino; Carlos Neves no papel de Ambrósio; Arthur dos Santos no papel de Antônio Domingos; Roberto Miralha, Ricardo Miralha, Jorge Nelson de Barros e Gilberto Oliveira no papel de Meninos e Moleques.

4.º) *Teatro Amador do Clube Ginástico Português*. O referido grupo apresentou-se para as provas de seleção com a peça em um ato "As Desgraças de uma Criança", direção de Mário de Oliveira, assistentes de direção a Srta. Blandina Abrantes e Jorge Sá Moreira, como Diretor do Departamento de Atividades Artísticas o Sr. Arthur Moreira da Silva e como subdiretor do mesmo Departamento o Sr. Sergio Castilho. Os intérpretes foram os seguintes: Mariza Macedo no papel de Madalena; Guilherme Martins no papel de Pacífico; Flávio de Carvalho no papel de Manuel Igrejas; Sérgio Castilho no papel de Abel; Ana Zelma Castilho no papel de Rita; José Manoel Ferreira no papel de 1.º Soldado; Joran Eustáquio Silva no papel de 2.º Soldado.



## MARTINS PENNA NO PALCO

### O JUIZ DE PAZ DA ROÇA — 1833

Comédia em 1 ato

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Companhia Dramática

4/10/1838 — benefício da 1.<sup>a</sup> atriz  
Estela Sezefredo dos Santos.

10/10/1838 — benefício da atriz  
Isabel Ricciolini e de sua filha Clara  
Ricciolini — dançarina.

15/10/1838 — benefício do ator João  
Caetano dos Santos.

#### TEATRO DA CIDADE DE NITERÓI 25/11/1838 — Companhia Nacional.

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

20/5/1840

#### TEATRO SÃO JANUÁRIO

26/5/1840 — benefício da poetisa  
brasileira D. Delfina Benigna da  
Cunha.

18/7/1840 — benefício de José Maria  
do Nascimento — 1.<sup>o</sup> ponto.

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

6/8/1840

#### TEATRO SÃO FRANCISCO

22/9/1841 — benefício da Irmandade  
do glorioso São Jorge.

23/9/1841 — benefício da Irmandade  
do glorioso São Jorge.

22/5/1844 — benefício do ator João  
Caetano dos Santos.

8/6/1844 — benefício para uma Li-  
berdade promovido por Antônio  
Gonçalves Teixeira e Souza.

10/6/1844 — benefício do ator  
Pedro Joaquim da Silva.

### A FAMÍLIA E A FESTA DA ROÇA — 1837

Comédia em 1 ato

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Companhia Dramática

1/9/1840 — benefício da atriz Estela  
Sezefredo dos Santos.

8/9/1840

19/9/1840

29/9/1840

6/10/1840 — benefício da atriz  
Maria Cândida de Souza.

22/11/1840

9/7/1844 — benefício da 1.<sup>a</sup> atriz  
Ludovina Soares da Costa.

9/9/1844 — benefício da 1.<sup>a</sup> atriz  
Ludovina Soares da Costa.  
20/5/1845 — benefício do 1.<sup>o</sup> ator  
Antônio José Pedro.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

22/6/1855

Elenco — Manoel Soares, Clotilde  
Favricon.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

19/6/1855 — benefício do ator José  
Vitorino de Almeida.  
Elenco — Manoel Soares, Martinho  
Corrêa Vasques, José Luiz, Jacinto  
Heller Monclar, Lisboa, José An-  
tônio, José Vitorino de Almeida,  
Deolinda Ricciolini, Ana da Silva.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

24/6/1855

24/7/1855

8/8/1855

### VITIZA OU O NERO DE ESPANHA — 1840-1841

Drama em versos de 5 atos e 1 prólogo

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

23/9/1845

Companhia Dramática

28/9/1845

21/9/1845 — 1.<sup>a</sup> representação-récita  
de assinatura.

5/10/1845

26/10/1845

### OS TRÊS MÉDICOS — 1844

Comédia em 1 ato

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

30/5/1845

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

3/6/1845 — benefício da 1.<sup>a</sup> atriz  
Ludovina Soares da Costa.

### O NAMORADOR OU A NOITE DE SÃO JOÃO — 1844

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática  
13/3/1845

### O JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA — 1844

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática

17/9/1844 — benefício do ator José  
Cândido da Silva.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

19/9/1844  
22/9/1844  
24/9/1844  
19/11/1844  
25/7/1845

TEATRO SÃO JANUÁRIO

7/8/1845 — benefício da Irmandade  
Nossa Senhora da Conceição.  
18/8/1845 — benefício da Irmandade  
do Divino Espírito Santo.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

29/1/1846 — benefício do ator Fran-  
cisco Paula Dias, em substituição a  
— OS CIÚMES DE UM PEDES-  
TRE — em consequência de ter sido  
proibida pela autoridade policial do  
teatro.

8/2/1846  
27/1/1847 — benefício do ator José  
Cândido da Silva.

TEATRO SÃO JANUÁRIO

28/11/1848 — benefício do bilheteiro.  
9/7/1849 — benefício do ator Ma-  
noel Joaquim Mendes.  
6/5/1852 — benefício de uma órfã.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

29/3/1853 — Elenco: Monteiro e  
Maria Amália Monteiro.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

10/4/1853 — Elenco: Monteiro e  
Maria Amália Monteiro.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

5/5/1855

TEATRO SÃO JANUÁRIO

12/5/1855

DIONYSOS

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

19/6/1855 — benefício do ator José  
Vitorino de Almeida.  
20/6/1855 — benefício para a Liber-  
dade de um artista.  
9/9/1855  
11/9/1855  
20/1/1856 — Elenco: Manoel Soares  
— Timotheo, Francisco Paula Dias —  
José Vitorino de Almeida,  
Deolinda Ricciolini e Clotilde  
Favricon.  
17/5/1857 — Elenco: Gabriela da  
Cunha De-Vecchy.  
21/5/1857 — Reentrada do ator João  
Caetano dos Santos.  
23/4/1858 — Manoel Soares no prin-  
cipal papel.  
6/5/1858 — Manoel Soares no prin-  
cipal papel.  
21/11/1858 — Estréia da atriz Maria  
da Conceição Marques no papel de  
Maricota.

TEATRO SANTA TERESA

18/4/1858

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

20/4/1858  
23/4/1858  
21/11/1858  
18/1/1859 — benefício das obras da  
igreja da confraria de Nossa Senhora  
da Lampadosa.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

23/1/1859

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

29/1/1859

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

14/2/1859 — benefício das obras da  
igreja da Confraria de Nossa Senhora  
da Lampadosa.

TEATRO LÍRICO FLUMINENSE

2/9/1860 — Cia. João Caetano dos Santos.

Elenco: Barbosa, Timoteo, Lisboa, Pereira de Souza, João, Ana da Silva e Orsat.

TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

23/10/1860 — benefício de Jerônimo Luciano da Costa (homem sem braços).

28/10/1860

O DILETANTE — 1844

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Companhia Dramática

25/2/1845 — benefício do ator Germano de Oliveira.

2/3/1845 — benefício da atriz Gabriela da Cunha De-Vecchy.

TEATRO SÃO JANUÁRIO

25/1/1859

3/2/1859 — récita em favor da Sociedade Protetora dos Caixeiros.

OS DOUS OU O INGLÊS MAQUINISTA — 1844

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Companhia Dramática

28/1/1845 — benefício do ator Francisco de Paula Dias.

22/4/1845 — benefício da atriz Gertrude Angélica da Cunha.

27/4/1845

22/5/1845

15/6/1845

19/6/1845

20/7/1845

30/7/1845 — benefício da 1.<sup>a</sup> dançarina Francisca Farina.

31/7/1845 — benefício da 1.<sup>a</sup> dançarina Francisca Farina.

29/8/1846

16/10/1846

TEATRO TIVOLI

3/6/1847 — Meninos do Conservatório.

6/6/1847 — Meninos do Conservatório.

15/7/1847 — Meninos do Conservatório.

TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

26/6/1849 — benefício do ator Dionísio Francisco das Chagas Soares.

TEATRO SÃO JANUÁRIO

20/8/1845 — benefício da Irmandade de Nossa Senhora do Socorro.

TEATRO SÃO JANUÁRIO

13/11/1845 — benefício de Domingos José Gonçalves Rego.

27/8/1846 — benefício do ator José Luiz da Silveira.

TEATRO SÃO JANUÁRIO

7/2/1850 — benefício do jovem Joaquim da Silva Pinto.

15/11/1850 — benefício da atriz Francisca Carolina da Silva.

TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

4/7/1854 — Ator: Arêas.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

8/7/1854

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

9/7/1854 — Atôres: Arêas — Guima-  
rães — Manoel Soares.

10/7/1854 — benefício do ator Va-  
lentino Kist.

Atôres: Arêas — Guimarães — Ma-  
noel Soares.

TEATRO LÍRICO FLUMINENSE

10/7/1854 — Ator: Arêas.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

14/7/1854 — Ator: Arêas.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

18/7/1854 — Ator: Arêas.

29/7/1854 — Ator: Arêas.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

10/8/1854 — benefício do ator Va-  
lentino Kist.

5/7/1855 — benefício de uma viúva.  
Atôres: Arêas e Manoel Soares. Esta  
representação foi concedida pela  
magnanimidade do Sr. Comendador  
João Caetano dos Santos.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

11/8/1855 — Atôres: Arêas e Manoel  
Soares — benefício de um empregado  
do Teatro.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

16/8/1855

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

5/11/1855

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

22/1/1856

23/1/1856 — benefício concedido à  
Venerável Episcopal Irmandade de  
Nossa Senhora da Conceição.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

29/1/1856 — Atôres: Arêas no papel  
do Inglês e Manoel Soares no de  
Negreiro.

TEATRO SÃO JANUÁRIO

15/1/1860 — Companhia Germano  
de Oliveira.

25/1/1860 — Companhia Germano  
de Oliveira — espetáculo honrado  
com as augustas presenças de  
SS.MM.II. Récita extraordinária  
em festejo ao feliz regresso de  
SS.MM.II., cujo produto será dis-  
tribuído pelos pobres da freguesia  
de S. José.

## OS IRMÃOS DAS ALMAS — 1844

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática

19/9/1844 — benefício do ator José  
Cândido da Silva.

19/11/1844 — benefício do ator José  
Cândido da Silva.

15/12/1844

6/4/1845

27/4/1845

1/6/1845

- 27/7/1845  
30/7/1845 — benefício da 1.<sup>a</sup> dançarina Francisca Farina.  
31/7/1845 — benefício da 1.<sup>a</sup> dançarina Francisca Farina.
- TEATRO SÃO JANUÁRIO  
12/9/1845
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
1/11/1845
- TEATRO SÃO JANUÁRIO  
11/12/1845  
13/12/1845 — benefício da Irmandade do Divino Espírito Santo.
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
17/2/1846 — benefício da viúva e filhos do finado ator J. J. de Barros.
- TEATRO SÃO JANUÁRIO  
31/8/1846 — benefício da Irmandade de Nossa Senhora do Socorro.
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
13/9/1846
- TEATRO SÃO JANUÁRIO  
1/10/1846 — benefício de Domingos José Gonçalves Regoa.
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
2/6/1847 — benefício do ator Florindo Joaquim da Silva.  
12/11/1847 — benefício do ator João José do Amaral.
- TEATRO SÃO JANUÁRIO  
21/11/1848 — benefício de um empregado.  
26/1/1849 — benefício particular.
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
3/6/1853 — benefício do ator Manoel Soares.
- 13/6/1853 — benefício do ator Manoel Soares.
- TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI  
18/6/1853 — Ator: Monteiro e atriz Maria Amália Monteiro.
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
19/6/1853
- TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI  
25/6/1853 — Ator: Monteiro e atriz Maria Amália Monteiro.
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
Companhia Dramática  
29/6/1854 — Atôres: Sr. Monteiro, Manoel Soares, Paula Dias e a atriz Maria Amália Monteiro.  
16/7/1853       "       "       "  
17/7/1853       "       "       "  
22/7/1853       "       "       "  
24/7/1853       "       "       "
- TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI  
24/10/1855 — Ator: Manoel Soares.  
3/11/1855 — Ator: Manoel Soares.
- TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI  
26/11/1855 — Ator: Manoel Soares.
- TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA  
17/1/1856  
13/1/1859 — Elenco: Martinho Corrêa Vasques, Barbosa, Timoteo, Francisca Ricciolini.
- TEATRO SÃO JANUÁRIO  
23/10/1859 — Companhia Dramática.
- TEATRO DE SANTA LEOPOLDINA  
28/7/1860 — Companhia Dramática dirigida pelo ator De-Giovanni.  
5/8/1860 — Companhia Dramática dirigida pelo ator De-Giovanni.

O CIGANO — 1845

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática

15/7/1845 — benefício do ator Flo-  
rindo Joaquim da Silva.

17/7/1845

AS DESGRAÇAS DE UMA CRIANÇA — 1845

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática

10/5/1846 — papel principal con-  
fiado a Vitor Porfírio Borja — en-  
saiador João Caetano dos Santos.

OS MEIRINHOS — 1845

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática  
6/2/1846

10/2/1846 — benefício da atriz  
Grata Niccolini.

14/2/1846

15/2/1846

O CAIXEIRO DA TAVERNA — 1845

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática  
18/11/1845 — benefício do ator Ma-  
noel Soares.

benefício da atriz Lucinda Maria  
Gentil.

20/8/1856 — Companhia Florindo  
Joaquim da Silva.

Elenco: Guilherme, Pimentel, Ber-  
nardino, Xavier, Lucinda Maria  
Gentil, Júlia A. de Azevedo Heller.

24/8/1856

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

30/11/1845  
6/12/1846

19/9/1856 — benefício do ator Fran-  
cisco Policarpo dos Guimarães.

26/9/1856 — Empresa dramática sob  
a direção do ator Florindo Joaquim  
da Silva — benefício do ator Jacinto  
Heller e da atriz Júlia A. de Azevedo  
Heller.

3/10/1856

TEATRO SÃO JANUÁRIO

16/8/1856 — Companhia Florindo  
Joaquim da Silva —

# O NOVIÇO — 1845

Comédia em 3 atos

## TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

Companhia Dramática  
10/8/1845 — 1.<sup>a</sup> representação.  
Elenco: Martinho Corrêa Vasques,  
Manoel Soares e Gabriela da Cunha.  
17/8/1845  
25/9/1845 — benefício do ator João  
José do Amaral.

## TEATRO SÃO JANUÁRIO

9/11/1845 — em favor de uma famí-  
lia indigente.  
13/11/1845

## TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

3/6/1846 — benefício concedido à  
comissão de caridade da Imperial  
Sociedade Amante da Instrução.  
7/8/1847 — benefício da Irmandade  
de Nossa Senhora do Socorro.  
3/6/1853 — benefício do ator Ma-  
noel Soares.  
13/6/1853 — benefício do ator Ma-  
noel Soares.

## TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

18/6/1853

## TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

19/6/1853  
20/6/1853 — récita livre em bene-  
fício do 1.<sup>o</sup> dançarino Júlio Tous-  
saint.  
26/6/1853 — papel principal — ator  
Martinho Corrêa Vasques.

## TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

28/6/1853 — papel principal — ator  
Martinho Corrêa Vasques.

## TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

3/7/1853 — papel principal — ator  
Martinho Corrêa Vasques e no de  
Ambrósio o ator Manoel Soares.

## TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

15/7/1853 — benefício da Irman-  
dade de São João Batista de Niterói.

## TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

16/7/1853 — Companhia Dramática.  
17/7/1853 — Companhia Dramática.

## TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

1/8/1853 — espetáculo em aplauso à  
abertura da Assembléia Legislativa  
Provincial.

## TEATRO SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA

15/8/1853 — no papel de Noviço o  
ator Martinho Corrêa Vasques. Cia.  
Dramática.  
21/8/1853       "       "       "  
1/10/1853       "       "       "  
2/10/1853       "       "       "  
25/10/1853 — benefício da Irman-  
dade de Santo Antônio dos Pobres  
e Nossa Senhora dos Prazeres, hon-  
rado com as augustas presenças de  
SS. MM. II.  
16/3/1854 — benefício do ator De-  
Giovanni. Elenco: Martinho Corrêa  
Vasques, Manoel Soares, Paula Dias,  
Maria Velluti, Isabel e Miró.  
19/3/1854       "       "       "  
21/4/1854       "       "       " em  
benefício de um artista.  
24/4/1854 — ator: Martinho Corrêa  
Vasques.  
28/4/1854       "       "       "  
28/5/1854       "       "       "

26/7/1854 — benefício da Irmandade do SS. Sacramento da freguesia de Sant'Ana. No papel de Noviço, o ator Arêas.

30/7/1854 — No papel de Noviço, o ator Arêas.

15/8/1854 — Ator: Martinho Corrêa Vasques.

#### TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

19/8/1854 — Ator: Martinho Corrêa Vasques.

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCANTARA

17/9/1854 — Ator: Martinho Corrêa Vasques.

5/11/1854       "       "       "

#### TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

22/6/1855 — Ator: Martinho Corrêa Vasques, Manoel Soares, Timoteo, Almeida e Clotilde Favricon.

23/2/1856 — ator: Martinho Corrêa Vasques.

#### TEATRO LÍRICO FLUMINENSE

9/4/1856 — Companhia Dramática. Elenco: Noviço — Martinho Corrêa Vasques; Ambrósio — Manoel Soares; Florência — Deolinda Ricciolini; Emília — Ana da Silva; Rosália — 1.<sup>a</sup> mulher de Ambrósio — Joana; Padre Mestre dos noviços — Paula Dias; Timoteo no de Jorge, vizinho; José o criado — Lisboa; meirinho — Amandio.

#### TEATRO LÍRICO FLUMINENSE

13/5/1856 — Elenco igual ao dia 9 de abril.

12/9/1856       "       "       "

13/9/1856       "       "       "

#### TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

25/9/1856 — Elenco igual ao dia 9 de abril.

#### TEATRO LÍRICO FLUMINENSE

5/10/1856 — Companhia Dramática.

18/10/1856       "       "       "

#### TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

30/1/1857 — Elenco: Martinho Corrêa Vasques, etc.

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCANTARA

2/2/1857

#### TEATRO SANTA TERESA — NITERÓI

19/3/1857 — Elenco: Martinho Corrêa Vasques, etc.

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCANTARA

19/4/1857 — Elenco: Martinho Corrêa Vasques, etc.

5/7/1857       "       "       "

30/7/1857       "       "       " em benefício da Sociedade Brasileira de Beneficência.

6/8/1857 — Elenco: Martinho Corrêa Vasques, etc.

9/8/1857

#### TEATRO DO PARAÍSO

27/9/1857 — direção de J. D. Teles.

#### TEATRO SÃO PEDRO DE ALCANTARA

15/10/1857

27/10/1857 — Elenco: Martinho Corrêa Vasques.

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

24/11/1857 — Elenco: Martinho  
Corrêa Vasques.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

31/12/1857 — Elenco: Martinho  
Corrêa Vasques.  
23/1/1858       "       "       "  
8/9/1858

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

23/12/1858  
24/12/1858

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

1/5/1859 — Elenco: Martinho Cor-  
rêa, J. L. de Azevedo, Lisboa, Ti-  
moteo, Augusto, Soares, Deolinda,  
Ricardina.

3/5/1859  
13/6/1859       "       "       "  
22/1/1860       "       "       "  
20/5/1860       "       "       "  
15/8/1860       "       "       "

TEATRO SÃO JANUÁRIO

21/10/1860 — Empresa De-Giovanni.

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

2/12/1860 — Ator: Martinho Corrêa  
Vasques.  
10/12/1860       "       "       "

QUEM CASA, QUER CASA — 1845

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática.

5/12/1845 — benefício do ator José  
Cândido Filho.  
7/12/1845  
13/12/1845  
14/12/1845

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

23/8/1846  
27/9/1846  
7/8/1847 — benefício da Irmandade  
de Nossa Senhora do Socorro.  
26/10/1848 — benefício do ator João  
José do Amaral.  
24/2/1859 — benefício do artista  
Francelino Domingos Moura Pessoa.

26/3/1859 — benefício das obras da  
igreja de Nossa Senhora de Copaca-  
bana.

31/3/1859

29/4/1859 — benefício do ator José  
Luiz da Silveira.

10/5/1859 — Elenco: Gusmão, Bar-  
bosa, Silveira, Timoteo, Ricciolini,  
Deolinda, Teresa.

22/5/1859       "       "       "

23/5/1859 — benefício de uma fa-  
mília desvalida.

26/5/1859

TEATRO SANTA TERESA —  
NITERÓI

30/5/1859

17/6/1859 — benefício do Asilo  
Santa Leopoldina.

AS CASADAS SOLTEIRAS OU BOLYNGBROCK  
E COMP. — 1845

Comédia em 3 atos

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática.

18/11/1845 — benefício do ator Ma-  
noel Soares.

22/11/1845

23/11/1845

A BARRIGA DE MEU TIO — 1846

Comédia em 3 atos

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática.

17/12/1846 — benefício da atriz  
Gabriela da Cunha.

20/12/1847 — benefício do ator Ma-  
noel Soares.

O SEGRÊDO DE ESTADO — 1846

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática.

29/7/1846 — benefício da 1.<sup>a</sup> atriz  
Ludovina Soares da Costa.

2/8/1846

OS CIÚMES DE UM PEDESTRE OU O TERRÍVEL  
CAPITÃO DO MATO — 1846

Comédia em 1 ato

TEATRO SÃO PEDRO DE  
ALCÂNTARA

Companhia Dramática.

9/7/1846 — benefício do 1.<sup>o</sup> ator  
Luiz Antônio Monteiro.

17/7/1846

Colaboração do MUSEU DO  
SERVIÇO NACIONAL DE  
TEATRO.

### III Conferência do Instituto Latino-Americano de Teatro

Patrocinado pelo Instituto Latino-Americano de Teatro, realizou-se em Caracas, Venezuela, de 28 de setembro a 2 de outubro de 1965, a 3ª Conferência de Teatro Latino-Americano.

Como delegado do Brasil, participou dos trabalhos do Certame a sra. Bárbara Heliadora, diretora do Serviço Nacional de Teatro.

Foram celebrados os seguintes acordos:

#### *Acôrdo n.º 1*

A Conferência reitera os seguintes acordos da Conferência de Lima:

- a) Acôrdo N.º 1, letra e, que “recomenda aos Centros que propiciem a promulgação de leis protetoras do teatro em cada país”.
- b) Acôrdo N.º 3, parágrafo 1, no qual “recomenda que os Centros Nacionais procurem o intercâmbio de homens de teatro (atôres, dramaturgos, diretores, cenógrafos, conferencistas e professores de teatro) insistindo principalmente no intercâmbio de diretores”.
- c) Acôrdo N.º 5, que “recomenda aos Centros a participação na seção teatral da Exposição da Bienal de São Paulo e ao envio posterior dêsse material a outros países da América Latina onde existam Centros”.
- d) Acôrdo N.º 6 que, “recomenda aos Centros a organização de bibliotecas de autores latino-americanos, nutridas com os livros enviados pelos Centros e outras fontes. Essas bibliotecas devem colocar-se à disposição dos conjuntos teatrais de cada país”.
- e) Acôrdo N.º 12, que “chama a atenção dos Centros sôbre a necessidade de serem regidos por um estatuto, que contemplando as peculiaridades de cada país, ampare tôdas as atividades teatrais. Êsses estatutos, em cópias suficientes deverão ser enviados ao ILAT para a distribuição aos Centros”.
- f) Acôrdo N.º 15, em que se “reitera a resolução do Congresso de Oslo do International Theatre Institute (ITI), de Julho de 1961, no sentido de recomendar aos governos dos países membros que promulguem leis destinadas a preservar as salas de espetáculos já existentes, a assegurar sua utilização para as representações teatrais, como também impedir que essas salas sejam demolidas ou adaptadas para outros fins”. “Assim mesmo a Conferência recomenda aos Centros, que façam saber a quem de direito que o Centro Nacional, está à disposição para resolver quaisquer consultas técnicas sôbre construção de salas”.

#### *Acôrdo n.º 2*

A Conferência determina que os Centros Latino-Americanos devem realizar as seguintes *Ações Mínimas*:

- a) Os Centros se obrigam a publicar, na forma que lhes seja possível, um boletim informativo sobre suas atividades e as do movimento teatral no país respectivo, no mínimo de seis em seis meses.
- b) Os Centros enviarão exemplares deste boletim aos demais Centros Latino-Americanos e ao Secretário Geral do ILAT.
- c) Os Centros estabelecerão relações com as organizações governamentais apropriadas, com as Comissões Nacionais da UNESCO, com as Universidades e com a atividade teatral dos respectivos países, com o objetivo de colaborar no desenrolar da arte cênica.
- d) Os Centros levantarão uma estatística, a mais completa possível, dos locais em que se realizam representações teatrais, com menção de suas condições arquitetônicas, sua capacidade, seu equipamento elétrico e técnico, etc. e se possível as condições econômicas em que funcionam.
- e) Os Centros levantarão também uma estatística das escolas de teatro, com menção aos seus planos de estudo, sua matrícula, seus meios de financiamento, e no possível sua orientação pedagógica.
- f) Os Centros confeccionarão um índice de dramaturgos, diretores de teatro, diretores artísticos, atôres, cenógrafos, eletricitas, maquinistas, e homens de teatro em geral.
- g) Cada Centro enviará aos demais Centros Latino-Americanos e à Secretaria Geral do ILAT os materiais a que se referem os incisos anteriores.
- h) Os Centros enviarão um informe trimestral sobre a atividade do Centro e do teatro do respectivo país à Secretaria Geral do ILAT.
- i) Os Centros devem destacar nos países respectivos a celebração do DIA INTERNACIONAL DE TEATRO.
- j) Os Centros estão obrigados a manter correspondência regular com as Secretarias Gerais do ITI e do ILAT e a responder as perguntas dessas organizações.

*Acôrdo n.º 3*

A Conferência determina editar um Boletim Trimestral do ILAT com o material informativo dos boletins dos Centros, de outras publicações teatrais e com o procedimento do Diretório do ILAT.

*Acôrdo n.º 4*

A Conferência aceita com satisfação o oferecimento do Centro Venezuelano de encarregar-se da publicação do Boletim a que se refere o acôrdo anterior.

*Acôrdo n.º 5*

A Conferência recomenda aos Centros a realização de um fichário que contenha o "Curriculum vitae", dos homens de teatro do respectivo país. Este fichário deverá ser mantido em dia e difundido periodicamente.

*Acôrdo n.º 6*

A Conferência aceita com prazer o oferecimento do Centro Venezuelano de editar (a cargo desse Centro) um anuário do ILAT com o material informativo e gráficos para serem enviados aos centros como resumo das atividades desenroladas durante cada ano.

*Acôrdo n.º 7*

*Acôrdo n.º 8*

*Acôrdo n.º 9*

A Conferência recomenda aos Centros a criação de comissões de estudos de formas populares e folclóricas de teatro e o contato com as organizações especializadas nesse tipo de estudo ou investigações.

*Acôrdo n.º 10*

A Conferência recomenda à Secretaria Geral do ILAT que se dirija ao Centro Regional da UNESCO e às Comissões Nacionais dessa organização nos países em que existam Centros do ILAT, solicitando apoio para as atividades dos Centros.

*Acôrdo n.º 11*

A Conferência toma nota com satisfação do oferecimento do Centro Mexicano das duas bolsas de estudos anuais para estudantes ou homens de teatro eleitos por sorteio entre os candidatos apresentados pelos Centros. No primeiro ano uma destas bolsas corresponderá ao Centro da Venezuela.

*Acôrdo n.º 12*

A Conferência recomenda aos Centros a doação permanente de material teatral a Biblioteca do Arsenal de Paris, ao Instituto de Investigações Teatrais do Centro Cubano de Teatro de Havana, e a Biblioteca do Congresso em Washington.

*Acôrdo n.º 13*

A Conferência recomenda aos Centros que para a celebração do Dia Internacional de Teatro, cada Centro se dirija às organizações educacionais de seu país solicitando que se levem a efeito nesse dia atividades de divulgação teatral nos colégios, liceus, universidades e institutos de educação.

*Acôrdo n.º 14*

A Conferência reitera a resolução do Congresso do ITI em Tel — Aviv no sentido de reafirmar “que a liberdade de intercâmbio é indispensável para a mútua compreensão internacional e chama a tódas as organizações culturais, nacionais e internacionais para que se oponham enèrgicamente contra sistemas que sejam obstáculos para as aspirações dos povos e dos artistas.

*Acôrdo n.º 15*

A Conferência solicita ao Comitê Executivo do ITI estudar a possibilidade de financiar os gastos de viagem do Secretário Geral do ILAT para assistir as conferências do ILAT.

*Acôrdo n.º 16*

A Conferência aprova um saúdo ao Instituto Internacional de Teatro e a UNESCO. Toma a si felicitar o Centro Venezuelano pela organização da

presente conferência e ao êxito obtido nela, e às instituições venezuelanas que prestaram seu apoio para a realização da Conferência de Caracas.

*Acôrdo n.º 17*

A Conferência toma nota com aplauso do oferecimento do Centro Mexicano para realizar um Festival de Teatro Latino-Americano na Cidade do México em 1966.

*Acôrdo n.º 18*

A Conferência determina realizar festivais de teatro Latino-Americano cada dois anos. A decisão sobre a sede destes Festivais se tomará na Conferência do ILAT. Nestes festivais cada Centro deverá apresentar pelo menos uma obra de autor nacional.

*Acôrdo n.º 19*

A Conferência toma a si felicitar o Instituto Nacional de Belas Artes do México pelo apoio oferecido para a realização do Primeiro Festival de Teatro Latino-Americano na cidade do México.

*Acôrdo n.º 20*

A Conferência lamenta a ausência na reunião de Caracas dos delegados da Argentina, Cuba, Equador, Peru e Uruguai.

*Acôrdo n.º 21*

A Conferência elegeu por aclamação como Presidente do ILAT para o próximo período o Senhor Roman Chalbaud, do Centro Venezuelano, e como Vice-Presidente pelo mesmo período a Senhora Heliadora Carneiro de Mendonça, do Centro Brasileiro.

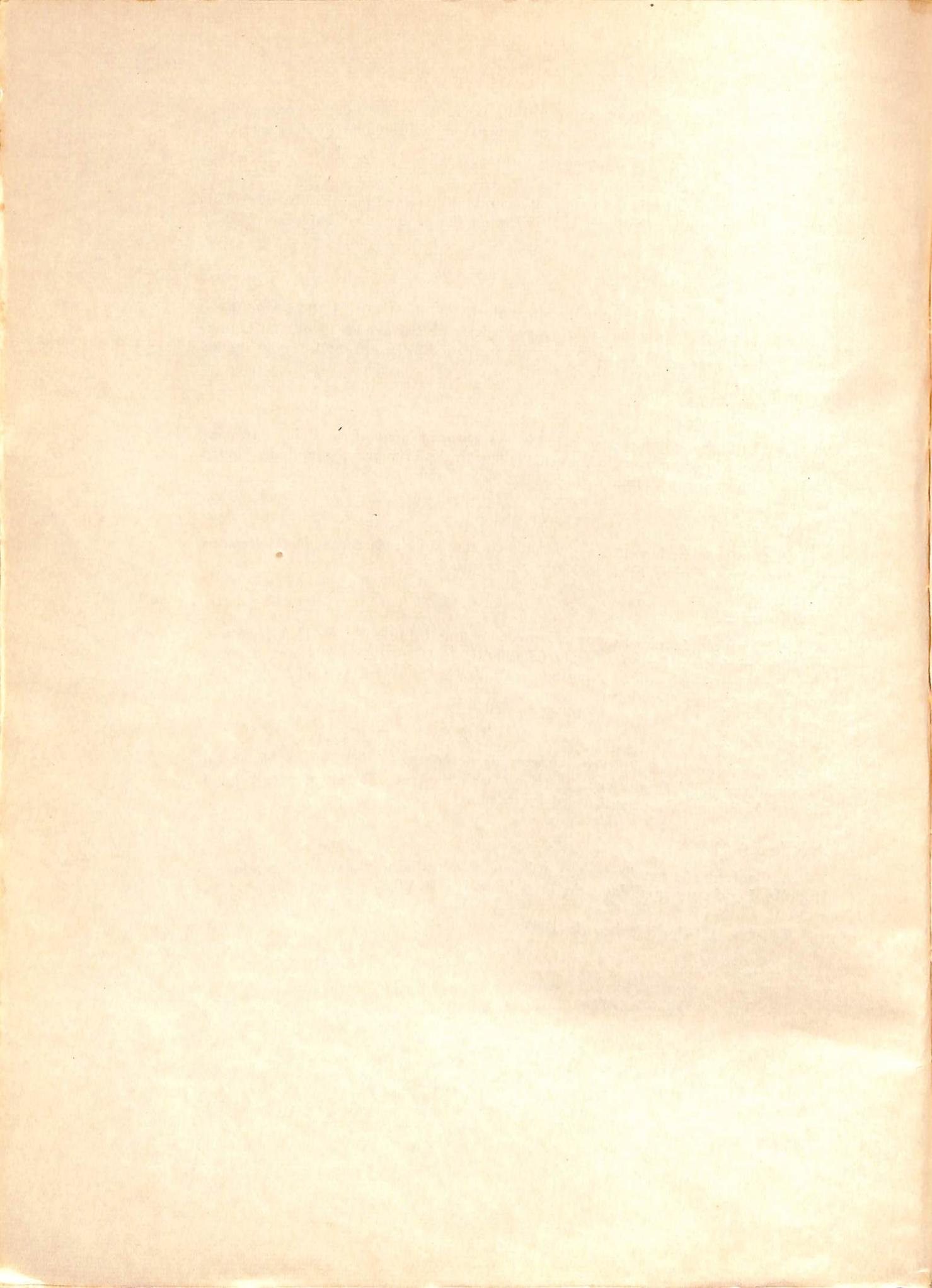
*Acôrdo n.º 22*

A Conferência aceitou com prazer o oferecimento do Centro Mexicano para realizar a IV Conferência do ILAT na cidade do México e encarrega o Centro Mexicano da organização da mesma.

*Acôrdo n.º 23*

A Conferência manifesta seu aplauso pelo trabalho desenrolado pelo Sr. Rodolfo Landa na qualidade de Presidente do ILAT.

Caracas, 1.º de Outubro de 1965.



---

## Í N D I C E

---

MARTINS PENNA — <i>Silvio Romero</i> .....	3
EM TÔRNO DE MARTINS PENNA — <i>Bella Jozef</i> .....	13
MARTINS PENNA ANTE AS FONTES DE SEU TEATRO — <i>Antônio Soares Amora</i>	20
MARTINS PENNA — <i>Henrique Oscar</i> .....	29
A EVOLUÇÃO DE MARTINS PENNA — <i>Bárbara Heliadora</i> .....	32
A SINTAXE AFETIVA NAS COMÉDIAS DE MARTINS PENNA — <i>Maria Thereza Silveira de Souza</i> .....	44
TEMPORADA DO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA EM 1965 .....	51
TEATRO AMADOR — FESTIVAL MARTINS PENNA .....	65
MARTINS PENNA NO PALCO .....	79
III CONFERÊNCIA DO INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE TEATRO	90



---

COMPOSTO E IMPRESSO NAS OFICINAS DA  
EMPRESA GRÁFICA DA "REVISTA DOS TRIBUNAIS" S.A.  
Rua Conde de Sarzedas n. 38 — S. Paulo — Brasil — em 1966.

