

O Judas em Sábado de Aleluia: disfarce e reconhecimento numa comédia de Martins Pena

“O Judas em Sábado de Aleluia”: disguise and recognition in a comedy by
Martins Pena

Isabel Maria Lopes

Graduada em Letras pelo Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM).
E-mail: bellopes440@gmail.com

Luís André Nepomuceno

Professor orientador (UNIPAM).
E-mail: luis.andre@unipam.edu.br

Resumo: O presente artigo propõe uma discussão acerca da obra de Martins Pena, fundador da comédia de costumes no Brasil, dando destaque a *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), texto produzido no Rio de Janeiro, à época a capital de um império pleno de contradições sociais e políticas, conforme o dramaturgo nos revela em muitas de suas comédias. Nessa peça, encontra-se o drama de Faustino, pobre, órfão e perseguido que, por meio da técnica do disfarce, consegue alcançar o final feliz típico das comédias. O objetivo é analisar as consequências do disfarce e do reconhecimento, estratégias que caracterizam essencialmente a comédia clássica e que são recorrentes na obra de Pena. Ao comparar Faustino a outros personagens do mesmo comediógrafo, é possível perceber, por exemplo, a orfandade como elemento social comum. Como Martins Pena é um exímio retratista das mazelas sociais do Segundo Império, é possível perceber, em suas denúncias, a falta de uma base estrutural doméstica (a falta do pai e/ou da mãe), aqui entendida como a própria ausência do Estado, modelo de uma instituição corrompida e clientelista. A pesquisa está sustentada numa leitura histórica e social, tendo como parâmetro o Brasil do Segundo Império, a partir de autores como Candeias (2014), Arêas (2012), Amenda (2006).

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Comédia. Martins Pena. Brasil Império.

Abstract: The present paper proposes an analysis on the work of Martins Pena, founder of the comedy of manners in Brazil, considering especially *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), a text written in Rio de Janeiro, a city that was the capital of an empire full of social and political contradictions, as the dramatist reveals in many of his comedies. In this play, we find Faustino's drama, a poor orphan and persecuted young man who, through the technique of disguise, achieves the happy end that is characteristic of comedies. The purpose is to analyze the consequences of disguise and recognition, strategies that essentially characterize the classical comedy and are frequent in Pena's work. While comparing Faustino to other characters of the same dramatist, we may perceive, for example, the orphanage as a common social element. As Martins Pena is an extraordinary photographer of the social wounds of the Brazilian Empire, it is possible to see, in his denunciation, the lack of a domestic structural basis (the lack of the father or the mother), here understood as the lack of the State, which is the model of a corrupt and elitist institution. The research is supported by a social and historical reading, by considering the Second Empire in Brazil, and authors such as Candeias (2014), Arêas (2012), Amenda (2006).

Keywords: Brazilian theater. Comedy. Martins Pena. Brazilian Empire.

1 Martins Pena no cenário do Segundo Império

A comédia de costumes é um gênero de dramaturgia que denuncia os vícios e as mazelas de uma sociedade, a partir de tipos e situações de época. Martins Pena, em pleno período romântico, mostrou-se “o fundador da comédia de costumes no Brasil, gênero cômico criado por Molière que tem como característica retratar o comportamento e os costumes da sociedade da época fazendo uma espécie de sátira social” (COSTA, 2010, p. 108).

Herdeira da comédia clássica, especialmente da chamada “comédia nova” grega, modelo que influenciou autores como Plauto, Terêncio, Molière e Shakespeare (todos estes, por sua vez, tiveram grande impacto na obra de Martins Pena), a comédia de costumes é um gênero satírico e denunciador que, na obra de Pena, apresenta o disfarce como estratégia de mascaramento e descoberta de identidades alheias. Na comédia clássica, o disfarce era um subterfúgio cômico em que o personagem central disfarçava-se ou mesmo assumia uma nova identidade transitória, num gesto que, para a estrutura do enredo, representava uma espécie de descoberta das artimanhas dos demais personagens, bem como um elemento propulsor para o desenlace do argumento. Em Shakespeare, diferentemente, o disfarce assume contornos dramáticos. Mas em Molière, modelo permanente para o nosso Martins Pena, o disfarce assume aspectos risíveis, revelando que quanto mais inverossímeis os disfarces, mais cômicas eram as representações cênicas.

De Plauto, Martins Pena herdou a adequação da linguagem ao falante/personagem, bem como a cantoria. De Terêncio, Pena herdou a técnica do disfarce como forma de resolução dos quiproquós e do enredo. De Molière, herdou a crítica aos vícios da sociedade burguesa e a exaltação dos costumes mais populares. E de Shakespeare, teria herdado a preocupação com os problemas históricos da época, embora o dramaturgo inglês se distancie das intenções de Pena, por manter viva, pelo menos na comédia, a grandeza ética da nobreza.

A técnica do disfarce como forma de resolução dos quiproquós está presente na obra que sustenta esta pesquisa, *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844). Nela, o jovem Faustino, representante de uma pequena burguesia, é humilhado por Ambrósio e por José Pimenta no trabalho na Guarda Nacional. Em uma visita a sua amada Maricota (filha de José Pimenta), vê-se obrigado a esconder-se numa fantasia de Judas feita por uns garotos, para não ser flagrado pelo pai da moça. De seu esconderijo, Faustino, presente em cena praticamente ao longo de toda a peça, tem o privilégio de ser espectador de tudo o que acontece na casa de José Pimenta. O esconderijo, então, acaba virando um disfarce, a partir do qual Faustino consegue reconhecer os vícios ou as virtudes de todos os personagens: a amada Maricota revela-se uma menina infiel e namoradeira; a irmã dela, Chiquinha, mostra que amava Faustino verdadeiramente; e o sogro acaba por revelar que estava unido a Ambrósio num esquema de falsificação de dinheiro. Depois do disfarce vem o reconhecimento, quando Faustino usa as informações que ouviu para chantagear os demais e, até mesmo, casar-se com Chiquinha, por quem se apaixona subitamente.

Luiz Carlos Martins Pena (1815-1848) teve uma obra pequena (escreveu dos 22 aos 33 anos, quando morreu), porém significativa. Era um homem culto, que falava francês e italiano, que conhecia bem tanto música quanto literatura, que se vitimou de tuberculose – doença dos românticos – e acabou morrendo quando estava indo para a Inglaterra seguir carreira diplomática. Uma admirável observação de Sílvio Romero (*apud* ARÊAS, 2012, p. 125), um dos mais célebres críticos brasileiros do séc. XIX, nos dá conta da importância do dramaturgo:

se perdêssemos todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época.

Boa parte da obra de Martins Pena é ambientada na cidade do Rio de Janeiro, inspirada “em seus tipos e costumes” (LOPES, 2007, p. 2). Portanto, para um entendimento de seu teatro, é preciso reconstruir uma visão mais aguda do Rio oitocentista, ainda que em algumas peças a trama se passe na roça, embora seja uma roça idealizada, uma espécie de “‘roça’ metafórica, criada por um ser cidadão” (LOPES, 2007, p. 2).

Os anos de 1833 e 1847, pano de fundo das comédias de Martins Pena, são um período marcado pelo crescimento urbano do Rio de Janeiro, capital do império e sede da monarquia, que buscava romper com o passado colonial, assim que a família real portuguesa aqui chegou em 1808. Mas essa tentativa de ruptura gerou ao mesmo tempo uma cidade plena de contradições sociais: “ao passo que o Rio de Janeiro vivia e experimentava as ‘inovações’ trazidas pela ‘civilização’, convivia também com suas tradições e marcas de seu passado colonial” (ALMENDRA, 2006, p. 9).

Com o fim de um modelo colonial, e especialmente com a instituição de um império elitista e sustentado pelo favoritismo político e pela estrutura de oligarquias clientelistas, sistema que deverá perdurar pelo menos até a Proclamação da República, a tímida classe média carioca, movida pelos “homens livres” que muito lentamente buscavam ocupar espaços sociais, viu-se perdida, podendo ser comparada a uma criança órfã. Para suprir esse vazio, a sociedade tentou se apoiar na busca de imitação de modelos portugueses, gerando, assim, uma espécie de europeização do Brasil. “Tínhamos, àquela época, dois ‘rios de janeiro’ bem distintos: o aristocrático e o sujo e pobre que, por ironia do destino, estava tão próximo do primeiro que era impossível serem dissociados” (SILVA, 2009, p. 75). Com isso, o comércio de coisas não necessárias intensificou-se e a importação também. Todos queriam os “luxos europeus”. Renata Silva Almendra (2006, p. 20) mostra que

a demanda por bens e produtos de consumo, tão escassos durante o século XVIII, pôde ser satisfeita com o fim do Pacto Colonial e com a abertura dos portos por D. João VI em 1808, permitindo assim, o surgimento do comércio de luxo e de produtos importados para o Rio de Janeiro.

Buscando desenhar a realidade brasileira do Segundo Império, veremos que se tratava de uma sociedade movida por máscaras, ansiando por se assemelhar à família real, custasse o que custasse, até mesmo na desvalorização de produções teatrais nacionais. Em relação à importação de peças estrangeiras, especialmente francesas, por exemplo, Amanda Iooost da Costa (2010, p. 103) informa que “o papel do tradutor tem e teve importância fundamental na disseminação das culturas ao longo dos tempos”. Mas é também a mesma autora quem nos revela, ao contrário, que a predominância de peças traduzidas em detrimento das nacionais “não agradava a crítica da época em função de se tratar de um período pós-independência, em que o país buscava afirmação de uma cultura nacional” (COSTA, 2010, p. 103). De toda forma, as estratégias que os cariocas usavam para serem vistos, fora o espaço do teatro e da ópera, estavam “restritas às missas, aos bailes e saraus domésticos, aos passeios pela Rua do Ouvidor e às noitadas teatrais” (ALMENDRA, 2006, p. 21).

Chega-se, então, a um dado cultural importante: o teatro brasileiro. Ao chegar aqui ao Brasil, D. Pedro I “manda vir de Portugal a melhor companhia teatral em atividade no país” (NEVES, 2012, p. 15). A essa época, a sociedade de corte brasileira – ou pelo menos a gente ligada às manifestações culturais – valorizava o estrangeirismo em detrimento do nacionalismo nos palcos. Eram separados alguns minutos (30 em média) entre os grandes espetáculos para a realização de uma peça nacional, o conhecido *entremez*: “a prática do entremez, como complemento de espetáculo, chegara ao Rio de Janeiro, trazida pelos artistas portugueses que aportaram aqui em 1829, na companhia encabeçada por Ludovina Soares da Costa” (PRADO, 1999, p. 56).

A comédia de Martins Pena surgiu de entremezes. À época, o país, em busca de influências estrangeiras, mantinha certo preconceito contra a comédia, como gênero menor, visão que o próprio Pena chegou a sustentar (COSTA, 1989, p. 3). Rossetti (2011, p. 53) considera que “mais que o histórico preconceito que delineou o cômico como um ‘gênero menor’, as encenações aqui realizadas na primeira metade do século XIX continuavam privilegiando a tragédia e o melodrama”. Era o ano de 1838 quando foi encenada pela primeira vez uma peça de Martins Pena que marcou o início da comédia de costumes no país: *O Juiz de Paz da Roça*, ainda hoje uma de suas mais famosas composições. A peça, de estrutura e enredo muito simples, narra a história da jovem Aninha, moça que ajudava os pais no trabalho da roça e tinha um namorado que morava na corte, o José Fonseca. Levada pela descrição das belezas da corte, anunciadas pelo namorado, Aninha sonha os encantos da vida moderna. Mas o texto não está centrado aí: *Juiz de Paz da Roça* é uma sátira à justiça nas remotas províncias do Segundo Reinado, onde a corrupção e o abuso de poder e autoridade são vistos como princípios banais da vida cotidiana.

Na estruturação de suas peças, Martins Pena tentou se aproximar ao máximo do cotidiano oitocentista carioca, seja na corte, seja no campo, compondo o amplo retrato de uma sociedade permeada de vícios e mazela sociais, como o jogo de poderes, o favoritismo, a corrupção política e a falta de caráter.

Como forma de solução dos problemas e dos quiproquós, pelo menos no espaço cênico, o comediógrafo utiliza a técnica do disfarce, que resultará sempre no reconhecimento. Essa técnica é recorrente nas obras dramáticas de Pena, como *O Noviço*, *O Judas em Sábado de Aleluia*, *Os Dois ou o Inglês Maquinista* e *O Namorador ou A*

Noite de São João. Pensando na questão do disfarce em sua obra, é preciso levar em conta que o autor utilizou uma fórmula estrutural para desenvolver o recurso: o disfarce se faz acompanhar do reconhecimento, eventualmente de uma chantagem e, por fim, de uma percepção das verdades e das máscaras sociais, quando o personagem se vê “mascarado”.

A julgar por esses elementos e a considerar a dimensão histórica do Rio de Janeiro do Segundo Império, *O Judas em Sábado de Aleluia* revela-se uma composição altamente significativa. A partir dela, é preciso considerar as estratégias de disfarce e de reconhecimento entre os personagens e, ao mesmo tempo, propor uma análise das contradições entre homens livres e subalternos nos primórdios do Segundo Reinado.

Pena, em sua obra, propõe não só um humor lúdico, mas também uma crítica da sociedade, incluindo as classes mais altas. Décio de Almeida Prado afirma que o teatro de Martins Pena “revela um pendor jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro” (1999, p. 57).

Os personagens criados pelo comediógrafo foram extraídos da realidade social carioca: são oficiais da Guarda Nacional (recentemente criada), empregados públicos rebaixados ou elevados, negociantes, comerciantes, falsos devotos, espertalhões, falsos amantes, estrangeiros e outros tipos sociais que compunham a sociedade do Rio de Janeiro. Os grupos que circulam pelo palco de Martins Pena são de pessoas comuns vivenciando situações cotidianas. Sua arte é “um teatro que se fazia nacional inteiramente” (NEVES, 2012, p. 17).

Será preciso lembrar, por fim, antes que analisemos mais detalhadamente a peça em questão, que o Brasil que circundava o dramaturgo era um país deficiente, de grandes diferenças sociais, no qual as pessoas eram escolhidas para o trabalho especialmente por meio de critérios únicos, como o favoritismo, a par da corrupção política que se disseminava na corte e nas esferas do interior.

2 O disfarce no *Judas* e o reconhecimento das máscaras sociais

O Judas em Sábado de Aleluia é uma peça estruturada em três partes, ainda que não categoricamente pensadas pelo seu autor: o disfarce de Faustino; a revelação dos vícios e quiproquós; e o reconhecimento de Faustino.

A primeira parte, a do disfarce do personagem central, inicia-se logo na cena I e segue até a cena IX. Numa conversa entre Faustino e Maricota, o rapaz afirma que “*um cidadão é livre... enquanto não o prendem*”. Faustino está sendo perseguido por José Pimenta, a mando de Ambrósio, no trabalho da Guarda Nacional. Na sua afirmação revela-se uma prática social e política comum no Brasil Império, que era o favoritismo de classe, tão denunciado por Machado de Assis no final do século: segundo esse modelo, quem ocupa um lugar mais elevado na sociedade se acha no direito de perseguir e discriminar o outro.

Ambrósio, assim como Faustino, corteja Maricota achando-se o único homem na vida da amada. Mas o que eles nem desconfiam é que a moça é namoradeira, corrompida, e que tem vários pretendentes. Faustino, jovem órfão, pobre e humilhado em seu trabalho, vê-se como o lado mais fraco nesse jogo, mas deseja casar-se com

Maricota. Seu esconderijo no boneco de Judas acaba por virar um disfarce, a partir do qual ele consegue ver sem ser visto, ouvir sem ser ouvido, descobrindo, assim, as artimanhas e os vícios das outras personagens.

A respeito dessa estratégia de disfarce nas peças de Martins Pena, e parafraseando Manoel Candeias, a personagem que se disfarça assume uma posição de personagem “ausente-presente”. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a personagem está, ela não está, pois assumiu uma outra identidade. A descoberta das tramas secretas e dos vícios será usada a seu favor no desenlace da peça:

Assim estando ele nessa posição de disfarce, as relações se modificam, porque Faustino passa a estar presente sem estar, observa sem ser observado. Dentro dessa presença- ausência, ele passa a enxergar todos sem disfarces, sem hipocrisias (CANDEIAS, 2014, p. 207).

Martins Pena voltaria a usar o recurso do disfarce em outra de suas peças, *O Noviço*, de 1845, na qual o também jovem e órfão Carlos se vê obrigado a disfarçar-se de mulher para não ter que voltar para a Ordem de S. Bento de onde fugira. O menino Carlos vai para a Ordem, obrigado pela Tia Florência – a mando de seu segundo marido Ambrósio, que estava apenas de olho na fortuna dela.

Tanto em *O Judas* quanto em *O noviço*, Martins Pena constrói personagens órfãos e pobres que, caso não tivessem a oportunidade do disfarce, não alcançariam o seu triunfo final. Essas personagens marginalizadas socialmente são retratos da própria sociedade carioca oitocentista, moralmente frágil, num espaço social em que, para se “dar bem”, a classe média livre usava as mais diversas artimanhas. Como já foi dito, o recurso tanto de Faustino quanto de Carlos foi o disfarce, mas com uma pequena diferença: este se disfarçou propositadamente, aquele não, foi um esconderijo que virou disfarce. Em outros termos, pode existir ou não uma voluntariedade ou um propósito no disfarce.

Na segunda parte de *O Judas*, a da revelação dos vícios e quiproquós, Faustino agora é o próprio boneco que observa sem ser observado e presencia uma série de revelações que não estariam a seu alcance, não fosse o esconderijo/ disfarce. Judas/ Faustino faz uma série de descobertas surpreendentes, quatro ao total.

A primeira delas acontece logo no início da cena V, em que são reveladas as intenções corrompidas tanto de Maricota quanto do Capitão Ambrósio. A trama desenrola-se da seguinte forma: a moça, para disfarçar que está à procura de Faustino, diz a Ambrósio que está à procura de um gato – mentira que será quebrada por José Pimenta, que odeia gatos. Além de namorada, ela se revela mentirosa. O Capitão, para mostrar que detém o poder, saca ridiculamente de sua espada para o “gato imaginário”. Eles esquecem o gato por um momento, e Ambrósio acusa Maricota de não querer fugir com ele por causa de Faustino. A moça, sem saber que o rapaz perseguido estava escondido, diz: “A Faustino? (*ri às gargalhadas*) Eu? Amar aquele toleirão? Com olhos de enchova morta, e pernas de arco de pipa? Está mangando comigo. Tenho melhor gosto” (PENA, 2007, p. 250). Mais uma vez Maricota se apresenta com moral frouxa.

A segunda descoberta de Faustino/ Judas é o pagamento de suborno pelos oficiais da Companhia de Ambrósio e de José Pimenta, que passam a ter folgas e regalias. Martins Pena, por meio dessa cena, denuncia o jogo de poder e corrupção que envolvia a Guarda Nacional, órgão recém-criado no Brasil.

A terceira descoberta de Faustino é o amor verdadeiro que Chiquinha, irmã de Maricota e filha de José, trazia consigo, sem o revelar a ninguém. Acontece uma descoberta mútua, pois Chiquinha descobre que o Judas é na verdade Faustino. Ao criar Chiquinha, Martins Pena parece ter buscado a representação romântica das virtudes femininas, já que ela é uma das poucas personagens que não tentam se “dar bem” nem tirar proveito espúrio de situações.

E a quarta descoberta de Faustino, por fim, e talvez a mais surpreendente de todas, é o mecanismo de falsificação de dinheiro por José Pimenta e Antônio, um velho comerciante amigo seu. Receosos de serem descobertos, e jamais sonhando a presença de Faustino no disfarce do boneco, os dois falsários revelam a astúcia de sua prática. Essa verdade que vem à tona, somada às descobertas anteriores, acaba por fechar um ciclo de revelações inesperadas que, juntas, compõem um quadro da elite brasileira do Brasil Império: hipócrita, moralista e trapaceira.

É um quadro de denúncias que, excluídas as diferenças, pode ser comparado a *O Juiz de Paz na Roça*, o primeiro sucesso de Martins Pena na sua fase de juventude. Está presente aqui a questão do jogo de poderes na figura do juiz que trabalha na roça e se aproveita da ignorância das pessoas mais simples, algo como o papel desempenhado por Ambrósio e José Pimenta, os indivíduos da elite que perseguem Faustino, como moralistas hipócritas, e falsificam dinheiro em surdina, no meio da noite.

A última parte da trama, a do reconhecimento de Faustino que sai de seu esconderijo, vem logo depois de suas grandes descobertas. A cena é cômica e engenhosamente dinâmica. A confusão começa quando chega o sábado de aleluia, e Lulu e seus amigos vêm buscar o Judas. Para não ser pego e naturalmente queimado, Faustino sai como louco, em cena histriônica, gerando um corre-corre e o assombro de todos, menos de Chiquinha, que já sabia do disfarce.

Faustino corre para a rua, mas lá fora todos querem pegá-lo, por acharem que se trata de um Judas em Sábado de Aleluia. O pobre disfarçado volta para a casa de José Pimenta e revela-se diante de um grupo de gente apavorada. É o reconhecimento que se dá depois do disfarce. Faustino, tipo social rebaixado, o excluído da elite, aquele que não alcançaria o seu final feliz não fosse pelas descobertas feitas, tem agora a astúcia e a esperteza para usá-las a seu favor, chantageando os demais. O desfecho da trama, portanto, a exemplo de tantas outras comédias de Martins Pena, só é possível com o disfarce e o reconhecimento de Faustino, pois, ao descobrir os vícios de cada personagem, tem méritos e informações de sobra a seu favor. O excluído da elite oitocentista, como o próprio Faustino, acaba por se utilizar da chantagem, sem se preocupar muito com as fronteiras entre o lícito e o ilícito, para buscar vantagens diante das raras oportunidades sociais que lhe aparecem. Ele se aproveita das descobertas que fez para vingar-se das humilhações sofridas, como forçar Maricota, por exemplo, a casar-se com Antônio Domingos, sabendo que a mocinha era namorada e tinha horror a casar-se com um velho. Ao deixar o disfarce, Faustino

desmascara os vícios da sociedade, por meio de estratégias de chantagem. No outro extremo das condutas sociais, vê em Chiquinha uma revelação de virtudes e pureza, e por ela apaixonou-se subitamente. É uma espécie de *deus ex machina* que Martins Pena usa como recurso para romantizar o quadro idílico de sua comédia.

Resta ainda dizer que essa terceira e última parte da peça pode ser comparada a outra obra de Martins Pena, *O namorado ou a Noite de São João*. Tanto em *O Namorado* quanto em *O Judas*, Pena propõe um saboroso retrato das festas populares brasileiras, como a Festa de São João e a Festa de Sábado de Aleluia. Outra semelhança são os falsos amores: assim como Maricota, de *O Judas*, mantinha um falso amor pelos seus vários namorados, João, de *O namorado*, também mantinha um falso amor pela sua própria esposa, pois cortejava a empregada Maria.

3 Considerações finais: um Brasil de contradições na visão de um romântico

Na caracterização desse quadro de vícios e virtudes, tomado por uma inclinação romântica, típica de seu tempo, Martins Pena propõe um retrato do Rio de Janeiro no cenário do Brasil oitocentista, todo ele carregado por diferenças e contradições sociais e, ao mesmo tempo, o pano de fundo histórico de sua obra.

É o Brasil do Segundo Reinado, regido por uma elite hipócrita, escravista e clientelista, dada ao favoritismo de classe e representativa de uma visão altamente conservadora. Será também a corte de D. Pedro II, denunciada por autores como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Pena buscou mostrar o país como ele realmente era: uma nação que queria se igualar às sociedades europeias mais progressistas, sem abrir mão dos favores da elite. Lopes (2007, p. 16) salienta que “Martins Pena traçou com suas comédias um amplo quadro da sociedade livre, branca e mestiça, das suas hipocrisias, de sua moral frouxa e dos seus sonhos”. E como já foi salientado, Antônio Herculano Lopes afirma que a sociedade brasileira manteve uma espécie de “moral frouxa”, uma fragilidade de valores que, no teatro de Pena, estampou-se, de forma cômica e por vezes irônica, nos disfarces, nas confusões, nos quiproquós. Conforme nos informa Sábato Magaldi (2004, p. 62),

prosseguirá, em toda a dramaturgia subsequente, o vezo da sátira política e da crítica à sociedade e à administração, com o elogio implícito ou explícito dos bons costumes e da sadia moral, tanto na vida privada como nos negócios públicos. No repúdio aos erros, nas diversas esferas do país, a comédia de Martins Pena pode ser considerada uma escola de ética, antecipando esse papel que o teatro assumirá, conscientemente, mais tarde.

Com as comédias de Martins Pena, é possível perceber que ele denuncia certas convenções sociais, como o casamento, a família, o governo, e satiriza figuras representativas, como padres, juízes, políticos inescrupulosos e novos ricos. No seu teatro, desdobramentos inesperados acontecem, e muitos deles advindos do disfarce das personagens. Todos esses desdobramentos ocorrem para que os personagens cheguem ao final feliz tão característico da comédia clássica.

Como foi percebido na obra de Martins Pena, uma curiosa característica que está presente em muitas de suas peças, inclusive em *O Judas*, é a orfandade dos personagens humilhados e menos favorecidos, indivíduos que, geralmente, precisam recorrer ao disfarce para alcançar os objetivos desejados. Ao pensar a orfandade dos heróis, como traço de família, Martins Pena buscou representar, na verdade, uma “orfandade de pátria”, traço social mais complexo e altamente revelador de sua situação histórica. É como se o autor nos sugerisse que, com as contradições políticas por que o país estava passando, a classe social dos excluídos sentia falta do amparo do Estado, ou seja, o Estado abandonou o seu papel de salvaguarda e protetor do cidadão, e a sociedade, em contrapartida, sentiu-se órfã. Pode ser que, nesse sentido, Faustino não tenha encontrado um pai propriamente, mas é certo que encontrou o amparo do Estado, na figura de um sogro corrompido, ainda que este tenha sido levado senão pela astúcia e pelas chantagens do genro oprimido. Cada um caça com o que é possível.

Referências

ALMENDRA, Renata Silva. *Entre apartes e quiproquós: a malandragem no Império de Martins Pena (Rio de Janeiro 1833-1847)*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 2006.

ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro - vol. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 119-137.

CANDEIAS, Manoel. As relações sociais brasileiras em duas comédias de Martins Pena, *Urdimento*, vol. 1, n. 22, p. 201-210, jul. 2014.

COSTA, Amanda Ioost da. O surgimento do teatro nacional: Martins Pena ilumina Molière nos palcos do século XIX, *Itinerários*, Araraquara, n. 31, jul./dez. 2010, pp. 103-111.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena, *Trans/forma/Ação*, São Paulo, 12:1-22, 1989.

LOPES, Antonio Herculano. Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista, *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 4, n. 4, out./dez. 2007, pp. 1-16.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.

NEVES, Larissa de Oliveira. Martins Pena: a cultura popular e a formação da dramaturgia nacional no século XIX, *Caderno Letra e Ato*, ano 2, n. 2, jul. 2012, pp. 13-122.

PENA, Martins. *Comédias*. Ed. Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (Col. “Dramaturgos do Brasil”), 3 vols.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

ROSSETTI, Emerson Calil. História e ficção na comédia romântica de Martins Pena, *REEC – Revista Eletrônica de Educação e Ciência*, vol. 1, n. 1, set. 2011, pp. 51-74.

SILVA, Frederico José Machado da. *Martins Pena e a crítica da sociedade brasileira de meados do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2009.