

# A ORALIDADE REPRESENTADA: UM ESTUDO DA PEÇA *O JUIZ DE PAZ DA ROÇA*, DE MARTINS PENA

THE REPRESENTED ORALITY: A STUDY OF THE PLAY *O JUIZ DE PAZ DA ROÇA*  
BY MARTINS PENA

Katiuscia Cristina SANTANA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Com foco na comédia *O Juiz de Paz da roça*, de Martins Pena, escrita durante o período romântico da Literatura, objetivamos mostrar a relação entre a representação da linguagem falada e a caracterização das personagens roceiras na peça. A fundamentação teórica constitui-se da Análise da Conversação, da Pragmática e da Sociolinguística Interacional. Partimos da hipótese de que, assim como a ação de modo geral das personagens na peça teatral, a linguagem falada exerce fundamental importância para a caracterização das personagens roceiras. A construção das personagens é possível graças à atenção que o autor atribui à representação da modalidade falada da época somada ao ambiente, em que vários tipos sociais interagem. Assim, as variantes fonéticas e fonológicas entre outros elementos linguísticos caracterizam as personagens na peça teatral, levando em consideração a significação das palavras e as várias relações entre locutores e interlocutores, tais como gênero, idade, grau de formalidade, respeito e intimidade no contexto da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Martins Pena; Romantismo; teatro; representação da oralidade.

**ABSTRACT:** By focusing on the comedy *O Juiz de Paz da roça*, by Martins Pena, from the Romantic period of the Literature, we aim to present the relation between representation of the spoken language and the characterization of the countryside characters in the play. Based on the theoretical framework of Conversation Analysis, Pragmatics and Interactional Sociolinguistics, we start from the hypothesis that, just like actions in a play, spoken language plays a crucial role for the characterization of the countryside characters. The construction of characters is possible because of the author's work of representing the spoken language at that specific time along with an environment where several stock characters interact. Therefore, phonetics and phonological linguistics elements feature the characters in the play, taking into consideration the significance of the words and various relationships between the locutors and interlocutors, such as gender, age, degree of formality, politeness and intimacy in the context of the author's work.

<sup>1</sup> Doutoranda em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo; Mestra em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo; Bolsista Capes.

**KEYWORDS:** Martins Pena; Romantic period; theater; orality representation.

## INTRODUÇÃO

A literatura pode nos fornecer subsídios para o estudo de manifestações linguísticas em uma comunidade de fala, principalmente em se tratando de épocas anteriores, como o século XIX no Brasil. Trata-se de uma época pouco estudada em termos linguísticos, uma vez que há pouco material linguístico-descritivo disponível para pesquisas. Para se concretizar o estudo de manifestações de linguagem em uma determinada comunidade, um dos modos possíveis é a análise dos diálogos das personagens literárias, diálogos esses que constituem uma espécie de personificação tanto “física” quanto linguística no texto de ficção.

O presente trabalho orienta-se para o estudo da caracterização das personagens roceiras por meio da representação da oralidade na peça *O Juiz de Paz da roça*, de Martins Pena. Com foco principal nos aspectos fonéticos e fonológicos, busca-se identificar, descrever e analisar as estratégias linguísticas utilizadas pelo escritor para representar a sociedade ou um grupo social, no caso em questão, os roceiros.

Luís Carlos Martins Pena é considerado o precursor da dramaturgia brasileira, a da comédia de costumes. Para estudiosos como Heliodora (2000), o autor criou um teatro vivo e brasileiro, não só em termos de costumes da época em que sua obra está inserida, mas também em termos de vida dramática e cênica, a tal ponto que Romero (1943) julgou a comédia de Martins Pena um retrato histórico da vida do país no século XIX. O comediógrafo destacou-se por criticar as instituições e seus representantes, uma novidade na época.

A linguagem empregada pelas personagens na peça teatral tenta reproduzir a sociedade ou os grupos sociais do Brasil no Rio de Janeiro da época. Elegemos como *corpus* a comédia *O Juiz de Paz da roça*, primeira peça escrita pelo autor.

Consultamos várias edições da obra de Martins Pena, tais como a edição da Organização Simões, organizada por Amália Costa (1951), as edições do Instituto Nacional do Livro e das Edições de Ouro, ambas organizadas por Darcy Damasceno (1956; 1971), a edição Garnier (s.d), a edição da editora Cruz Coutinho (1871) e a edição datilografada da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores) vinculada à Biblioteca Nacional, para o estabelecimento de um texto mais fidedigno em termos de linguagem da época.

Tendo em vista a natureza do *corpus*, o trabalho considera a peça escrita, ou seja, o texto escrito para ser oralizado no palco. Verificamos as estratégias de uso de aspectos fonéticos e fonológicos para a construção das personagens roceiras com base nos parâmetros teóricos da Sociolinguística Interacional, da Análise da Conversação e da Pragmática.

O texto de teatro, planejado para ser dramatizado no palco, sem a mediação de um narrador, caracteriza-se pela predominância do diálogo. No caso deste artigo, entende-se que esses diálogos são arquitetados pelo autor para recriar tipos sociais recorrentes no século XIX e para mostrar a realidade por meio da ficção, no Brasil e, sobretudo, no Rio de Janeiro da época.

Embora uma conversação inserida num contexto fictício não seja espontânea e real, é possível encontrarmos elementos de uma conversação autêntica em um diálogo elaborado por escritores, uma vez que muitos se preocupam com a verossimilhança de suas personagens.

## 1. MARTINS PENA E A LITERATURA

Luís Carlos Martins Pena nasceu no Rio de Janeiro em 1815 e faleceu em Lisboa no ano de 1848. Na História do Brasil, esses anos compreendem o Brasil Colonial (até 1822), o Primeiro Reinado (1822-1831), Regência Trina (1831-1835),

Regência Una (1835-1840) e começo do Segundo Reinado. Ele vivenciou, portanto, o desenrolar de fatos importantes no país.

Pena criou personagens cômicos que retratavam os costumes cariocas da época e insistia em marcar tipos roceiros e provincianos em contato com a Corte, o Rio de Janeiro na época. Em relação às personagens de Martins Pena, Magaldi destaca:

As personagens - mais que um esboço de individualidade e menos que um caráter - agrupam-se em famílias de tipos, segundo o lugar de nascimento: cariocas, sertanejos e estrangeiros; e de acordo com a categoria profissional: juiz, caixeiro, irmão das almas<sup>2</sup>, médico, meirinho, o usurário etc. (MAGALDI,1997, p.47)

É importante salientar que, de acordo com Bosi (1994), Martins Pena já fazia sentir o social bem menos conservador em relação às outras obras da mesma época e os diálogos valem como excelente testemunho da língua coloquial brasileira do Rio de Janeiro tal como se apresentava nos meados do século XIX. A respeito da linguagem, Magaldi relata:

A preocupação com o flagrante vivo o isentou de um dos maiores defeitos da linguagem teatral, patente na dramaturgia brasileira: a oratória, o rebuscamento das frases, que roubam a espontaneidade ao diálogo. Tudo é simples na comédia de Martins Pena - a situação, o traço dos numerosos tipos, o desenvolvimento da trama, a conversa das personagens.

[...] A linguagem de Martins Pena exigiria um estudo à parte [...]. Na literatura dramática portuguesa, apenas Gil Vicente havia conseguido semelhante adequação das falas à psicologia e ao estado social das personagens. [...]

---

<sup>2</sup> A atividade dos “irmãos das almas” consistia em arrecadar dinheiro pedindo esmolas para as almas e para os santos. Segundo Magalhães Júnior (1971), era prática comum na época fazer coletas de dinheiro para essa finalidade, em grupos, como os da folia do Divino Espírito Santo ou individualmente, por “irmão das almas”.

Martins Pena leva para o palco a língua do povo, e por isso o brasileiro enxerga nele, com razão, a sua própria imagem. (MAGALDI,1997, p.53-62)

Prado (1999) sublinha que Martins Pena foi o nosso maior comediógrafo do período romântico, embora pela escrita teatral nada tivesse de romântico. Foi fiel ao senso da cor local. O seu poder de observação é grande e retrata a maioria dos problemas da época, tais como a desorganização dos serviços públicos, a exploração religiosa, o recrutamento de soldados para as revoltas do Sul e o contrabando de escravos, por exemplo.

## 2. A PEÇA *O JUIZ DE PAZ DA ROÇA*

*O Juiz de Paz da roça* foi a primeira peça escrita por Martins Pena quando este tinha apenas dezoito anos. A peça foi considerada a primeira comédia do nosso país e destacou-se no cenário nacional.

Comédia em um ato, ela tem como pano de fundo a vida rural brasileira da primeira metade do século XIX. Retrata as confusões de uma família, quando a filha, Aninha, resolve fugir para se casar com um oportunista, José da Fonseca, e evidencia o autoritarismo de um juiz de paz. Manuel João, pai de Aninha, é lavrador e guarda nacional, encarregado de recrutar José da Fonseca para o Rio Grande, no período em que se desenrola a Guerra dos Farrapos. Pela falta de cadeias, o pai de Aninha é obrigado a levar o recruta para casa, momento propício para a fuga do casal e que acaba em casamento.

Os principais tipos sociais criados pelo comediógrafo nesta comédia são: Manuel João, pequeno lavrador; Aninha, sua filha, o namorado José, sujeito oportunista e a figura do Juiz de Paz - que dá título à peça - responsável pelos momentos cômicos na peça. A comédia retrata o contraste entre as personagens

roceiras e o Juiz de Paz. Fixa também, a posição da mulher dentro da sociedade patriarcal por meio das personagens Maria Rosa e Aninha.

Desde o princípio da peça, há a relação de contraste entre as personagens de diferentes níveis sociais, tais como o Juiz de Paz, o Escrivão e as demais personagens roceiras. Embora personagens da peça e trabalhadores da roça, os negros nem nome tinham, pois na época, ainda prevalecia o regime escravocrata. O Juiz de Paz e o Escrivão são caracterizados pelas suas funções profissionais e são por meio de seus respectivos papéis na peça que supomos um nível de instrução superior às demais personagens.

Trata-se de uma crítica do autor aos costumes brasileiros da época, e a figura do juiz representa a autoridade perante a ignorância das personagens roceiras.

A figura dominante do *pater-familias* como autoridade suprema da família era um fato na época. A mulher casava cedo, vivia confinada e sem capacidade de governo doméstico, tal como destaca Moreira (*apud* Biderman 1972/1973). No que concerne à vida das mulheres na época, Freyre (2008) salienta que o brasileiro da década de 1850 era um verdadeiro patriarca à maneira romana em relação à sua esposa. De acordo com o pesquisador, os meados do século XIX constituem época ideal para a interpretação do sistema patriarcal no Brasil, por ter sido o período em que tivemos a manifestação de vários tipos de patriarcalismo brasileiro, tais como o agrário, o pastoril e o urbano. O casamento, por exemplo, não era resultado de flertes românticos, mas de um sistema patriarcal de família.

O Brasil era constituído de diferentes grupos sociais, resultados do desenvolvimento das cidades e da economia. Freyre (2008) destaca que os brasileiros mais sofisticados da época inspiravam-se nos ingleses e nos franceses, fato também mostrado por meio das peças teatrais *O Juiz de Paz da roça* e *Os dous ou O Maquinista Inglês* de Martins Pena.

Em relação à estrutura econômica da sociedade brasileira, encontramos, de um lado, uma classe de proprietários de terra e de escravocratas; de outro, a massa

de escravos. Freyre (2008) assinala também a presença de alguns “pequenos burgueses” e de pequenos lavradores. A terra era propriedade dos plantadores de café e, no Sul, dos criadores de gado. Os roceiros formavam a classe dos pequenos fazendeiros, entre os quais muitos eram escravos alforriados. É nesse contexto brasileiro em que a peça *O Juiz de Paz da roça* está inserida.

Escrita em pleno século XIX, a peça *O Juiz de Paz da roça* não só retrata os costumes da época, mas também evidencia os usos linguísticos do período, sobretudo do ponto de vista da oralidade.

### 3. O TEXTO DE TEATRO

Há uma grande diferença entre o texto escrito e o oralizado no palco. O primeiro demanda um esforço de imaginação do leitor, enquanto o segundo implica uma experiência sensorial entre as personagens e o público. São dois tipos de mimetização do real, porém com um impacto diferente para o leitor/espectador.

O texto de teatro define-se por uma finalidade vocal, recitativa e representativa, segundo Oesterreicher (1996). Há um aumento da espontaneidade, quando o texto é encenado, uma vez que existe uma presença direta do ator perante o público. Os movimentos corporais garantem a dinamicidade de uma cena. Todas as hesitações, as repetições e as interrupções presentes no teatro oralizado no palco fazem parte da natureza da troca verbal de um diálogo comum real.

Em relação ao teatro (escrito ou oralizado no palco), na tabela a seguir, observamos as seguintes características:

<b>Texto de teatro escrito (Roteiro ou <i>script</i>)</b>	<b>Texto de teatro oralizado no palco</b>
Conta uma história por meio de um texto.	Conta uma história por meio de um texto e de uma ação concreta (presença física dos atores).

Presença de didascálias (indicações cênicas do autor).	Ausência de didascálias (indicações cênicas do autor).  Uso de recursos paralinguísticos  Figurino/ Cenário
Descrição minuciosa do espaço por meio das didascálias.  A ação geralmente é concentrada em um só espaço.	Espaço concreto, que se impõe à visão do espectador em todos os detalhes.  A ação geralmente é concentrada em um só espaço.
Não se pode falar em foco narrativo (1ª e 3ª pessoas) no texto teatral.	Não se pode falar em foco narrativo (1ª e 3ª pessoas) no texto teatral.

**Tabela 1: A estrutura do texto teatral**

#### 4.0 CONCEITO DE ORALIDADE

Muitos pesquisadores definem oralidade apenas como sinônimo de língua falada. Neste artigo, adotamos neste trabalho o conceito de oralidade de Koch e Oesterreicher (1985). Eles partem de duas perspectivas para tratar a língua falada e a língua escrita: o critério do *meio* (ou canal) de um lado e o da *concepção* do outro. Usam os conceitos de *fônico* e *gráfico* para a definição do *meio* e, para a definição da *concepção*, utilizam os termos *imediatez comunicativa* ou *oralidade* de um lado e de outro *distância comunicativa* ou *escrituralidade*.

As manifestações verbais, fônicas ou gráficas, são definidas pelas condições de produção do texto em razão das situações comunicativas, estas entendidas como os possíveis palcos, cenas ou cenários das mensagens. Compreendem as pessoas que falam ou escrevem, os indivíduos que lêem e ouvem, o tempo e o lugar em que se

passa o evento. Correspondem, pois, aos contextos situacionais e extralinguísticos, tais como define Urbano (2011).

Koch e Oesterreicher (1985) não utilizam em princípio os termos língua falada e língua escrita. Para eles, a imediatez refere-se à comunicação imediata no tempo e no espaço ao passo que a distância compreende a comunicação à distância, dependente do momento e do lugar de sua produção. É o que Marcuschi (2004), em certas situações, considera por envolvimento e distanciamento.

Partindo desse pressuposto, Urbano (2011) defende que a oralidade é o discurso falado, segundo condições, propriedades, parâmetros e propósitos específicos. É a língua da imediatez, tal como define Oesterreicher (1985) ou, simplesmente oralidade, abstração feita do seu canal ou meio sonoro, que deve incluir o gestual, quando a veiculação for pelo canal sonoro.

A oralidade faz paralelismo e contraponto com escrituralidade, entendida como o discurso escrito, ou seja, o discurso concebido, organizado, elaborado e produzido como texto escrito de acordo com propriedades, parâmetros e propósitos específicos. É a língua da distância, ou simplesmente escrituralidade, segundo Oesterreicher (1985). É possível a ocorrência tanto de textos orais com fortes características concepcionais de escrituralidade, quanto de textos gráficos com fortes características de oralidade. Este é o caso, por exemplo, do texto teatral.

Na representação do diálogo escrito fictício, temos o apoio da pontuação (travessão, aspas, reticências) e de caracteres (itálico, maiúsculas) que mimetizam alguns aspectos da conversação real. Há, por exemplo, o uso das reticências para indicar pausas, hesitação do locutor, ritmo particular, interrupção do diálogo em relação à presença de outro interlocutor e o silêncio. O ponto final, uma pausa voluntária da parte do locutor, e os dois pontos marcam uma pausa ou uma mudança de tom.

A pontuação é um dos principais vetores de integração do oral no escrito, a tal ponto que a ausência de pontuação destaca a rapidez das trocas verbais e a

sucessão de intervenções. É por isso que as análises dos signos verbais tornam-se necessárias em um diálogo real e em um diálogo construído, isto é, os diálogos inseridos em um contexto ficcional.

Na linguagem falada, os parceiros encontram-se em uma comunicação face a face e pressupõem a existência de um conhecimento compartilhado entre o locutor e o interlocutor. Na linguagem oral, o receptor não é passivo e sim ativo, pois coopera na produção da mensagem. A comunicação possui caráter público e os elementos dos contextos situacionais e socioculturais precisam ser verbalizados, inclusive as pessoas e os demais elementos presentes na interação, o contexto cognoscitivo e o contexto linguístico ou cotexto. Este último é, na definição de Urbano (2011), o texto ou os textos que precedem ou seguem o texto considerado e que pode ser responsável pela construção de sentido. O pesquisador ainda considera importante o contexto paralinguístico, ou seja, os fenômenos prosódicos ou de entonação e o contexto extralinguístico, isto é, as mímicas, os olhares, os gestos, as posturas corporais entre outros.

O gesto é um meio de expressão e de exteriorização de um conteúdo psíquico que complementa a expressão oral para o bom entendimento da mensagem durante a interação. Para o estudo do texto teatral, não podemos desconsiderar uma análise proxêmica da interação. Pavis (2008) destaca que a proxêmica estuda o modo de estruturação do espaço humano em função de oito variantes: a) a postura corporal global; b) o ângulo de orientação dos parceiros; c) a distância corporal definida pelo braço; d) o contato corporal de acordo com forma e intensidade; e) a troca de olhares, a sensação de calor; f) as percepções olfativas e a intensidade da voz; g) tipo de espaço, distâncias observadas entre as pessoas; h) organização do *habitat*, estruturação do espaço de um edifício ou de um cômodo.

A língua oral é adaptável à situação, principalmente em relação à imagem do interlocutor. Basta que o ouvinte sinalize quando não compreende a mensagem para que o falante mude o modo de transmissão do tópico abordado em uma conversa.

Oesterreicher (1996) destaca em outro estudo que, considerados como textos gráficos (meio), a tragédia clássica caracteriza-se concepcionalmente pela distância comunicativa enquanto a comédia pela imediatez comunicativa, já que podemos esperar que encontraremos elementos da língua falada em um sentido concepcional.

O teatro explora, em geral, as oposições existentes entre a personagem e o seu discurso, entre a fala e o contexto de sua enunciação e o público tem o estatuto de um destinatário indireto, pois é a ele que todos os discursos são dirigidos. Trata-se de uma mimese da interação social e o gesto, a voz e a iluminação são capazes de modular a distância e criar efeitos de sentido.

O diálogo literário caracteriza-se, então, como um diálogo escrito, idealizado de uma maneira que sistematiza o falado. O diálogo fictício não deixa de ser uma forma literária da conversação de modo que a literatura pode constituir um ramo privilegiado de observação de mecanismos da conversação comum.

#### 4. O CORPUS

A peça *O Juiz de Paz da roça* inicia-se com a distribuição das personagens na peça por meio de didascálias que fornecem as identidades dos enunciadores do texto, ou seja, das personagens que irão exercer a função de representar um grupo social na peça. No início da peça, as personagens estão dispostas da seguinte maneira:

*Juiz de Paz*

*Escrivão do Juiz de Paz*

*Manuel João, lavrador, guarda nacional.*

*Maria Rosa, sua mulher [de Manuel João]*

*Aninha, sua filha. [de Manuel João]*

*José da Fonseca, amante de Aninha*

*Inácio José*

*José da Silva*

*Francisco Antônio*

*Gregório*

*Negros*

*Manuel André*

*Sampaio*

Tomás

*A cena se passa na roça.*

} *Lavradores*

A lista de personagens começa com o Juiz de Paz e o Escrivão, identificados pela profissão exercida de cada um e não pelo nome próprio. O primeiro tem como trabalho a conciliação de pessoas e o segundo o auxilia e viabiliza as suas ordens. Como é de se esperar pelo título da peça, o Juiz de Paz exerce um papel fundamental na peça, uma vez que é por meio dele que o escritor faz a sua crítica social em relação aos costumes brasileiros da época. As outras personagens são designadas pelo nome próprio e com a respectiva função na peça. Os únicos que possuem sobrenome são José da Fonseca e José da Silva, ambos com prenomes idênticos a fim de se evitar uma possível confusão de nomes por parte do público/leitor.

É importante salientar que os negros não possuem nome na didascália inicial da peça, já que ainda viviam sob a condição de escravos e são apenas nomeados de “Negros”, juntamente com a respectiva função de lavrador. Além de Manuel João ser lavrador e possuir escravos, ele também exerce a função de guarda nacional o que, na época, era uma força paramilitar organizada, por lei, no Período Regencial

brasileiro para a manutenção da ordem. A Guarda Nacional defendia a Constituição, a liberdade, a independência e a integridade do Império.

Há basicamente três núcleos na peça: a) o núcleo familiar, representado por Manuel João, o *pater familias*, sua esposa Maria Rosa e Aninha, a filha de ambos; b) o núcleo amoroso, que se concentra nos namorados Aninha e José da Fonseca; e c) o núcleo laboral em que há a interação de contraste e de autoridade por parte do Juiz de Paz em relação ao Escrivão e às demais personagens roceiras.

A primeira didascália com função locativa no texto indica o espaço geral de toda a ação: a cena de toda a ação passa-se na roça, com personagens oriundas de uma classe social mais baixa, a dos roceiros. Na época, a roça era todo o espaço distanciado dos centros urbanos, em especial da Corte (o Rio de Janeiro), que serve de referência central para a comparação do modo de vida dos brasileiros no período.

Fenômenos fonéticos representativos de discurso oral, popular, de uso informal são encontrados na peça *O Juiz de Paz da roça*.

Vários desses fenômenos chamam a atenção no diálogo da peça. Um dos exemplos é o uso do verbo “pretender”, por exemplo. Aninha e Manuel João, ambos roceiros, usam a forma “pertender” por metátese, forma que o povo ainda usa. Salienta-se que, no entanto, na época de Martins Pena concorriam as formas “pretender” e “pertender”.

Nascentes (1953) realizou um importante estudo das alterações sofridas no português brasileiro, em especial no linguajar carioca no ano de 1922. Segundo o referido pesquisador, era muito comum o fenômeno da metátese na classe inculta, pois se evitavam esforços articulatórios inúteis. Era um fenômeno comum na época, mas continua presente no discurso oral nos dias de hoje. Os exemplos a seguir destacam o fenômeno da metátese nas falas de Aninha e Manuel João, ambos roceiros e que compartilham o mesmo local de habitação:

*Aninha* - Quando é que você pertende casar-se comigo, para podermos ir para corte? (**Cena 2**)

*Manuel João* – Obrigado (*bebendo a jacuba*). Hoje trabalhei como gente... Limpei o mandiocal que estava muito sujo.... fiz uma derrubada do lado de Francisco Antônio .... e abri uma vala para esgotar as águas que estavam fazendo o feijão apodrecer... e hoje à tarde pertendo colher um pouco de café... Aninha? (**Cena 5**)

Outro fenômeno interessante acontece novamente na fala de Manuel João. Ele usa a palavra “corgo” por haplologia em vez de “córrego”. A forma “corgo” encontra-se, por exemplo, dicionarizada. Em seu estudo, Nascentes (1953) salienta também que este fenômeno se dá na classe inculta:

*Manuel João* - Pois que coma laranja com farinha, ele não é melhor do que eu. Diabo! um dia destes eu ... Diabo de carne! ... hei-de fazer uma plantação ... Lá se vão os dentes!... Deviam ter botado esta carne de molho no corgo... Que diabo de laranjas tão azedas! (*Batem na porta*) Quem é? (*Logo que Manuel João ouve bater na porta, esconde os pratos na gaveta e lambe os dedos.*) (**Cena 5**)

Em termos de alterações fonéticas, o “a”, por exemplo, pode se transformar em um “e” reduzido ou fechado, dependendo dos fonemas vizinhos. Em *O Juiz de Paz da roça*, ora ocorre a forma “amenhã”, ora “amanhã”, mas temos sobretudo o predomínio de “amenhã”.

Nascentes (1953) afirma que as vogais átonas costumam sofrer várias transformações que variam do enfraquecimento até a supressão. Sobre a forma “amenhã” e “menhã”, o referido pesquisador considerava na época um arcaísmo preservado e, se levamos em consideração que se trata realmente de um arcaísmo,

geralmente as comunidades mais afastadas da área urbana mantêm alguns traços arcaizantes na linguagem, devido ao afastamento com outras comunidades de fala. Encontramos esse fenômeno nas falas de Aninha, José da Fonseca, Manuel João, Maria Rosa e na fala do Escrivão a seguir:

*Aninha* – Então amenhã de menhã. **(Cena 2, linha 84 do Anexo, p.199)**

*José da Fonseca* – Adeus, até amenhã de menhã. **(Cena 2)**

*Manuel João, entrando* – Estou fardado. Adeus, senhora, até amenhã.  
(*Dá um abraço.*)

**(Cena 7)**

*Maria Rosa* – Bota aí no chão, para amenhã ir pra o sol. **(Cena 16)**

*Manuel João* - Amenhã de madrugada. Este amigo dormirá trancado naquele quarto. Aonde está a chave? **(Cena 17)**

*Manuel João* – Amigo, venha cá. (*Chega à porta do quarto e diz:*)  
Você ficará aqui até amenhã. [...] Senhora, vamos para dentro contarmos quantas dúzias temos de bananas para levar amenhã pra cidade. A chave fica em cima da mesa; lembrem-me, se me esquecer.  
(*Saem Manuel João e Maria Rosa.*) **(Cena 17)**

*Escrivão* – Vossa Senhoria vai amenhã à cidade? **(Cena 21)**

*Manuel João* – Eu o tinha preso em meu quarto para levá-lo amenhã para a cidade; porém a menina, que foi mais esperta, furtou-me a chave e fugiu com ele. **(Cena 22)**

Embora haja o predomínio da forma “menhã” (duas ocorrências) ou “amenhã” (nove ocorrências), verificamos duas ocorrências no texto do uso de “manhã”, forma que permanece nos dias de hoje. Encontramos o fenômeno em uma

fala de Maria Rosa enquanto ela interage com Aninha e em outra fala de Manuel João, quando ele interage com o Juiz de Paz:

*Maria Rosa* - Pobre homem! ... Ele mata-se em trabalhar!. É quase meio dia e ainda não voltou para casa! Desde as quatro horas da manhã que ele saiu, está só com uma chicra de café. **(Cena 1)**

*Manuel João* – Sim, senhor. Mas, Sr. Juiz da paz, isto não podia ficar para amanhã? Hoje já é tarde, pode anoitecer no caminho e o sujeitinho escapulir. **(Cena 12)**

No mesmo exemplo dado, a fala de Maria Rosa se destaca por outro fenômeno: a síncope da palavra “xícara”, “chicra”, comum na fala popular, inclusive ainda nos dias de hoje. No texto, além da alteração fonética, ocorre também uma alteração ortográfica. Em uma fala do Juiz de Paz, verificamos, no entanto, o uso da forma “xícara”:

*Juiz* – Sejam bem-vindos, meus senhores. *(Comprimentam-se.)* Eu os mandei chamar para tomarem uma xícara de café comigo e dançarmos um fado em obséquio ao Sr.Manuel João, que casou sua filha hoje. **(Cena Última)**

Embora tenha ocorrido uma diferença de uso de “chicra” e “xícara” por parte de Maria Rosa (roceira) e pelo Juiz de Paz, não podemos afirmar que esses usos os caracterizam socialmente, visto que há somente uma ocorrência das duas formas.

Além de todos esses fenômenos levantados, há também o uso de “recuruta” em vez de “recruta”, por suarabácti. Nascentes (1953) sustenta que é comum esse fenômeno entre os grupos com *l* e com *r*, sobretudo para facilitar a pronúncia de algumas palavras:

*Escrivão* – Venho da parte do senhor juiz de paz intimá-lo para levar um recuruta à cidade.

**(Cena 5)**

*Juiz* – Vamo-nos preparando para dar audiência hoje. (*Arranja a mesa*) O *escrivão* já tarda; sem dúvida está na venda do Manuel do Coqueiro ... O último recuruta que fizemos já me vai fazendo peso. [...] **(Cena 9)**

*Juiz* – Aqui está o recuruta que deve levar para cidade. Deixe-o no quartel do Campo de Santana e vá levar esta parte ao general. (*Dá um papel.*)(**Cena 12**)

*José da Fonseca* – Assim que botei os pés fora desta porta, encontrei com o juiz de paz, que me mandou prender para recuruta.(**Cena 18**)

*Manuel João* – Misericórdia! Minha filha fugir com um vadio daqueles! Eis, aí está o que fazem as rugas do Rio Grande. Se não fosse o Rio Grande, não haviam recurutas e minha filha não fugiria com um deles. (**Cena 19**)

É interessante observar que o fenômeno ocorre tanto nas falas dos roceiros quanto na fala das autoridades, como o *Escrivão* e o *Juiz de Paz*.

Exemplo semelhante com o mesmo fenômeno ocorre com a palavra “bilitre”, em que acrescentamos o “i” entre o “l” e o “t” da palavra “bilitre”, fenômeno que acontece em duas falas do *Juiz de Paz*:

*Juiz* – Ah, então não é rebelião... Mas vossa filha casada com um bilitre destes?(**Cena 22**)

*Juiz* - A menina não perde ocasião! Agora, o que está feito está feito. O senhor não irá mais para a cidade, pois está casado [...]. (*Para*

*José:*) O senhor queira perdoar se o chamei de bilitre; já aqui não está quem falou. **(Cena 22)**

Vários fenômenos destacam-se ainda no texto. A metáfora também se faz presente nas falas das personagens. Encontramos no texto o uso de “entanhas” em vez de “intanhas” em uma fala de Aninha por metáfora:

*Aninha, só* – Como é bonita a corte! Lá é que a gente pode se divertir e não aqui aonde não se ouve senão os sapos e as entanhas cantarem! Teatros, mágicas, cavalos que dançam, cabrito com duas cabeças, quanta coisa! Eu quero ir para Corte. **(Cena 3)**

A palavra “intanha” é encontrada nos dicionários, porém não há o registro de “entanha”. Neste sentido, também há o uso de “samburá” e “samborá” no texto. A primeira forma encontra-se em uma fala de Maria Rosa para Aninha e a segunda forma em uma didascália, texto escrito que não é oralizado em cena:

*Manuel João* – Quando acabares de jantar, pega em um samburá, e vai colher o café dos cafezeiros que estão à roda da casa. **(Cena 5)**

*Casa de Manuel João. Entram Maria Rosa e Aninha com um samborá na mão.* **(Cena 16)**

O dicionário *Houaiss* (2009) registra apenas “samburá”, mas consta na etimologia da palavra a forma “samborá”, com a data de 1842.

Um exemplo parecido ocorre com a palavra “incumbido” usado no texto com o sentido de “incumbido” na cena 18, na fala de José da Fonseca:

*José da Fonseca* – E se teu pai não fosse incombido de me levar, estava perdido, havia de sentar praça. **(Cena 18)**

Exemplo semelhante se dá também com o verbo “cumprimentar”, usado no texto como “comprimentar” em uma das falas de Aninha com José da Fonseca, nas didascálias das cenas 22 e da última cena:

*Aninha* - Deixemo-nos de comprimentos. Ora diga-me, como foi o senhor preso? **(Cena 18)**

*Juiz* – Senhora Dona, queira perdoar se ainda a não cortejei. *(Comprimenta.)*

*Maria Rosa*, comprimentando – Uma criada de Sua Excelência. **(Cena 22)**

*Juiz* – Sejam bem-vindos, meus senhores. *(Comprimentam-se.)* Eu os mandei chamar para tomarem uma xícara de café comigo e dançarmos um fado em obséquio ao Sr. Manuel João, que casou sua filha hoje. **(Cena Última)**

Por fim, outro exemplo de metáfora no texto se dá com a palavra “ceremônia” em vez de “cerimônia” na última cena na fala do Juiz. Destaca-se que a forma “cerimônia” também aparece na peça, mas em um documento escrito redigido por um roceiro na cena 11. A seguir, os dois exemplos na peça:

*Juiz* – Sr. Escrivão, faça o favor de ir buscar a viola. *(Sai o Escrivão.)*  
Não façam ceremônia; suponham que estão em suas casas. Haja liberdade. Esta casa não é agora do juiz de paz - é de João Rodrigues.

Sr.Tomás, faz-me o favor? (*Tomás chega-se para o Juiz e este o leva para um canto.*) O leitão ficou no chiqueiro? (**Cena Última**)

*Escrivão, lendo* – Diz João de Sampaio que, sendo ele “senhor absoluto de um leitão que teve a porca mais velha da casa, aconteceu que o dito acima referido leitão furasse a cerca do Sr.Tomás pela parte de trás, e com a sem – cerimônia que tem todo o porco, fossasse a horta do mesmo senhor. Vou a respeito de dizer, Sr. Juiz, que o leitão, carece agora advertir, não tem culpa, porque nunca vi um porco pensar como um cão, que sempre é mais alguma coisa e pensa às vezes como o melhor homem. Para V.S<sup>a</sup>. não pensar que minto, lhe conto uma história: a minha cadela Tróia, aquela mesma que escapou de morder a V.S<sup>a</sup>. naquela noite, depois que lhe dei uma tunda nunca mais comeu na cuia com os pequenos. Mas vou a respeito de dizer que o Sr.Tomás não tem razão em querer ficar com o leitão só porque comeu três ou quatro cabeças de nabo.Assim, peço a V.S<sup>a</sup>. que mande entregar-me o leitão. E.R.M.” (**Cena 11**)

Outro fenômeno encontrado no texto por transformação é a dissimilação. No texto, trata-se da palavra “pequira”, que se encontra registrada no dicionário com datação de 1826, para a palavra “piquira”:

*José da Silva, com humildade* – Vossa Senhoria não se arrenegue! Eu entregarei o pequira.(**Cena 11**)

Alterações fonéticas se fazem presente ainda no texto em vários momentos. A forma “Abenção”, proferida por Aninha em várias cenas, é uma expressão informal segundo *Houaiss (2009)*, pois a forma correta indicada pelo dicionário é “bênção”. A forma “abenção” seria uma forma proveniente da junção entre o artigo “a” ao substantivo “benção”. Em frases do tipo “Dê-me a bênção”, a palavra acabou

se constituindo um só vocábulo fonético na língua do povo, pelo fenômeno conhecido como prótese, que se vê representado na escrita como no exemplo a seguir:

*Aninha - Abenção, meu pai. (Cena 4)*

*Aninha - Abenção, meu pai. (Cena 7)*

Este mesmo fenômeno acontece com a palavra “arreneçar”, utilizada no texto com o sentido de “renegar” na fala de José da Silva na interação com o Juiz na cena 11:

*José da Silva, com humildade – Vossa Senhoria não se arrenece! Eu entregarei o pequirá. (Cena 11)*

Outro exemplo de metaplasmo por acréscimo se dá com a palavra “rouxa” por “roxa”, fenômeno conhecido como ditongação, na cena 11, em uma fala de Josefa Joaquina, roceira:

*Josefa Joaquina – Bruxa é a marafona de tua mulher, malcriado! Já não se lembra que me deu uma embigada, e que me deixou uma marca rouxa na barriga? Se o senhor quer ver, eu posso mostrar. (Cena 11)*

A ditongação está presente também nas falas do Juiz de Paz. Temos o uso de “caicho” em vez de “cacho”, “feichada” em vez de “fechada”, “feicha” em vez de “fecha”:

*Juiz* – Vamo-nos preparando para dar audiência hoje. (*Arranja a mesa*) O escrivão já tarda; sem dúvida está na venda do Manuel do Coqueiro ... [...]. (*Batem na porta.*) Quem é? Pode entrar. (*Entra um negro com um caicho de bananas e uma carta , que entrega ao Juiz.**Juiz, lendo a carta:* ) “Ill.<sup>mo</sup> Sr. – Muito me alegre de dizer a V.S<sup>a</sup>. que a minha ao fazer desta é boa, e que a mesma desejo para V.S<sup>a</sup>. pelos circunlóquios com que lhe venero”. (*Deixando de ler:* ) Circunlóquios ... Que nome em breve! O que quererá ele dizer? Continuemos. (*Lendo:*) “Tomo a liberdade de mandar a V.S<sup>a</sup>. um caicho de bananas maçãs para V.S<sup>a</sup>. comer com a sua boca e dar também a comer à Sr.Juíza e aos Srs.Juizinhos. [...] **(Cena 9)**

*Juiz* - Pois bem, retirem-se; estão conciliados. (*Saem os dois.*) Não há mais ninguém? Bom, está feichada a sessão. Hoje cansaram-me! **(Cena 11)**

*Manuel João* – Amigo, venha cá. (*Chega à porta do quarto e diz:*) Você ficará aqui até amenhã. Lá dentro há uma cama; faça o favor de entrar. (*Entra, e M.João feicha a porta.*)

**(Cena 17)**

Na cena 21, o Juiz ora usa a ditongação, ora não. São os casos das palavras “despachar” e “despacho”:

*Juiz* – Vou, sim. Quero-me aconselhar com um letrado para saber como hei-de despachar alguns requerimentos que cá tenho.

*Escrivão* – Pois Vossa Senhoria não os sabe despaichar?

*Juiz* - Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de embigada, passa; mas casos sérios, é outra coisa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que,

todas as vezes que eu não soubesse dar um despaicho, que botasse o seguinte: “Não tem lugar.” Um dia apresentaram-me um requerimento de um sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com ele, etc. Eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar.” [...] (Cena 21)

Outra variante fonológica encontrada no texto e dicionarizada é a palavra “embigada” para a palavra “umbigada” por metáfora. O *Houaiss (2009)*, por exemplo, registra o uso como informal e tem o mesmo sentido de “umbigada”. No texto, o termo consta em um requerimento escrito por um roceiro e lido pelo Escrivão na cena 11 e também está presente nas falas do Juiz de Paz, de Gregório e de Josefa Joaquina, ambos roceiros:

*Escrivão, lendo* – Diz Inácio José, natural desta freguesia e casado com Josefa Joaquina, sua mulher na face da Igreja, que precisa que Vossa Senhoria mande a Gregório degradado para fora da terra, pois teve o atrevimento de dar uma embigada em sua mulher, na encruzilhada do Pau-Grande, que quase a fez abortar, da qual embigada fez cair a dita sua mulher de pernas para o ar. Portanto pede a Vossa Senhoria mande o dito sujeito degradado para Angola.  
E.R.M.

*Juiz* - É verdade, Sr.Gregório, que o senhor deu uma embigada na senhora?

Gregório – É mentira, Sr.Juiz da paz, eu não dou embigadas em bruxas.

*Josefa Joaquina* – Bruxa é a marafona de tua mulher, malcriado! Já não se lembra que me deu uma embigada, e que me deixou uma marca rouxa na barriga? Se o senhor quer ver, eu posso mostrar.

*Juiz* - Não precisa mostrar, eu o creio.

*Josefa Joaquina* – Sr. juiz, não é a primeira embigada que este homem me dá; eu é que não tenho querido contar a meu marido.

*Juiz* – Está bom, senhora, sossegue. Sr. Inácio José, deixe-se destas asneiras, dar embigadas não é crime classificado no Código. Sr. Gregório, fará o favor de não dar mais embigadas na senhora; quando não arrumo-lhe com as leis às costas e meto-o na cadeia. Queiram-se retirar. **(Cena 11)**

Há, ainda, vários casos de alterações fonéticas. O texto apresenta um caso curioso de nasalização na fala do Escrivão na cena 15:

*Escrivão* - Parecem uns peruns. **(Cena 15)**

A palavra “peru” que não possui som nasal acaba sofrendo uma assimilação das palavras anteriores que são nasalizadas: “parecem” e “uns”. Além disso, também registramos um caso de despatalização em uma fala do Juiz de Paz, “reio” em vez de “relho”:

*José da Fonseca* - Eu não me escandalizo; Vossa Senhoria tinha de algum modo razão, porém eu me emendarei.

*Manuel João* – E se não se emendar, tenho um reio. **(Cena 22)**

Na última cena, a peça termina com uma canção em que se verificam algumas apócopies, frequentes ainda hoje na língua portuguesa do Brasil, com os verbos “comer” e “beber”, “comê” e “bebê”, representados graficamente no texto:

*Todos* – Se me dás que comê,

Se me dás que bebê,

Se me pagas as casas,

Vou morar com você. (*Danças.*)

*Juiz* - Assim , meu povo! Esquenta, esquenta! ...

*Manuel João* – Aferventa! ...

*Tocador, cantando* – Em cima daquele morro

Há um pé de ananás;

Não há homem neste mundo

Como o nosso juiz de paz.

*Todos*- Se me dás que comê,

Se me dás que bebê,

Se me pagas as casas,

Vou morar com você. (**Cena Última**)

De acordo com os exemplos dados, é importante observar que as variantes fonológicas não caracterizam a classe social das personagens, visto que todas as personagens apresentam algum tipo de variante em termos de alteração fonética. Caracterizam o ambiente e a época em que as personagens estão inseridas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, propusemo-nos a analisar a construção das personagens roceiras na comédia *O Juiz de Paz da roça*, de Martins Pena, precursor das comédias de costumes no contexto sócio-histórico do Brasil do século XIX. O escritor representou a língua do povo, época em que ela começa a aparecer na literatura. A peça de teatro,

texto marcado pelo diálogo, aproxima-se da fala real, por mimetizar as principais características de uma conversação, e revela um retrato dos valores e costumes da época.

Buscou-se ressaltar o contexto sócio-histórico do Brasil na época. Postulamos que o texto de teatro aproxima-se da língua falada nas conversações rotineiras, porém a língua falada é representada na escrita e, embora o escritor utilize recursos gráficos para indicar pausas, entonações e aspectos vocais, o texto de teatro é apreendido, em sua totalidade, quando é oralizado no palco.

Utilizando vocábulos típicos da língua oral, Martins Pena consegue caracterizar as suas personagens roceiras, estas que são inseridas em um contexto bem delineado pelo autor. As alterações fonéticas e fonológicas são importantes na análise do discurso oral, visto que configuram o ambiente em geral e a época na peça.

Estudamos uma peça do século XIX porque acreditamos que a escrita é uma fonte da preservação linguística de uma sociedade e a pesquisa colaborará para estudos futuros relacionados à Análise da Conversação e à Sociolinguística Interacional.

## REFERÊNCIAS

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Formas de tratamento e estruturas sociais*. ALFA. Volume 18/19, p. 339-382, 1972/1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

COSTA, Amália. (Org.); PENA, Martins. *O Juiz de Paz da roça e O Judas no sábado de aleluia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.

DAMASCENO, Darcy. *Teatro de Martins Pena: comédias-dramas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

\_\_\_\_\_. *Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.

FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil em meados do século XIX*. São Paulo: Global, (2008).

HELIODORA, Bárbara. *Martins Pena, uma introdução*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, M.S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf (1985). Sprache der Nähe-Sprache der Distanz.Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte.In: *Romanistisches Jahrbuch*, vol.36. Berlin/Nova Iorque: Walter de Gruyter, p.15-43, 1985. Linguagem da imediatez – Linguagem da distância: Oralidade e Escrituralidade entre a teoria da linguagem e a história da língua.Trad. Raoni Caldas e Hudinilson Urbano. *Linha D'Água: ensino de língua e literatura em debate*. São Paulo: FFLCH/USP, vol.26, p. 153-174, 1º semestre 2013.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2004.

NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.

OESTERREICHER, Wulf. Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a uma tipologia.In: KOTSCHI, Thomas; Oesterreicher, Wulf y ZIMMERANN, Klaus (eds.). *El español hablado y la cultura oral en Espana y Hispanoamérica*.Madrid: Vervuert, p.317-340, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENA, Luis Carlos Martins. *O Juiz de Paz da roça*. Rio de Janeiro: Cruz Coutinho, 1871.

\_\_\_\_\_ *Comédias*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

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

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

URBANO, Hudinilson. *A frase na boca do povo*. São Paulo: Contexto, 2011.

Recebido em 14/03/2017.

Aceito em 26/04/2017.