

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

MÚSICA, TEATRO E SOCIEDADE NAS COMÉDIAS DE
LUIZ CARLOS MARTINS PENNA (1833-1846):
ENTRE O LUNDU, A ÁRIA E A ALELUIA

Luiz de França Costa Lima Neto

Tese de doutorado
Rio de Janeiro, 2014

MÚSICA, TEATRO E SOCIEDADE NAS COMÉDIAS DE
LUIZ CARLOS MARTINS PENNA (1833-1846):
ENTRE O LUNDU, A ÁRIA E A ALELUIA

por

Luiz de França Costa Lima Neto

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música, sob a orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa e co-orientação da Professora Dra. Maria de Lourdes Rabetti.

Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes da UNIRIO
2014

C837 Costa-Lima Neto, Luiz.
Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia / Luiz Costa-Lima Neto, 2014.
355 f.; 30 cm

Orientadora: Martha Tupinambá de Ulhôa.
Co-orientadora: Maria de Lourdes Rabetti.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Pena, Martins, 1815-1848. 2. Teatro musical. 3. Música - Teatro. 4. Ópera cômica brasileira. I. Ulhôa, Martha Tupinambá de. II. Rabetti, Maria de Lourdes. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. IV. Título.

CDD – 782.14

Autorizo a cópia da minha tese “Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia”, para fins didáticos, desde que citada a fonte.


Luiz de França Costa Lima Neto



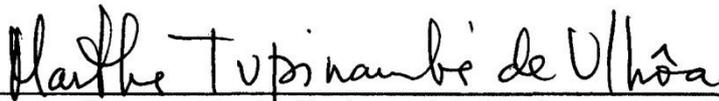
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

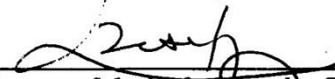
**MÚSICA, TEATRO E SOCIEDADE NAS COMÉDIAS DE LUIZ CARLOS MARTINS
PENNA (1833-1846): ENTRE O LUNDU, A ÁRIA E A ALELUIA**
por

LUIZ DE FRANÇA COSTA LIMA NETO

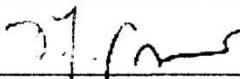
BANCA EXAMINADORA



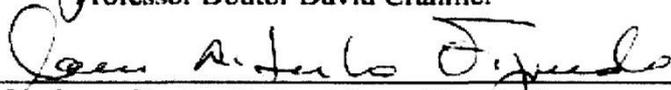
Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa (orientadora)



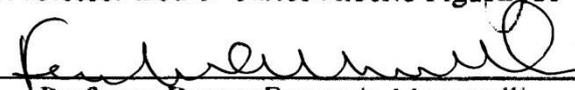
Professora Doutora Maria de Lourdes Rabetti (co-orientadora)



Professor Doutor David Cranmer



Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo



Professor Doutor Fernando Mencarelli

Conceito: APROVADO COM LOUVOR

Rio de Janeiro, 7 de outubro de 2014

DEDICATÓRIA

Em memória de mais de 750.000 seres humanos escravizados trazidos à força da África e desembarcados clandestinamente na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1831 a 1850, – com a aquiescência criminosa das autoridades –, numa época em que o tráfico negreiro era ilegal.

Aos alunos, funcionários e professores da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, instituição pública e gratuita, fundada em 1908, pioneira na formação de atores no Brasil e na América Latina, sobrevivendo diante da subvenção estatal irrisória, da falta de concursos para professor e das condições precárias de trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Zélia, Henrique, Pedro, Luiz, Rebeca e Daniel, minha família querida, pelo apoio incondicional. Sem vocês nada seria possível.

À minha orientadora Martha Tupinambá de Ulhôa, pela orientação segura e por partilhar a paixão incessante pela pesquisa. Pela confiança e amizade duradouras.

À minha co-orientadora Maria de Lourdes Rabetti, por guiar-me pelos caminhos da historiografia teatral e da reflexão interdisciplinar de teatro e música.

À banca examinadora, composta pelos professores Carlos Alberto Figueiredo, David Cranmer e Fernando Mencarelli, pelas contribuições inestimáveis. A Antônio Herculano Lopes e Avelino Romero, por aceitarem participar como suplentes.

Aos professores da UNIRIO Carlos Alberto Figueiredo, Carole Gubernikoff, Elizabeth Travassos Lins (*in memoriam*), Luiz Otávio Braga, Marcos Lucas, Sergio Barrenechea e Silvio Mehry, pelos ensinamentos valiosos. Aos funcionários da Secretaria do PPGM-UNIRIO Aristides Antônio Domingos Filho e Leonardo Gama Félix, à Bárbara Ribeiro Barradas da PROPG-UNIRIO, pelo profissionalismo e competência.

A Anderson José Machado de Oliveira, Antônio José Augusto, Aparecida de Jesus Ferreira, David Treece, João José Reis, José Antônio de Aquino (Zeca Silveira), Maria Isabel Novais Gonçalves, Mariza de Carvalho Soares, Reinaldo Tavares, Rodrigo Camargo Godoi e Sean Stroud, pelas consultas, indicações de fontes e informações sobre arquivos.

A Dom Mauro Fragoso e Dom Simeão, monges no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, pelas referências sobre sinos e o canto gregoriano. A Manoel Cosme dos Santos (Manoel do sino), pelas entrevistas e fotografias concedidas gentilmente.

À Isabel Grau, da Biblioteca da UNIRIO, à Márcia Carnaval, Dolores Brandão, Elizabeth Damasceno e Suelen de Oliveira Dias, da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, a Leonardo Soares e Jurema Reis, da Biblioteca da Associação Comercial do Rio de Janeiro, a Pedro Tórtima, da Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/IHGB, pelas consultas aos acervos. À Margarida Cerqueira, da Biblioteca da Ajuda (Portugal), pela digitalização e envio de partituras.

Ao colega professor João Zainko, pelo *design* gráfico minucioso, à Luciana Messeder, pela revisão da tese.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq –, por minha bolsa de estudos no período 2012-2014.

*Como te tratarei, ó morte, que não perdoas a ninguém,
que ignoras a alegria e o amor dos jogos cênicos?*

*Nestes fui grande e todos o sabem;
por isso minha casa foi suntuosa e grande minha riqueza.*

*Sempre alegre; e o que seria da vida sem a alegria,
único bem deste mundo vão e fugaz?*

*Ao verme se desvaneciam os furores raivosos,
bastava que eu aparecesse para que a dor fosse transformada em riso.*

*Proibido era a todos o temor das preocupações mordazes;
proibidas as pesadas incertezas da mutável fortuna.*

*Minha presença vencia todos os temores;
qualquer hora transcorrida comigo era feliz.*

*Dispensava prazer com gestos e palavras, até mesmo no estilo trágico;
alegrava de diversas maneiras os corações tristes.*

*Imitava as pessoas de outras épocas;
e é sabido que uma só boca fazia falar a tantas pessoas diferentes.*

*Ainda aqueles cuja imagem eu copiava,
se assombravam ao reconhecerem-se tão multiplicados em meus vários aspectos.*

*E quantas vezes as damas ficavam coradas,
ao verem que eu as imitava tão exatamente, até no vestir.*

*Agora todas as formas a que eu dava vida com minha pessoa,
se as levou consigo a negra treva.*

*Oh, vós, que cheios de piedade lêis este epitáfio,
os conjuro com emocionada oração:*

*Dizei tristemente: Ó, Vitale, assim como foste alegre no mundo,
assim, ó Vitale, não haja para ti mais que alegrias!*

Epitáfio do ator cômico ou mimo Vitale.
Catacumbas de São Sebastião, Roma, Itália. Século VI.
(D'AMICO, 1954, p. 301-302, vol. I).

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. 2014. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente tese tem por objetivo esclarecer a *dramaturgia musical* do comediógrafo e músico Luiz Carlos Martins Penna – noção que engloba tanto o texto teatral como sua *performance*. O corpus para análise é constituído por doze comédias de Martins Penna, escritas entre os anos de 1833 a 1846, subdivididas em três grupos, por nós denominados Lundu, Ária e Aleluia. O universo sonoro constituído pelo conjunto dos três grupos de comédias abrange gêneros e estilos musicais-coreográficos afro-brasileiros (batuque, fado, lundu, miudinho), do universo popular urbano transnacional (lundu, tirana, quadrilha, marcha, valsa, caxuxa, polca), das modinhas e da ópera italiana, além da música de concerto romântica e do teatro religioso ibérico. Para avaliar os significados múltiplos que as alusões musicais inseridas nos textos das comédias e as *performances* teatrais adquiriram, a pesquisa desvela a rede da qual faziam parte o autor, os atores, empresários teatrais, editores e o público, entre outros agentes, como as irmandades católicas de negros, a maçonaria e as instituições ligadas ao governo imperial. Utilizamos como fontes principais os textos das comédias de Martins Penna, seus folhetins escritos e publicados no *Jornal do Commercio* entre 1846 e 1847, além de manuscritos autógrafos, relatos de viajantes, iconografia, partituras e estudos de historiadores. A pesquisa nos periódicos oitocentistas disponibilizada pela Hemeroteca Digital Brasileira possibilitou extensa coleta de dados sobre artistas, gêneros e estilos musicais, danças e instrumentos. Relacionamos o universo sonoro (*mousiké*) das comédias de Martins Penna aos polos cômicos da tradição teatral Ocidental (*estudo de situações e personagens*) e aos polos da *performance* (*coro e solo*), contemplando a articulação entre os repertórios autorais de Martins Penna e os repertórios dos artistas brasileiros e portugueses, mistos de atores, cantores e dançarinos, que representaram suas comédias. A pesquisa problematiza a noção de autoria e revela a importância da parceria entre escritores teatrais, artistas e editores, por meio da qual as comédias de Martins Penna alcançaram a segunda metade do século XIX e a contemporaneidade.

Palavras-chave: Teatro musicado. Música teatral. Martins Penna. Entremez. Ópera cômica.

Music, Theater and Society in the Comedies of Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): Between Lundu, the Aria and the Hallelujah. Doctoral Thesis – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis aims to clarify the *musical dramaturgy* of comedy writer and musician Luiz Carlos Martins Penna – a notion that encompasses both the theatrical text and its *performance*. The corpus for the analysis is composed of twelve comedies by Martins Penna written between 1833 and 1846, subdivided into three groups, which we have called Lundu, Aria and Hallelujah. The sound universe made up by the three groups of comedies covers African-Brazilian genres and musical-choreographic styles (*batuque, fado, lundu, miudinho*), the transnational urban popular universe (*lundu, tirana, quadrilha, marcha, waltz, caxuxa, polka*), and *modinhas* and Italian opera, in addition to romantic concertos and Iberian religious theater. To evaluate the multiple meanings acquired by the musical allusions inserted into the comedy texts and theatrical performances, the research reveals the network which included the author, actors, theater owners, publishers and the public, and other agents, such as black Catholic *irmandades* (brotherhoods), Freemasonry and institutions linked to the imperial government. As primary sources, we used the texts of the comedies written by Martins Penna, and his serials (*folhetins*), published in the *Jornal do Commercio* between 1846 and 1847, as well as handwritten manuscripts, traveler's reports, iconography, scores, and studies of historians. The research in nineteenth-century periodicals provided by the Brazilian Digital Periodicals Library has enabled extensive data collection on artists, musical genres and styles, instruments and dances. We related the sound universe (*mousiké*) of the comedies of Martins Penna to the comedic poles of the Western theatrical tradition (*a study of situations and characters*) and the poles of *performance* (*solo and chorus*), contemplating the relationship between the repertoires written by Martins Penna and the repertoires of Brazilians and Portuguese artists, a mix of actors, singers and dancers, who performed in his comedies. The research questions the notion of authorship and reveals the importance of the partnership between theatrical writers, artists and publishers, through which the comedies of Martins Penna reached the second half of the nineteenth century and our time.

Keywords: Musical theater. Theatrical music. Martins Penna. Interlude. Comic opera.

Musique, théâtre et société dans les comédies de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre le lundu, l'aria et l'alléluia. Thèse de Doctorat – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à rendre claire la *dramaturgie musicale* de l'auteur de comédies et musicien Luiz Carlos Martins Penna – une notion qui réunit le texte théâtral et sa *performance*. Le corpus d'analyse comprend douze comédies de Martins Penna, écrites entre 1833 et 1846, subdivisées en trois groupes pour nous désignés Lundu, Aria et Alléluia. L'univers sonore constitué de l'ensemble de ces trois groupes de comédies renferme quelques genres et styles musicaux et chorégraphiques afro-brésiliens (*batuque, fado, lundu, miudinho*), l'univers populaire urbain transnational (*lundu, tirana, quadrille, marche, valse, caxuxa, polka*), les *modinhas* et l'opéra italien, en plus de la musique romantique de concert et du théâtre religieux ibérique. Afin d'évaluer les multiples significations acquises par les allusions musicales introduites dans les textes des comédies et les représentations théâtrales, cette recherche révèle le réseau duquel ont fait partie l'auteur, les acteurs, les imprésarios, les éditeurs et le public, parmi quelques autres agents, tels que les confréries catholiques des noirs (*irmandades*), la franc-maçonnerie et les institutions concernant le gouvernement impérial. Nous avons utilisé comme sources principales les textes des comédies et les feuillets rédigés par Martins Penna, et publiés dans le *Jornal do Commercio* entre 1846 et 1847, en plus des manuscrits autographes, des rapports des voyageurs, de l'iconographie, des partitions et des études des historiens. La recherche dans les journaux du XIXe siècle, fournis par l'hémérotèque numérique brésilienne – *Hemeroteca Digital Brasileira* – a permis rassembler des données détaillées sur des artistes, des genres et des styles musicaux, des danses et des instruments. Nous avons connecté l'univers sonore (*mousiké*) des comédies de Martins Penna aux pôles comiques de la tradition théâtrale occidentale (*étude des situations* et des *personnages*) et aux pôles de la *performance* (*chœur* et *solo*), avec un regard attentif sur l'articulation entre les répertoires de l'auteur Martins Penna et les répertoires des artistes brésiliens et portugais, une mélange d'acteurs, chanteurs et danseurs, qui représentaient leurs comédies. La recherche s'occupe de la notion de la création artistique et révèle l'importance du partenariat entre les dramaturges, les artistes et les éditeurs, par lequel les comédies de Martins Penna ont atteint la seconde moitié du XIXe siècle et l'actualité.

Mots-clés: Théâtre musical. Musique théâtrale. Martins Penna. Interlude. Opéra-comique.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 1º Benefício para liberdade de um escravo. <i>DRJ</i> , 4/10/1838.	20
Fig. 2 Luiz Carlos Martins Penna.	35
Fig. 3 Cais dos Mineiros, Igreja da Candelária (RJ). Marc Ferrez (1884).....	67
Fig. 4 Libreto Entremez <i>Os doidos fingidos por amor</i>	77
Fig. 5 Mapa (1) adaptado do Rio de Janeiro, década de 1830. J. B. Debret.	98
Fig. 6 Estreia <i>O juiz de paz da roça</i> . <i>DRJ</i> , 3/10/1838.....	122
Fig. 7 <i>O noviço, Os dois</i> . São Luís (MA), <i>O Globo</i> , 21/05/1853.	128
Fig. 8 Estreia <i>Quem casa quer casa</i> . <i>DRJ</i> , 5/12/1845.	131
Fig. 9 Martinho Correia Vasques. (FERREIRA, 1979, p. 55).....	138
Fig. 10 “Ária do Capitão mata-mouros”. <i>DRJ</i> , 02/08/1845.	141
Fig. 11 “Lundum do cobre chimango de meia cara”. <i>DRJ</i> , 28/09/1833.	143
Fig. 12 Mapa (2) adaptado do Rio de Janeiro, década de 1830. J. B. Debret.	146
Fig. 13 <i>Tibia et scabellum</i> . Mosaico. Século III. Internet.....	149
Fig. 14 Lundu. J. M. Rugendas. Rio de Janeiro (1821-1825).....	159
Fig. 15 Mercado da Praia do Peixe. Juan Gutierrez (1893-1894).....	164
Fig. 16 Benefício para liberdade de um escravo. <i>DRJ</i> , 7/06/1844.....	168
Fig. 17 <i>Cornet-a-piston</i> . (KLIER, s/d).....	178
Fig. 18 Banda de barbeiros músicos. (EWBANK, 1976 [1846], p. 191).	185
Fig. 19 Festa do Divino de Santa Anna. <i>DRJ</i> , 6/06/1846.	188
Fig. 20 Praia de Botafogo. A. Martenet. <i>Álbum pitoresco e musical</i> (1856).....	198
Fig. 21 Brigue inglês <i>Wizard</i> . <i>DRJ</i> , 15/05/1838.	198
Fig. 22 Navio negreiro <i>Espadarte</i> . <i>DRJ</i> , 1/09/1840.	199
Fig. 23 Navio negreiro <i>Veloz</i> . <i>DRJ</i> , 10/02/1845.	200
Fig. 24 “Saudades da Norma”. <i>O Mercantil</i> , 3/08/1845.....	217
Fig. 25 Venda de partitura (“Se te adoro”). <i>DRJ</i> , 26/12/1842.	224
Fig. 26 Estreia <i>O namorador e A noite de São João</i> . <i>DRJ</i> , 3/03/1845.	231
Fig. 27 Modinha “Astuciosos os homens são”. <i>DRJ</i> , 1/02/1840.	236
Fig. 28 “ <i>Le Trêmolo</i> . Capricho sobre um tema de Beethoven.”	242
Fig. 29 Niccolò Paganini. Fotogravura. Século XIX	246
Fig. 30 Gráfico formal e de dinâmica. “ <i>Le Trêmolo</i> ”.	249
Fig. 31 Recital Agostino Robbio. <i>DRJ</i> , 25/08/1845.	250
Fig. 32 Fuga de escrava mina. <i>DRJ</i> , 19/06/1843.	252
Fig. 33 Danças para pianistas iniciantes. <i>DRJ</i> , 17/04/1839.....	253
Fig. 34 Estreia <i>O Judas em sábado de aleluia</i> . <i>DRJ</i> , 6/07/1844.....	258
Fig. 35 Sineiros. São João del Rey. Gomes (2009, p. 28).....	274

Fig. 36 Irm. de N. Sra. da Lampadosa, Paula Brito. <i>O Mercantil</i> , 24/01/1845.....	285
Fig. 37 Irm. de N. Sra. da Lampadosa, <i>Os irmãos das almas</i> . <i>DRJ</i> , 4/12/1848.....	295
Fig. 38 Missa pela alma de Martins Penna. <i>DRJ</i> , 14/02/1849.	295
Fig. 39 Estreia <i>O noviço</i> . <i>DRJ</i> , 10/08/1845.....	308
Fig. 40 “O Porto do Rio de Janeiro”. Pintura. Sinety (1841).	314
Fig. 41 Sinos portugueses, séc. XVIII, MSBRJ. Foto: Santos (s/d).....	315
Fig. 42 Benefício de Martinho Correia Vasques. <i>DRJ</i> , 25/05/1865.....	316
Fig. 43 “Ária do mascate italiano” e <i>O Noviço</i> . <i>DRJ</i> , 25/05/1865.....	318
Fig. 44 <i>O noviço e o padre-mestre</i> . <i>Diário de Belém</i> (PA), 16/09/1876.....	320
Fig. 45 Mapa adaptado de “A capital do Brasil” (DE LA MICHELLERIE, 1831).	333

TABELA

Tab. 1 Grupos de comédias e respectivos polos cômicos e da <i>performance</i>	324
--	-----

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 Trecho da “Ária de Pilhafre”. Entremez <i>Os doidos fingidos por amor</i>	78
Ex. 2 Trecho da “Ária de Samacuco”. Entremez <i>Os doidos fingidos por amor</i>	78
Ex. 3 Trecho da “Ária de Cacilda”. Entremez <i>Os doidos fingidos por amor</i>	79
Ex. 4 Trecho do dueto “ <i>Quanto Amore</i> ”, da ópera <i>L'Elixir d'amore</i>	93
Ex. 5 Trecho da ária “ <i>Credeasi, misera</i> ”, 3º ato da ópera <i>I Puritani</i>	94
Ex. 6 Dueto “ <i>Va infelice, e teco reca</i> ”, ópera <i>Anna Bolena</i> (cs. 323-325).....	95
Ex. 7 Dueto “ <i>Va infelice, e teco reca</i> ”, ópera <i>Anna Bolena</i> (cs. 329-332).....	95
Ex. 8 Dueto “ <i>Va infelice, e teco reca</i> ”, ópera <i>Anna Bolena</i> (cs. 335-338).....	95
Ex. 9 Trecho (a) do <i>Orestes</i> . (GROUT & PALISCA, 1994, p. 31).....	110
Ex. 10 Trecho (b) do <i>Orestes</i> . (GROUT & PALISCA, 1994, p. 31).....	110
Ex. 11 Tirana nordestina. (ANDRADE, 1989, p. 515).....	156
Ex. 12 “ <i>Tirana del Tripili</i> ”. (LACERNA, 1751-1816). <i>Grove Dictionary of Music</i>	157
Ex. 13 Modinha “Ganinha, minha ganinha”. (LIMA, 2001, p. 89-91; 226).....	165
Ex. 14 “Fado choradinho”, Lisboa, 1850. (NEVES, 1893, p. 217).....	166
Ex. 15 “Botafogo”. Demétrio Rivero, 1958 [1856]). <i>Álbum Pitoresco e Musical</i>	174
Ex. 16 “Lá no Largo da Sé: lundu brasileiro para canto e piano”. (1837-1838).....	191
Ex. 17 Perfis melódicos de “Maria Caxuxa” e “Lá no Largo da Sé”.	192
Ex. 18 “Melodia hipotética”, ritmo de lundu, letra da loa do Espírito Santo.	193
Ex. 19 “Santos Reis”. Portugal. (NEVES, 1893-1899).....	208
Ex. 20 Cantata de Reis. Século XIX. (ALVARENGA, 1946).....	209
Ex. 21 Cantata de Reis. Século XIX. (MORAES FILHO, 1900).....	210
Ex. 22 Dueto “ <i>Qual cor tradiste</i> ”, 2º ato da ópera <i>Norma</i> (vol. II, p. 396-397).....	215
Ex. 23 Ária de soprano “ <i>Nel cor più non mi sento</i> ”, ópera <i>La molinara</i> (cs. 8-16).....	215
Ex. 24 Cavatina “ <i>Casta Diva</i> ”, ópera <i>Norma</i> . (vol. I, p. 123-125).....	217
Ex. 25 “Maria Caxuxa”. (ALVARENGA, 1982, p. 184-85).....	218
Ex. 26 “ <i>Mira, o Norma a tuoi ginocchi</i> ”, 2º ato da ópera <i>Norma</i>	222
Ex. 27 Modinha “Se te adoro” (ANDRADE, 1964 [1930], p. 27-28).....	228
Ex. 28 Modinha “Astuciosos os homens são” (1840). Setor de Música da BNRJ.	237
Ex. 29 Introdução. Modinha “Astuciosos os homens são”.	237
Ex. 30 Primeira parte. Modinha “Astuciosos os homens são”.....	238
Ex. 31 Modinha “Astuciosos os homens são.” (WETHERELL, 1860).....	238
Ex. 32 Excerto. Modinha “Astuciosos os homens são.”.....	241
Ex. 33 “ <i>Le Trêmolo</i> ”. Charles Auguste de Bériot. Tema.....	247
Ex. 34 “ <i>Le Trêmolo</i> , Capricho para violino, Op. 30.” Trecho.....	248
Ex. 35 Tema variado. “ <i>Le Trêmolo</i> ”.	249

Ex. 36 “Miudinho”. “Coleção de danças” (1839). Setor de Música da BNRJ.....	253
Ex. 37 “Melodia hipotética”. Texto do gago Sabino, música do “Miudinho”.	254
Ex. 38 “ <i>Alleluia Pascha Nostrum</i> ”. <i>Graduale romanum</i> (1961, p. 242).....	265
Ex. 39 Canto gregoriano “ <i>Alleluia Pascha Nostrum</i> ”. Transcrição.	266
Ex. 40 Toque do <i>Angelus</i> . Manoel Cosme dos Santos (2014c).....	272
Ex. 41 Toque de sino, sábado de Aleluia, ritmo de baião. (<i>Entoados</i> , 14:59).	274
Ex. 42 Toque de sino, ritmo de capoeira. (<i>Entoados</i> , 1:09:40).	275
Ex. 43 Toque de sino, ritmo de afoxé. (<i>Entoados</i> , 0:50:20).....	275
Ex. 44 Dobre fúnebre (defunto pobre). Tiradentes (MG). (<i>Entoados</i> , 36:20).....	294
Ex. 45 Dobre fúnebre (defunto rico). Tiradentes (MG). (<i>Entoados</i> , 36:40).....	294
Ex. 46 Repique fúnebre (“anjinho”). (<i>Entoados</i> , 39:10).	294
Ex. 47 Polca “Glória”. <i>Álbum Pitoresco e Musical</i> (1958 [1856]).	307

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	35
PRIMEIRA PARTE	47
CAPÍTULO I – O GRANDE TEATRO	49
1.1 – Começando pelo final	49
1.1.1 – A censura do Conservatório Dramático Brasileiro	52
1.1.2 – O Conservatório Dramático Brasileiro	54
1.2 – Antecedentes e contextualização	58
1.2.1 – Teatros no Brasil colonial	58
1.2.2 – Os teatros e as irmandades rivais na Corte	61
1.2.3 A diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara	65
1.2.4 Antecedentes dos repertórios dramático-musicais oitocentistas	67
1.3 – Desdobrando os folhetins	80
1.3.1 Práticas e repertórios dramático-musicais do TSPA e do TSF	81
1.3.3 Hierarquias artísticas, sócio profissionais e “espirituais”	85
1.3.4 Martins Penna músico	91
CAPÍTULO II – OS ARTISTAS	99
2.1 A longa duração	100
2.2 Os dois polos da tradição cômica	101
2.2.1 Os dois polos da tradição cômica, as comédias e sua <i>mousiké</i>	104
2.3 As <i>performances</i> dos três grupos de comédias de Martins Penna	106
2.3.1 <i>Performance</i>	106
2.4 Origens do teatro	107
2.4.1 A coralidade em Martins Penna	109
2.4.2 O teatro latino	112
2.4.2.1 O <i>ludius</i> – ator-dançarino	116
2.5 Os artistas das comédias de Martins Penna: entre coros e solos	118
2.5.1 Grupo I – Situações e coros	118
2.5.2 Grupo II – Personagens-tipos e solos ou duos	119
2.5.3 Grupo III – Situações e solos nos entreatos	121
2.6 Os repertórios atoriais e a dramaturgia musical de Martins Penna	121
2.6.1 Grupo I	122
2.6.2 Grupo II	127
2.6.3 Grupo III	132
2.6.3.1 Martinho Correia Vasques	135
2.6.3.1.1 O repertório de Martinho Correia Vasques	137
2.6.3.1.2 Martinho Correia Vasques e os benefícios	141
2.7 Francisco de Paula Brito: tipógrafo maçom antirracista	142
2.7.1 Paula Brito, Martinho Correia Vasques e a imprensa negra	144
SEGUNDA PARTE	147
CAPÍTULO III – LUNDU	149

3.1	<i>O juiz de paz da roça</i> (1833-1837).....	150
3.1.1	Descrição do enredo da comédia	151
3.1.2	– O contexto	153
3.1.3	– A <i>mousiké</i> da comédia	155
3.2	<i>Um sertanejo na Corte</i> (1833-1837 – data provável).....	168
3.2.1	Descrição do enredo da comédia	168
3.2.2	A <i>mousiké</i> da comédia: a “Corte” e a “roça” musicais	171
3.3	<i>A família e a festa da roça</i> (1833-1837).....	177
3.3.1	Descrição do enredo da comédia	177
3.3.2	A <i>mousiké</i> da comédia	182
3.4	<i>Os dois ou O inglês maquinista</i> (1842 – data provável)	194
3.4.1	Descrição do enredo da comédia	195
3.4.2	Contexto	197
3.4.3	A <i>mousiké</i> da comédia	205
CAPÍTULO IV – ÁRIA		211
4.1	<i>O diletante</i> (1844)	212
4.1.1	Descrição do enredo da comédia	212
4.1.2	A <i>mousiké</i> da comédia	214
4.2.	<i>O namorado ou A noite de São João</i> (1844).....	222
4.2.1	Descrição do enredo da comédia	222
4.2.2	A <i>mousiké</i> da comédia	223
4.2.2.1	Fogos de artifício	229
4.3	<i>O cigano</i> (1845).....	232
4.3.1	O enredo da comédia.....	232
4.3.2	A <i>mousiké</i> da comédia	235
4.4	<i>Quem casa quer casa</i> (1845) – Provérbio em um ato	241
4.4.1	Descrição do enredo da comédia	242
4.4.2	A <i>mousiké</i> da comédia	244
CAPÍTULO V – ALELUIA		257
5.1	– <i>O Judas em sábado de aleluia</i> (1844)	257
5.1.1	Descrição do enredo da comédia	258
5.1.2	A <i>mousiké</i> da comédia	261
5.1.2.1	O grande “coro”	263
5.1.2.2	Os sinos da Corte imperial: voltando no tempo.....	267
5.1.2.3	Os sineiros	271
5.1.2.4	Os toques dos sinos: repiques e dobres.....	273
5.2	<i>Os irmãos das almas</i> (1844).....	275
5.2.1	Descrição do enredo da comédia	277
5.2.2	O contexto da comédia – <i>A boa morte</i>	279
5.2.2.1	Irmandades.....	283
5.2.2.1.1	Martins Penna e as irmandades	284
5.2.2.1.2	A Irm. de Nsa. Sra. da Lampadosa e os negros mina.....	286
5.2.3	A <i>mousiké</i> da comédia	292
5.3.	<i>Os ciúmes de um pedestre</i> (1845-1846)	296

5.3.1 Descrição do enredo da comédia.....	296
5.3.2 A <i>mousiké</i> da comédia.....	299
5.4 <i>O noviço</i> (1845).....	308
5.4.1 Descrição do enredo da comédia.....	309
5.4.2 A <i>mousiké</i> da comédia.....	312
5.4.3 Aleluia! Martinho Correia Vasques e <i>O noviço</i>	316
CONCLUSÃO	323
REFERÊNCIAS	337
1. Bibliografia.....	337
2. Periódicos.....	349
3. Imagens.....	351
4. URL Links.....	351
5. Manuscritos.....	352
6. Partituras.....	353
7. Vídeo documentário.....	354
8. Anexo.....	354

LISTA DE ABREVIATURAS

BNRJ	Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
CDB	Conservatório Dramático Brasileiro
<i>DRJ</i>	<i>Diário do Rio de Janeiro</i>
<i>Folh.</i>	<i>Folhetins:A Semana lírica</i>
<i>JC</i>	<i>Jornal do Commercio</i>
MSBRJ	Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro
TSF	Teatro de São Francisco
TSPA	Teatro de São Pedro de Alcântara

PREFÁCIO

Apesar de conhecermos as comédias de Martins Penna desde décadas atrás, só começamos a cogitar a possibilidade de estudá-las no doutorado após ler repetidas menções em estudos de historiadores como Lilian Moritz Schwarcz (1998), Martha Abreu (1999) e Luiz Felipe Alencastro (2000), além de musicólogos como Cristina Magaldi (2004) e Antônio José Augusto (2008). Estas menções atiçaram nossa curiosidade, conduzindo-nos aos dois estudos mais extensos sobre Martins Penna e suas obras teatrais, a saber, o de Raimundo Magalhães Jr. (1972) e, principalmente, o de Vilma Arêas (1987). Esta pesquisadora revelou que Martins Penna cantava nos salões e compunha árias, apesar de não ser “especializado” musicalmente (ARÊAS, 1987, p. 66), afirmação com a qual não concordamos, pois, como verificaremos ao longo desta tese, Martins Penna era músico.

O estudo excelente de Arêas nos mostrou a ponta de um *iceberg*. Passamos a ler as comédias completas de Martins Penna, ainda sem sabermos ao certo o que nelas havia de música. Surpreendemo-nos, então, ao identificar um universo sonoro amplo, constituído por danças, letras de canções, árias de ópera, títulos de obras, nomes de compositores, cantores e instrumentistas, além de termos técnicos e sonoridades as mais diversas, como sons de sinos, foguetes, bombas e rojões, animais etc.

Posteriormente, foi fundamental a leitura do artigo “Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro”, de Maria de Lourdes Rabetti (2007a), no qual a autora destacava as relações entre teatro e música na *formação* do teatro brasileiro – décadas antes do chamado “teatro musicado” da segunda metade do século XIX –, utilizando, como exemplo principal, a comédia *O dilettante* (1845), de Martins Penna, uma paródia da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini (1801-1835). Esse texto e as questões por ele levantadas nos levaram a convidar sua autora, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da UNIRIO, a participar das bancas e ensaios, bem como da co-orientação da presente tese.

Começamos então a buscar partituras e outras informações sobre as músicas, danças, autores e sonoridades mencionadas nas comédias de Martins Penna, além de dados referentes aos homens e mulheres que presenciaram, criaram ou recriaram as práticas artísticas da época. A carência de fontes, contudo, levou-nos, ou melhor, obrigou-nos a pesquisar os periódicos oitocentistas e, apesar de o foco na tese ser a música nas comédias de Martins Penna, o tema da escravidão negra demonstrou ser quase onipresente. Defrontamo-nos com milhares de

anúncios de venda, compra, troca e aluguel de “pretos, negros e pardos”, além de gratificações por delações e captura de escravos fugidos, estampando nas páginas dos jornais as marcas da sociedade escravocrata imperial. Como assinalado por Silva (2010, p. 16), muitas vezes na imprensa do século XIX os escravos fugidos eram descritos pelos sinais de maus-tratos e castigos que sofriam ou pelas deformações devidas ao excesso de trabalho. Seus donos não se envergonhavam em identificá-los por marcas de ferro em brasa e sinais de tortura, como cicatrizes feias de correntes no pescoço e de ferros nos pés.

Os anúncios mostravam um pesadelo real, do qual as comédias de Martins Penna estavam próximas, em mais de um sentido. Em 4 de outubro de 1838, logo abaixo do anúncio de estreia da primeira comédia de Martins Penna – *O juiz de paz da roça* (1833-1837), apresentada no Teatro de São Pedro de Alcântara, pela companhia dramática do ator e empresário brasileiro João Caetano (1808-1863) – o periódico *Diário do Rio de Janeiro* anunciou:¹

O primeiro beneficio promovido n'este theatro por F. de P. Brito para liberdade de um escravo, terá lugar no dia 7 de outubro, com o drama — *Morte da Camões — Ária, Dueto, Farça &c. &c.* Brito, apesar das promessas que tem tido dos seus amigos e freguezes, espera, para fim tão justo, merecer, protecção do publico. O recebimento das esportulas, no dia do beneficio, se fará com o beneficiado, para que o publico veja aquelle, para cuja liberdade concorre generoso.

Os bilhetes vendem-se na imprensa de Brito, praça da Constituição n. 65.

Fig. 1 1º Benefício para liberdade de um escravo.

DRJ, 4/10/1838.

O ineditismo do anúncio acima citado consistia na pessoa beneficiada: não um ator ou atriz de condição livre, como ocorria geralmente, mas sim um escravo negro, o qual estaria presente no teatro “para que o público veja aquele para cuja liberdade concorre generoso”.

¹ “O primeiro beneficio promovido neste teatro por F. de P. Brito para liberdade de um escravo, terá lugar no dia 7 de outubro, com o drama – *Morte da Camões – Ária, Dueto, Farça.* Brito, apesar das promessas que tem tido dos seus amigos e fregueses, espera, para fim tão justo, merecer protecção do público. O recebimento das esportulas, no dia do beneficio, se fará com o beneficiado, para que o público veja aquele para cuja liberdade concorre generoso. Os bilhetes vendem-se na imprensa de Brito, Praça da Constituição, n. 65.” (DRJ, 4/10/1838).

O promotor do pioneiro “espetáculo em benefício”² para a “liberdade de um escravo” foi o editor, livreiro, letrista de lundus e tipógrafo negro Francisco de Paula Brito (1809-1861), a partir de 1842, o principal editor das comédias de Martins Penna. A primeira comédia publicada na Tipografia Imparcial de Paula Brito, em 1842, foi justamente *O juiz de paz da roça*, que também seria encenada em benefício da liberdade de um escravo, em junho de 1844, no Teatro de São Francisco. A comédia fazia referência à umbigada e era encerrada com um número de música e dança, híbrido de tirana (dança popular espanhola) com fado afro-brasileiro – gênero de música e dança surgido no Brasil na década de 1820 (NERY, 2004) –, sendo apresentado pela atriz e dançarina Estela Sezefreda (1810-1874) e pelo ator, cantor e dançarino negro Martinho Correia Vasques (1822-1890), acompanhados de viola, palmas e percussão.

O tema da escravidão se faz presente desde o início até o final das comédias de Martins Penna, refletindo a postura crítica do autor frente à questão, premente na época. Chalhoub (2012a) assinala que “em todo o período do tráfico negreiro para o Brasil, desde meados do século XVI até a década de 1850, chegaram ao país cerca de quatro milhões e oitocentos mil africanos escravizados” (CHALHOUB, 2012a, p. 33). Mais de dois milhões, ou seja, quase 42% do total, vieram na primeira metade do século XIX, sendo que, entre 1831 e 1850 – o mesmo período em que Martins Penna criou suas comédias –, foram desembarcados no Rio de Janeiro mais de 750.000 escravos, infringindo tratados internacionais e a legislação nacional, que haviam tornado ilegal o tráfico negreiro.

Em 2014, seguindo uma pista sugerida na Cena I de *O juiz de paz da roça*, estivemos na região portuária do Valongo, referida na fala da personagem Maria Rosa, que reclamava: “Os meias-caras agora estão tão caros! Quando havia Valongo eram mais baratos!” (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 6, vol. I). O comentário da personagem deve ser entendido em seu contexto: o “Valongo” era a faixa litorânea que se estendia da prainha à Gamboa, região que, a partir de meados do século XIX, integrará a assim denominada “Pequena África”, devido à grande quantidade de moradores negros, considerada o berço do

² Guinsburg (2006, p. 60-61) assinala que o chamado “espetáculo em benefício” ou simplesmente “benefício” surgiu provavelmente na França, em 1735, quando os artistas da *Comédie Française* entregaram a renda de um espetáculo a uma atriz que havia perdido seus bens num incêndio. Bastos assinala que os benefícios eram uma maneira de os artistas “equilibrarem as suas finanças, pela insignificância de alguns ordenados e pelos meses em que não têm contrato” (BASTOS, 1994 [1908], p. 24). Segundo Rocha (2012, p. 25), no século XIX estes espetáculos eram denominados, em Portugal, “festas artísticas” ou “festas de benefício” (porque revertiam para o artista), se distinguindo das festas com objetivos beneficentes, que revertiam para associações, instituições, vítimas de incêndio, etc. No Brasil tal distinção não se verificava; ambos os espetáculos teatrais (em benefício de artistas, associações ou indivíduos) eram denominados simplesmente “benefício”. Não temos notícia de outros benefícios para a liberdade de escravos nos teatros do Rio de Janeiro antes de outubro de 1838, como este promovido por Paula Brito e anunciado junto à estreia de *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna, de quem Paula Brito se tornaria o principal editor a partir de 1842.

samba. Como assinalado por Silva (2007), desde o século XVII, os escravos eram desembarcados na alfândega e levados aos depósitos e armazéns na Rua Direita (atual Rua Primeiro de Março), onde eram expostos e vendidos. Em 1769, o Marquês do Lavradio transferiu o mercado de escravos para o Valongo, onde funcionou até 1831 (SILVA, 2007, p. 53; HONORATO, 2008). O local foi um grande *complexo* comercial do qual faziam parte: um *cais* onde foram desembarcados cerca de um milhão de negros trazidos à força da África para servirem de mão de obra escrava no Brasil; um *lazareto*, no qual os negros eram colocados em quarentena, após chegarem com todo tipo de doenças e moléstias contagiosas contraídas na longa travessia do Atlântico; *galpões* onde os escravos esqueléticos e enfraquecidos ganhavam peso antes de serem expostos e vendidos, e por fim; o *cemitério dos pretos novos*, a cerca de 500 metros do cais do Valongo, no qual eram depositados os corpos daqueles que não resistiam e morriam após terem concluído a travessia.

O cemitério dos pretos novos – a maior necrópole escrava das Américas – foi redescoberto por acaso em 1996, durante a reforma da residência do casal Guimarães, na Rua Pedro Ernesto, n. 36, Gamboa. Os corpos de escravos eram empilhados “à flor da terra”, a um palmo de profundidade, em valas comuns, junto a restos de alimentos, roupas, garrafas, louças e panelas. Após a descarnação, os ossos eram carbonizados para “otimizar” o espaço reduzido do local, visando jogar ali mais corpos e coisas. Somente no período de 1824 a 1830 foram “sepultados” 6.122 pretos novos – perfazendo uma média de mais de 1.000 corpos por ano, 85 por mês, 3 por dia. A paróquia de Santa Rita era a responsável pela administração do cemitério, cobrando do Estado pelo serviço, apesar de os corpos serem “enterrados” nus, envoltos apenas por uma esteira, sem qualquer ritual religioso, reza ou sacramento (CARVALHO, 2007). As pesquisas arqueológicas revelaram no sítio diversos artefatos de ferro, comprovando a capacidade de produção de metalurgia, por parte dos africanos. Objetos de uso diário, como pontas de lança e cachimbos de barro foram encontrados, além de objetos mágicos e paramentos, como contas de vidro, colares e argolas.

A fala da personagem da primeira comédia de Martins Penna alude diretamente ao tráfico negreiro praticado ilegalmente a partir de 1831, quatro anos após Portugal e Inglaterra ratificarem o acordo que o extinguiu. O Valongo foi então fechado, após mais de 60 anos de funcionamento. O comércio, contudo, continuou clandestinamente até 1850 (quando da abolição do tráfico negreiro), tornando ainda mais caro o preço dos escravos, chamados agora de “meias-caras” (escravos contrabandeados).

Foi somente após nossa visita ao cemitério dos pretos novos – desde 2008 um memorial importante da herança cultural negra³ – que compreendemos o horror que os negros sentiam quanto à possibilidade de terem seus corpos jogados “à flor da terra”, de maneira desumana, numa cova ou vala em qualquer lugar da cidade imperial do Rio de Janeiro e seus arredores ou, ainda pior, de terem seus corpos e seus restos mortais desaparecidos para sempre, como ocorria no cemitério dos pretos novos.

Morte e comédia não estão em polos opostos, como comprovam as farsas *Os irmãos das almas* e *Os ciúmes de um pedestre* – ambientadas por sons de sinos, seja dobrando lentamente ou marcando as horas da madrugada. Na segunda comédia, censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro, em dezembro de 1845, Martins Penna – na época 2º Secretário do Conservatório Dramático – aludiu a um fato verídico ocorrido na Corte imperial. Um proprietário de escravos castigou um destes até a morte e, para se livrar do crime, pôs o cadáver num saco, ordenando a outro de “seus” negros que o atirasse ao mar. Uma patrulha, contudo, abordou o negro e, descobrindo sua “carga”, levou-o preso e intimou seu dono, sendo o fato amplamente noticiado pela imprensa da Corte.

Passados quase dois séculos, a obra de Martins Penna permanece atual. Ao abordar o crime, hoje imprescritível e inafiançável, de tortura, homicídio e ocultação de cadáver – semelhante a outras graves violações de direitos humanos ocorridas ao longo da história brasileira, como na guerra de Canudos, na ditadura militar de 1964-1985 ou, atualmente, nas grandes cidades do país, onde milhares de jovens pobres e negros são assassinados a cada ano –, Martins Penna e suas comédias parecem exemplificar o contínuo histórico de longa duração assinalado por Luiz Felipe de Alencastro:

O escravismo não se apresenta como uma herança colonial, como um vínculo com o passado que o presente oitocentista se encarregaria de dissolver. Apresenta-se, isto sim, como um compromisso para o futuro: o Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade (ALENCASTRO, 1997, p. 17).

Não é coincidência que a primeira comédia de Martins Penna tenha estreado dias antes do primeiro benefício teatral para a liberdade de um escravo, promovido por Francisco de Paula Brito, futuro editor do comediógrafo. Esta tese pretende contar uma história pouco conhecida, da qual participaram homens de letras e artistas, e na qual estão relacionados música, teatro e sociedade.

³ IPN/Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (ANJOS, 2013).

INTRODUÇÃO

Pesquisas acadêmicas recentes abordaram os gêneros principais de teatro musicado no Brasil da segunda metade do século XIX: mágicas, operetas e revistas de ano (FREIRE, 1999; MENCARELLI, 1999; MAGALDI, 2007; AUGUSTO, 2008; CHIARADIA, 2012). Entretanto, os gêneros de teatro com música produzidos na primeira metade do mesmo século constituem objeto de estudo praticamente inexplorado pelas pesquisas musicológicas. Neste período, viveu Luiz Carlos Martins Penna (Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1815 – Lisboa, 7 de dezembro de 1848), consagrado na historiografia teatral como o fundador da comédia de costumes no Brasil (HELIODORA, 1966, p. 32; MAGALDI, 1996, p. 42; PRADO, 1999, p. 138; BOSI, 2012, p. 239).

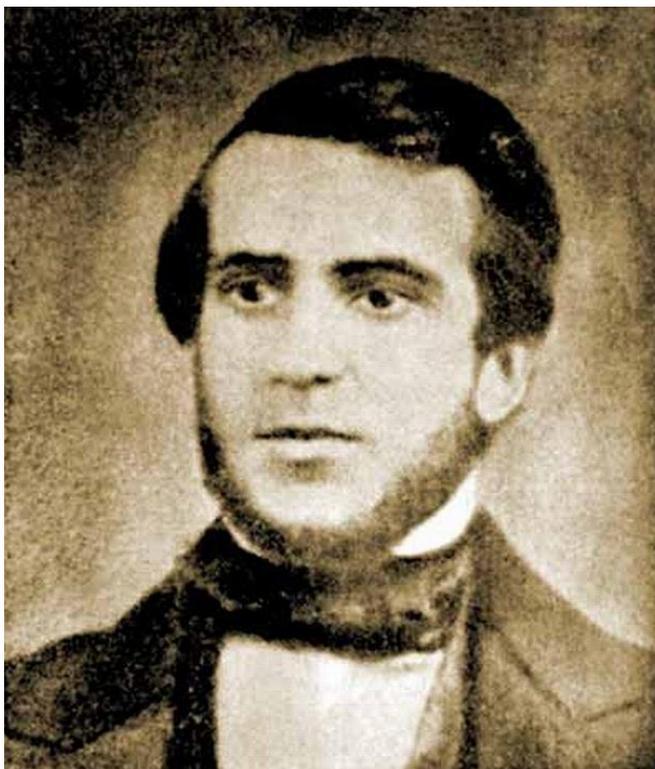


Fig. 2 Luiz Carlos Martins Penna.

As historiografias do teatro e da música não têm registrado, contudo, salvo algumas exceções (ARÊAS, 1987; GIRON, 2004; RABETTI, 2007a), a contribuição de Martins Penna na articulação entre estes dois campos. Como assinalado pioneiramente por Rabetti (2007a), a comédia de costumes de Martins Penna consiste numa “espécie inicial de teatro musicado” – décadas antes do surgimento das revistas e operetas, na segunda metade do século XIX (RABETTI, 2007a, p. 74).

As vinte comédias de Martins Penna,⁴ escritas entre os anos de 1833 e 1846, revelam uma musicalidade evidente. Entre menções nos textos e a utilização em cena de recursos musicais-coreográficos a lista é extensa, incluindo danças, canções com e sem indicação de texto, além de títulos de obras românticas, nomes de compositores, cantores, instrumentistas e editores, termos técnicos e, por fim, sons de sinos, animais, bofetadas, chicotadas, rojões, flatos etc. Inicialmente pensamos em analisar todas as vinte comédias, mas, à medida que a pesquisa transcorria, verificamos que uma análise exaustiva deste quantitativo representaria um esforço excessivo para o tempo da pesquisa. Optamos, assim, realizadas as primeiras análises, por estabelecer um recorte musicalmente representativo, escolhendo doze comédias que foram subdivididas em três grupos, cada qual denominado segundo as categorias que emergiram das análises musicais. O grupo I – “Lundu” –, devido à presença de um complexo de danças que inclui, além do próprio lundu, a tirana, o fado, a curitiba, a marcha, a valsa, o galope e a contradança. O grupo II – “Ária” –, por causa da quantidade expressiva de canções, como árias, duetos e tercetos de ópera italiana, além de modinhas, lundus, polcas e miudinhos. O grupo III – “Aleluia” –, devido à predominância da temática religiosa, evidenciada pela presença do canto gregoriano, junto aos sons de sinos, fogos e bandas de música, entre outros.

Grupo I:

O juiz de paz da roça (estreada em 04/10/1838);
Um sertanejo na Corte (escrita provavelmente em 1833-1837, nunca representada);
A família e a festa da roça (estreada em 01/09/1840);
Os dois ou O inglês maquinista (escrita provavelmente em 1842, estreada em 1845).

Grupo II:

O diletante (estreada em 25/02/1845);
O namorado e A noite de São João (estreada em 13/03/1845);
O cigano (escrita em 1845, estreada em 15/07/1845);
Quem casa quer casa (estreada em 05/12/1845).

Grupo III:

O Judas em sábado de aleluia (estreada em 17/09/1844);
Os irmãos das almas (estreada em 19/09/1844);
O noviço (estreada em 10/08/1845);
Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato (estreada em 09/07/1846).

O Quadro 1 apresenta os itens contemplados na presente pesquisa, separados em três grupos de comédias, cada qual subdividido em cinco subgrupos:

⁴ Martins Penna compôs um total de vinte e sete peças, sendo dezoito comédias em um ato e quatro em três atos, somadas a cinco dramas históricos. Vinte textos cômicos (alguns incompletos) chegaram aos dias de hoje. Cf. Rondinelli (2012, p. 2).

Quadro 1. Cantos, danças, instrumentos, artistas e sonoridades não convencionais.

COMÉDIAS	Músicas vocais	Danças	Instrumentos	Compositores e intérpretes	Sonoridades não convencionais
GRUPO 1 “Lundu”	Loas das folias do Divino Espírito Santo e de Reis, fado.	Tirana, fado, batuque, curitiba, “música de barbeiros”, lundu, marcha, valsa, galope, contradanças francesas.	Viola, ⁵ machete, ⁶ <i>cornet-à-piston</i> , pandeiro, tambor.		Sino, cacos, pratos, bater de palmas, coaxar de sapos, flatos, louça quebrando, bofetadas, chicotadas.
GRUPO 2 “Ária”	Modinha anônima “Astuciosos os homens são”, canção portuguesa “Maria Caxuxa”, Lundu “Eu que sigo o meu bem”, árias, duetos e tercetos de ópera italiana (<i>La Molinara</i> de Giovanni Paisiello e <i>Norma</i> de Vincenzo Bellini, <i>Il Furioso</i> , <i>Belisario</i> e <i>Anna Bolena</i> de Gaetano Donizetti).	Valsa, polca, caxuxa, muquirão, miudinho.	Fagote, frauta, piano, sanfona, rabeça, realejo. ⁷	Vincenzo Bellini, Maria Malibran, João Bartolomeu Klier (com sua “loja detrás do Hospício”), Carlo Bassini, Hector Berlioz, Niccolò Paganini, Saint-Saëns, Padre Antônio Vieira, “Charlatinini”, Charles-Auguste de Bériot (autor de “Capricho para violino <i>Le Trémolo</i> , sobre um tema de Beethoven, Op. 30”).	Sino, louça quebrando, som de luta, gargalhadas, ruído de fechadura, fogos de artifício, chicotadas.
GRUPO 3 “Aleluia”	Responsório, trechos pequenos em latim, “eu quero ser frade”, rezas e trechos de ladainhas.	Polca.	Órgão, banda militar de música.		Dobres e repiques de sinos, rojões, bombas, assobio de palha, gritos, estrondo de portas batendo, sons de animais como o gato, o tigre, o elefante e o leão.

⁵ “Viola” designa o instrumento de dez cordas (cinco cordas duplas), de tamanho pouco menor ao de um violão.

⁶ “Machete” é um instrumento de quatro cordas simples, semelhante ao cavaquinho.

⁷ “Realejo” é um órgão mecânico, no qual o movimento rotativo da manivela faz girar cilindros dotados de pinos, que erguem teclas permitindo que o ar entre nos tubos desejados (SADIE, 1994, p. 768)

Como revelado pelo quadro acima, cada um dos três grupos de comédias possui particularidades e predominâncias que os distinguem dos demais. O grupo I (“Lundu”), por exemplo, apresenta a maior quantidade de referências a danças, enquanto que o grupo III (“Aleluia”) a menor. Em compensação, o grupo III tem o maior número de sonoridades não convencionais, enquanto que o grupo II (“Ária”) é o único que apresenta nomes de cantores, compositores e instrumentistas. Os grupos I e II apresentam quase o mesmo número de instrumentos, embora estes sejam de tipos diferentes.

Apesar de as menções sonoras e musicais das comédias de Martins Penna não estarem confinadas em um só espaço ou se restringirem a uma mesma camada social é possível delimitá-las, de maneira aproximada, representando espaços cênicos e contextos socioculturais distintos. O grupo I tem como espaço cênico as festas populares, respectivamente uma festa de casamento e um cortejo da folia do Imperador do Divino Espírito Santo na roça, e um baile e uma Folia do dia de Reis na cidade. As músicas estão associadas principalmente aos trabalhadores, como escravos e homens livres pobres, incluindo tiranas, lundus, fadinhos, “música de barbeiros” (valsas, quadrilhas, marchas) e loas.⁸ Os instrumentos-símbolo são a viola de dez cordas, a corneta (*cornet-à-piston*) e a percussão. Outras sonoridades aludem a sapos, sinos, flatos, bofetadas e chicotadas.⁹

O grupo II tem como espaço cênico principal as salas de casas na cidade do Rio de Janeiro e, de maneira indireta, as ruas (com as procissões religiosas) e o Teatro de São Pedro de Alcântara (óperas e concertos). As músicas e danças estão associadas principalmente ao universo das camadas médias e altas da população da corte, tendo como exemplos: árias de ópera, caprichos para violino, cachucha, valsa e polca. Os instrumentos-símbolo são o piano, a rabeça e o fagote. Outras sonoridades incluem sinos, chicotadas, louça quebrando, gargalhadas e ruído de fechadura.

O grupo III tem como espaço cênico as salas de casas na cidade, as festas religiosas nas ruas e, de maneira indireta, o convento (Mosteiro) de São Bento. A musicalidade está predominantemente associada ao universo sacro, seja o da igreja ou das festas nas ruas, consistindo de hinos e responsórios gregorianos, fragmentos melódicos de caráter paródico,

⁸ Loa é “um gênero poético e musical. O texto, de caráter descritivo, em verso, pretende fazer a apologia de alguém ou de um acontecimento. Pode ser apenas dito, representado ou cantado. Até meados do século XX era comum fazer anteceder os teatros populares, ou os autos, das representações de loas. [...] Nas cerimônias religiosas com componentes profanas, como é o caso dos círios, as loas são também recitadas ou entoadas por personagens que fazem parte do ritual, louvando os santos ou a Virgem” (CASTELO-BRANCO, p. 705-706).

⁹ “Sonoplastia” e “trilha sonora” são termos emprestados do rádio e do cinema, portanto, cunhados após a época de Martins Penna. Os hoje chamados “efeitos de sonoplastia” não recebiam uma denominação especial no período por nós estudado. A produção em cena de sonoridades como trovões, sinos, apitos, animais etc. estava, geralmente, a cargo de contrarregas ou dos próprios atores. Cf. Moreira (2013, p. 21).

além de espocar de foguetes, gritaria de moleques, banda de música e assobio de palha. O instrumento-símbolo é o sino – de grande importância, como veremos. A *mousiké* é complementada por sons de órgão e pelo “coro infernal” de animais.

O universo sonoro constituído pelo conjunto das doze comédias de Martins Penna abrange gêneros musicais-coreográficos afro-brasileiros (batuque, fado, lundu, miudinho) e do universo popular urbano transnacional oitocentista (lundu,¹⁰ tirana, quadrilha, marcha, valsa, caxuxa, polca). Estas danças foram desenvolvidas e misturadas entre si e com outras ainda, originando gêneros importantes do teatro musicado nas décadas finais do século XIX e início do XX, como o maxixe – antecessor do samba –, presente nas mágicas e revistas de ano (MENCARELLI, 1999; FREIRE, 2011, p. 218). Completando o conjunto diversificado, as referências “afro-brasileiras” e populares urbanas somam-se às da ópera italiana, da música de concerto europeia romântica e do teatro religioso ibérico.

Em nossa tese buscaremos responder às seguintes questões:

Qual a procedência e as características das menções sonoras, musicais e musical-coreográficas referidas no quadro acima? Como se equivaliam ou se opunham dentro do sistema de relações entre comédia e música? Como as *performances* musicais ocorriam? Quem compunha, cantava e tocava? Como era sua recepção pelo público? Como as músicas e sonoridades aludidas nas comédias estavam relacionadas ao contexto da sociedade escravocrata e patriarcal da cidade do Rio de Janeiro oitocentista?

Para responder às questões acima colocadas utilizaremos um conjunto de fontes, que compreende os textos de doze comédias escritas por Martins Penna entre 1833 e 1846 (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1847]), os folhetins publicados no *Jornal do Commercio* (MARTINS PENNA, 1965 [1846-1847]), os manuscritos autógrafos depositados no Setor de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro,¹¹ além de anúncios e críticas colhidas em periódicos da época, relatos de viajantes, iconografia, partituras e estudos de historiadores.

As comédias demonstram a música desempenhava um papel fundamental, mesmo quando não era efetivamente tocada ou cantada, mas apenas sugerida pelas referências do texto, ecoando na imaginação do público. Os leitores e espectadores das comédias de Martins Penna eram, em sua maioria, frequentadores do Teatro de São Pedro de Alcântara, onde a maioria das peças do autor foi representada em meio a programas que contavam com

¹⁰ Nas décadas iniciais do século XIX, o lundu era um fenômeno *transnacional*, pois era dançado nos salões, teatros e circos no Brasil, Argentina, Peru, Bolívia, Uruguai e, desde fins do século XVIII, nos teatros em Portugal (VEGA, 2007, ULHÔA; COSTA-LIMA NETO, 2013).

¹¹ Quando possível, os textos impressos das comédias analisadas na tese foram cotejados com os manuscritos autógrafos de Martins Penna.

aberturas orquestrais (“sinfonias”), tragédias, comédias, árias e duetos de ópera, coros, bailados, entremezes e farsas (SOUZA, 1968). Por meio das menções musicais Martins Penna dialogava com o “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1993) destes leitores-espectadores-ouvintes qualificados, culturalmente capazes de decifrar as intenções codificadoras do autor. Como assinalado por Jauss:

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do ‘meio e do fim’ da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto (JAUSS, 1993, p. 66-67).

A noção de “horizonte de expectativas” está relacionada a dois conceitos básicos de nossa pesquisa, o de *paródia* e o de *sátira*. Para compreendermos as diferenças entre ambas, recorreremos ao estudo fundamental de Hutcheon (1985, p. 48). Segundo a autora, a maioria dos teóricos da paródia associa a origem do termo ao substantivo grego *parodia* (contracanto), apesar de esta nem sempre ir “contra” um texto, pois frequentemente este é respeitado como modelo. Para Hutcheon, o prefixo *para* tem dois significados: a) “contra” ou “oposição” (*ethos* ridicularizador) e; b) “ao longo de” ou “próximo de” (*ethos* reverente); o segundo significado sugerindo acordo ou intimidade, ao invés de contraste. A paródia tem, assim, natureza ambivalente, pois é tanto reverência como transgressão, admiração e ridículo mordaz (HUTCHEON, 1985, p. 28).

Ainda segundo Hutcheon (p. 28), a paródia se distingue da sátira, pois enquanto o alvo da primeira é sempre *intramural*, i. e., outra obra de arte ou, dito de outra forma, as normas estéticas, a sátira, por sua vez, é *extramural* e “simultaneamente moral e social no seu alcance”. Gravidal (2001 [1989]) assinala que paródia e sátira são ambas formas de reprodução distorcida de um modelo, usualmente cômico, se diferenciando, contudo, quanto a seu *alvo*:

As sátiras têm como alvo o extra literal, o mundo exterior: costumes, instituições, atitudes e práticas, sejam sociais, políticas ou religiosas. A sátira frequentemente é descrita como um espelho no qual os vícios do mundo real são refletidos (GRAVDAL, 1994 [1989], p. 47).

Dito de outra forma, o “alvo” da sátira é social e moral “no seu objetivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da humanidade, tendo em vista a sua correção” (HUTCHEON, 1985, p. 61). Além disso, a sátira é uma “representação crítica, sempre cômica e muitas vezes caricatural” de “objetos reais” – cuja “realidade”, contudo, pode ser “mítica ou hipotética” (ZIVA BEM-PORAT citado por HUTCHEON, 1985, p. 67-68). Muitas vezes, a sátira utiliza formas paródicas para fins expositórios ou agressivos, visando distorcer, depreciar e ferir (HUTCHEON, 1985, p. 62).

A ironia é o *ethos* comum à paródia e à sátira, sendo *ethos* a reação intencionada inferida e motivada pelo texto. A raiz grega *eironeia*, sugere dissimulação e interrogação: “A ironia funciona, pois, quer por antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica numa atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do descodificador” (p. 73). A função pragmática da ironia é avaliar, julgar. Quando paródia, sátira e ironia se sobrepõem há um auge de subversão, tanto estética como socialmente. Como veremos na presente tese, tanto a paródia como a sátira serão utilizadas por Martins Penna em sua *dramaturgia musical*.

Como Mota assinala (2008), o dramaturgo grego era não apenas o autor do texto teatral, mas o *compositor e criador de melodias, além de regente dos coros*. A *dramaturgia musical* consistia da articulação das diferenças entre, de um lado, as partes recitadas pelos atores e, de outro, as partes cantadas pelo coro, que marcavam “o ritmo de representação do espetáculo” (MOTA, 2008, p. 77). A *mousiké* grega abrangia a obra teatral e sua *performance*, se efetivando “na interação entre o artista-músico-poeta e a audiência” (GENTILI, 1985, citado por MOTA, 2008, p. 23).

A antiga noção grega de *mousiké* está associada com as *musas*, deusas que, segundo a mitologia, presidiam todas as atividades do pensamento, incluindo a eloquência, a persuasão, a história, a matemática, a astronomia. Euterpe, Calíope, Clio, Talia, Melpômene, Terpsícore, Érato, Urânia e Polímnia eram filhas de Zeus com Mnemósine, a deusa da memória. Euterpe era a musa associada à música, inventora da flauta e dos demais instrumentos de sopro, enquanto Calíope estava relacionada à eloquência e à poesia (MOREIRA, 2013, p. 36).

As musas e as atividades por elas presididas estavam inter-relacionadas; a noção de *mousiké* se referia tanto à arte dos sons, como à poesia e à dança, simultaneamente. Como Jussara Moreira (2013) assinala em seu trabalho sobre a música no teatro de rua contemporâneo, é necessário questionarmos a noção que considera a música como uma arte isolada, “pura”. No teatro, o universo sonoro é inseparável da visualidade e dos corpos em

movimento, por isso, cumpre repensar a “música” como *musicalidade*, relacionando-a às potencialidades sonoro-musicais do ator e da cena:

Elaborar a ambientação sonora de um espetáculo, criar um tema musical para um personagem, improvisar um verso ou melodia, cantar, tocar um instrumento ou dançar *em cena* é, antes de tudo, retornar à antiga *mousiké* [...] – anterior à histórica cisão entre as artes – e transitar entre sons, palavras e ações. É, também, permitir que um texto literário, quando utilizado, “fale”, através de outras sintaxes e outras semânticas, rítmicas e melódicas, e infiltre, por entre as palavras soadas, *imagens sonoras* que [as] ampliem ou revelem como contraditórias. A musicalidade de um espetáculo é também uma poética; mas uma poética que nasce, antes de tudo, de uma *escuta cênica* em que se fundem as linguagens visual e sonora (MOREIRA, 2013, p. 21 – nosso grifo).

A noção de *mousiké* está relacionada, assim, com a de *dramaturgia musical*. A noção referida permitirá que percebamos Martins Penna não apenas como comediógrafo pioneiro, mas também como *dramaturgo musical*, criador de um texto híbrido, no qual as palavras engendram *imagens sonoras* por meio de uma *escuta cênica* (MOREIRA, 2013).

Além das comédias, utilizaremos como fonte os folhetins líricos escritos por Martins Penna e publicados no *Jornal do Commercio*, entre 8 de setembro de 1846 e 6 de outubro de 1847. Os folhetins exemplificam que seu autor não era apenas um comediógrafo, mas um artista que também cantava, sabia ler partitura, detinha conhecimentos teórico-práticos sobre instrumentação e orquestração integradas à cena, compunha árias, além de conhecer as escolas de canto operístico. *Martins Penna era músico*.

Os folhetins de Martins Penna exemplificam como os espetáculos apresentados nos teatros da Corte pelas companhias nacionais e estrangeiras faziam parte de uma rede de relações. O conceito de *rede* foi assim definido por Norbert Elias (1994):

Cada pessoa que passa por outra, como estranhos aparentemente desvinculados na rua, está ligada a outra por laços invisíveis, sejam estes laços de trabalho e propriedade, sejam de instintos e afetos. Os tipos mais díspares de funções tornaram-na dependentes de outrem e tornaram outros dependentes dela. Ela vive, e viveu numa *rede* de dependências [...]. Para ter uma visão mais detalhada deste tipo de relação, podemos pensar no objeto de que deriva o conceito de rede: a rede de tecido. Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca (ELIAS, 1994, p. 22; 35 – nosso grifo).

Para avaliar os significados múltiplos que as alusões musicais inseridas nos textos das comédias adquiriram, tentaremos desvelar a rede de textos que conferia significado a um texto específico, ao mesmo tempo em que nos aproximamos da escuta ou recepção dos homens e mulheres que presenciaram, criaram ou recriaram as práticas artísticas da época. A rede da qual as comédias faziam parte abrangia não apenas os artistas e público, mas também as instituições governamentais, políticas e culturais ligadas à monarquia, com as quais o próprio Martins Penna tinha uma relação conflituosa. Escrevendo logo após a Independência, Martins Penna se alinhava ideologicamente com outros intelectuais e artistas contemporâneos ou imediatamente posteriores, como Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo para integrar o Romantismo brasileiro, escola que se colocava como tributária do nacionalismo. Este se caracterizava não mais pela reprodução de modelos importados, mas pela busca de uma identidade própria, capaz de definir os traços de uma “brasilidade” cultural (ULHÔA, 2007). Contudo, se os outros autores se caracterizavam pelo registro “solene” e dramático, Martins Penna, por sua vez, tinha no cômico sua marca principal. Não tardou para entrarem em choque, como veremos no capítulo I.

Tendo como modelo o estudo de Lilia Moritz Schwarcz (1987) sobre jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX, o presente trabalho esboça uma metodologia para a pesquisa musicológica em periódicos, utilizando uma dupla perspectiva sincrônica e diacrônica. Por meio desta metodologia, percebemos como o estudo da musicalidade das comédias de Martins Penna está relacionado a uma rede de pessoas que contribuíram para a consolidação das práticas culturais do período. Esta rede inclui não somente músicos, atores e dançarinos, mas também editores, como o já referido Francisco de Paula Brito, responsável por periódicos pioneiros voltados à questão racial e às mulheres – e, a partir de 1842, pela publicação das comédias de Martins Penna.¹² Como veremos ao longo deste trabalho, o caso de Paula Brito revela que as atividades *não* estavam separadas naquela época: tipógrafos eram letristas de canções (algumas de protesto político) que, impressas nos periódicos, passavam a circular pelas casas, ruas e teatros da cidade.

¹² Francisco de Paula Brito nasceu em dois de dezembro de 1809, no Rio de Janeiro, à Rua do Piolho, n. 148 (atual Rua da Carioca). Era filho de Maria Joaquina da Conceição e de Jacintho Antunes Duarte. Sua irmã mais velha, Anna Angélica das Chagas, lhe ensinou as primeiras letras após a família ter se mudado para Suruí, na província do Estado, em 1815. Seu avô, Martinho Pereira de Brito – “toreuta” ou “ourives de martelo” (especializado em fabricar lâmpadas de prata para igrejas) e comandante do 4º Regimento dos Pardos – o trouxe de volta para a Corte em 1824, e introduziu-o às profissões. Brito inicialmente trabalhou numa botica, mas logo depois foi contratado pela Tipografia Nacional, passando sucessivamente para duas outras tipografias, dos franceses René Ogier e Pierre Plancher. Adquiriu sua primeira tipografia aos 21 anos de idade, logo após ter se casado, em 1830, com Rufina Rodrigues da Costa. É provável que tenha entrado para a maçonaria em 1827, época em que trabalhou no recém-fundado *Jornal do Commercio*, de propriedade de Pierre Plancher e, depois, Emil Seignot, ambos franceses e, ao que parece, maçons (AZEVEDO, 2010, p. 82-83; 128-129).

A pesquisa nos periódicos foi incrementada com o lançamento da Hemeroteca Digital Brasileira pela Fundação Biblioteca Nacional em julho de 2012. Na Hemeroteca Digital Brasileira, a consulta pode ser feita por título, período, edição, local de publicação e palavra(s)-chave. A vantagem da pesquisa é a possibilidade de coleta quase que exaustiva – exceto quando o programa de Reconhecimento Ótico de Caracteres (*Optical Character Recognition/OCR*) não identifica os termos, seja devido à ortografia diferenciada (polka em vez de polca, por exemplo), seja pelo estágio deteriorado do original. Apesar deste pequeno senão, há que se realçar o cuidado que a Fundação Biblioteca Nacional teve ao digitalizar seu material com uma tecnologia que permite a busca textual, diferentemente de outros arquivos e repositórios que disponibilizam seus acervos digitalizados apenas como figura, obrigando o pesquisador a ler todo o material.¹³

Em nossa pesquisa foi de especial importância o *Diário do Rio de Janeiro*, o primeiro periódico a circular diariamente na corte, desde 1821 até 1878 (HALLEWELL, 2012 [1985], p. 123¹⁴). Como assinalado por Sodré (1966, p. 58), o *Diário do Rio de Janeiro* – popularmente conhecido como *Diário do Vintém*, devido ao baixo preço (60 réis) – era um jornal que publicava anúncios relativos a escravos fugidos, leilões, compras, vendas, achados, aluguéis e preços de alimento, além de informações particulares, como furtos, assassinatos, reclamações e, o que nos interessa especialmente neste trabalho, *divertimentos, espetáculos, venda de partituras e letras de músicas*. Ao incluir também anúncios de outros jornais e revistas, o *Diário do Rio de Janeiro* nos possibilita entrever a cena cultural diversificada da primeira metade do século XIX, bem como a sua conturbada interface política.

Acrescentamos que a maior parte do repertório de canções no período contemplado nesta pesquisa era improvisada ou fazia parte da tradição oral, por isso, mesmo que tivéssemos registro em partitura, não haveria como saber exatamente como era a *performance* musical oitocentista. Assim, em alguns casos, propomos “partituras hipotéticas”, com base em evidência de repertório semelhante em partituras existentes – apesar destas não serem mais

¹³ Antes de 2012, os periódicos do século XIX eram acessíveis na divisão de obras raras da BNRJ por meio de microfimes. A pesquisa era lenta, quando não era interrompida por conta de problemas administrativos na instituição, entre eles a falta de leitores de microfilme suficientes ou restrição de horário de consulta. Outra opção, no Rio de Janeiro, para a consulta, por exemplo, do *JC* (fundado em outubro de 1827 e em circulação ininterrupta desde então) é a biblioteca do IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, assim como a biblioteca da ACRJ – Associação Comercial do Rio de Janeiro, onde foram higienizados todos os 1.627 volumes do *JC*. Ver Ulhôa e Costa-Lima Neto (2013).

¹⁴ Desde 1808, após a chegada da corte de D. João VI, até 1821, um ano antes da Independência, só circulava na capital do Brasil, somente duas vezes por semana, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, veiculando principalmente comunicados do governo. Em Londres, por sua vez, entre os anos de 1808 e 1822 circulou o *Correio Braziliense*, fundado por Hipólito da Costa. Cf. Hallewell (2005 [1985]).

que um registro esmaecido das práticas musicais da época. Desta maneira, além do viés musicológico histórico tradicional, acrescentamos nesta tese um elemento de pesquisa-criação, testando algumas possibilidades do que poderiam ser as músicas nas comédias. Neste sentido, nossa tese pode, talvez, contribuir para projetos da chamada área de *performance* historicamente informada.

Nossa hipótese principal nesta tese é a de a dramaturgia musical de Martins Penna ter sido influenciada pela tipologia de papéis da longa tradição cômica do Ocidente e também pelos repertórios atoriais dos artistas de sua época, que se desdobravam em atores, cantores e dançarinos, em diálogo constante com as práticas artísticas da época. Para testar nossa hipótese, empreenderemos um percurso metodológico que prevê as seguintes etapas, dividida em duas partes; a primeira com dois capítulos, a segunda com três.

No capítulo I, verificamos a “ópera da política”, isto é, como os espetáculos apresentados nos teatros da Corte faziam parte de uma delicada rede de relações, que abrangia as instituições governamentais, políticas e culturais ligadas ao governo imperial, com as quais o próprio Martins Penna tinha uma relação conflituosa, devido as suas comédias. Destacamos as relações entre Martins Penna e a diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, assim como as tensões entre o comediógrafo e o Conservatório Dramático Brasileiro.

No capítulo II, veremos como os repertórios atoriais (ou “bagagem artística”) eram atualizados ao serem reelaborados criativamente pelos artistas durante as *performances* teatrais em diferenciados contextos, alcançando resultados tanto mais satisfatórios quanto os artistas fossem competentes na tarefa de agradar as plateias da época nos assim chamados “espetáculos em benefício”.

Os capítulos III, IV e V, na realidade, integram um grande capítulo analítico, no qual: (a) verificamos a procedência e as características das menções musicais e sonoras presentes nas comédias por nós elencadas para análise; (b) percebemos como estas menções se equivaliam ou se opunham dentro do sistema de relações entre comédia e música e; (c) relacionamos a *mousiké* das comédias ao contexto da época.

Na conclusão, por fim, respondemos às questões de estudo, retomando as hipóteses e argumentos iniciais, apontando, ainda, desdobramentos possíveis da pesquisa.

PRIMEIRA PARTE

CONTEXTUALIZAÇÃO

CAPÍTULO I – O GRANDE TEATRO

Durante o período compreendido entre 8 de setembro de 1846 a 6 de outubro de 1847, Luiz Carlos Martins Penna escreveu folhetins¹⁵ publicados semanalmente no *Jornal do Commercio* – lançados em formato de livro apenas em 1965, sob o título *Folhetins, A Semana Lírica*. Os folhetins de Martins Penna versavam principalmente sobre as apresentações de ópera séria e cômica realizadas nos dois principais teatros da Corte: os rivais Teatro de São Pedro de Alcântara e o Teatro de São Francisco, cada qual com duas companhias; uma dramática e outra lírica. Apesar de não constituírem as fontes principais de nossa pesquisa, os folhetins revelam dados fundamentais sobre as relações artísticas e comerciais estabelecidas entre Martins Penna, os atores, os empresários teatrais, a imprensa e o público da Corte. Além disso, os folhetins informam sobre os repertórios e práticas artísticas dos dois teatros rivais acima referidos. O cantor era o artista hierarquicamente mais importante e o que recebia melhores vencimentos, em oposição aos coristas e músicos da orquestra. O próprio Martins Penna vendia suas comédias ao Teatro de São Pedro de Alcântara, as mesmas que – como veremos mais detidamente no capítulo II – eram estreadas em benefício dos artistas da companhia dramática portuguesa chegada ao Brasil, em 1829 (PRADO, 1972, p. 42).

Os folhetins evidenciam que Martins Penna era *músico*, pois dominava a partitura e detinha conhecimentos teórico-práticos sobre, por exemplo, registros vocais e instrumentais, andamentos, tonalidades, ornamentação, harmonia e orquestração. O autor se revela, ainda, *expert* quanto às escolas de canto, aos enredos das óperas italianas e das óperas cômicas francesas, seus personagens, cenários etc.

1.1 – Começando pelo final

Segundo a primeira biografia escrita sobre Martins Penna (VEIGA, 1877, p. 378-380), o autor nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 1815, e faleceu em 7 de dezembro de 1848, em Lisboa (Portugal), vitimado pela tuberculose, aos 33 anos. Desde fevereiro de 1848, ele vinha desempenhando a função de adido do consulado brasileiro em Londres (Inglaterra). Em novembro deste mesmo ano, contudo, Martins Penna solicitou e

¹⁵ Meyer (2005 [1996], p. 57-84) informa que o folhetim (*feuilleton*) é originário da França do início do século XIX, designando um lugar preciso do jornal, o rodapé, geralmente da primeira página, tendo como finalidade o entretenimento. A partir de 1836, torna-se romance-folhetim, quando os romances de autores como Honoré de Balzac, Alexandre Dumas e Eugène Sue passam a ser publicados em “fatias seriadas”, segundo a fórmula: “continua num próximo número”. Ainda segundo Meyer (p. 281-282), os folhetins franceses chegam ao Brasil, em 1838, iniciando por *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas. Romances de autores brasileiros, como Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (*O filho do pescador*) e Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*), são publicados nos folhetins a partir da década de 1840, em periódicos como o *JC*.

obteve licença médica para voltar ao Brasil, pois o clima frio e úmido da capital inglesa precipitara a moléstia pulmonar que vinha se agravando desde 1843. Com a saúde seriamente comprometida, o autor chegou a Lisboa, de onde esperava zarpar para o Brasil. Foi instalado num hotel no cais do Sodré, em frente ao rio Tejo – pelo qual os navios alcançavam o oceano Atlântico –, mas mesmo amparado pelo cônsul brasileiro Vicente Ferreira da Silva e pelo médico português Bernardino Antônio Gomes, Martins Penna não resistiu à doença e faleceu. Seu cadáver foi enterrado no cemitério dos Prazeres e os restos mortais foram exumados em 11 de setembro de 1850, sendo remetidos para o Brasil e guardados no jazigo da família no cemitério São João Batista (MAGALHÃES JR., 1972, p. 247).

Martins Penna havia embarcado para Londres em 12 de outubro de 1847, apenas uma semana após escrever o último de seus folhetins publicados no *Jornal do Commercio*, mais uma vez criticando a decadência dos dois principais teatros da corte imperial; o Teatro de São Pedro de Alcântara e o Teatro de São Francisco, cada qual com sua companhia lírica estrangeira.

O teatro italiano está nos seus paroxismos; morrerá e muito breve. Dizem que o seu presidente vai convocar uma junta, para que o doente não lhe morra nas mãos. [...] O teatro francês não está em circunstâncias menos críticas. A *prima-donna* enfadou-se, e pede mais dinheiro para nos dar um ar de sua graça. [...].

Declamar sobre ruínas é da competência dos filósofos e poetas; estes que lamentem e cantem as passadas glórias de nossos teatros. Por mim, suspendo por ora minhas revistas. Se algum dia se erguerem eles [os teatros] do abatimento em que jazem, e ninguém o deseja mais do que eu, continuarei a sua crônica com a costumada imparcialidade (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [6 de outubro de 1847], p. 378).

Havia mesmo uma crise teatral generalizada que o folhetinista acompanhou de perto, como frequentador assíduo dos principais teatros da Corte. O comentário de Martins Penna, contudo, era também um desabafo pessoal. A partir da censura de sua comédia *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato*, em dezembro de 1845, pelo Conservatório Dramático Brasileiro, o autor vinha sofrendo boicote por parte dos empresários teatrais cariocas. Desde 1844, Martins Penna vendia suas comédias para a diretoria do Teatro de São Pedro, mas após a censura, contudo, foram abaladas as frágeis relações comerciais mantidas entre autor e diretoria. Se em 1845, estrearam naquele teatro nove comédias de Martins Penna, em 1846, por sua vez, apenas duas peças novas foram representadas: o drama em um

ato *O segredo de Estado* e a comédia em três atos *A barriga de meu tio*.¹⁶ A partir daí, o número de reações de comédias do autor foi diminuindo até zerar. Em 1847, houve seis representações de cinco comédias “antigas”; em 1848, apenas duas e, deste ano, até 1850 –, quando a antiga diretoria portuguesa do Teatro de São Pedro de Alcântara foi destituída pelo Estado, sendo substituída pela empresa do ator brasileiro João Caetano –, nenhuma comédia de Martins Penna foi ali encenada.¹⁷

Noutro folhetim publicado em 1847, o próprio Martins Penna resumia sua situação, ao criticar a diretoria do Teatro de São Pedro por não comprar mais (suas) traduções e comédias:

Há meses que não se estuda um só drama novo, e tem-se apenas entretido a curiosidade pública, e feito acreditar que ainda existe uma companhia dramática, com a representação de peças velhas, safadas e improdutivas. [...] Por economia ordena-se ao inspetor de cena que não compre traduções de comédias e dramas novos, dizendo-se-lhe que no arquivo do teatro há centenas de peças velhas que podem ser remontadas; e assim, para poupar-se [sic] oitenta ou cem mil réis, que tanto custariam essas traduções, paga-se no fim do mês contos de réis de ordenado aos atores, que não ganharam nem um real. Excelente cálculo! (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [29 de junho de 1847], p. 271 – nosso grifo).

Uma semana após a publicação acima referida, a diretoria do teatro fez publicar uma resposta virulenta no periódico *O Mercantil*, na qual era evidenciada a relação comercial entre o autor e o Teatro de São Pedro:

Tocaremos agora no ponto mais incômodo ao farçola, a que respondemos; e é a censura que faz à diretoria pela economia de não comprar dramas e traduções: é justamente aqui que lhe aperta a fivela. Sabem todos que o Sr. Penna vendia ao teatro [de São Pedro de Alcântara] as suas composições e traduções, e que além da paga pecuniária, era considerado *empregado da casa*, e tinha por isso entrada franca nos espetáculos. Ultimamente o teatro não tem comprado as suas traduções, por ter ainda muitas peças que ainda não pode pôr em cena; e mesmo porque as do Sr. Penna são inferiores às que já estão compradas; o inspetor de cena, por não querer ofender o amor próprio do *exímio vendedor de comédias*, dizendo-lhe que estas não prestavam, desculpou-se com a necessidade em que estava a empresa de ser econômica; o Sr. Penna não o entendeu, e encavacou com o fato de não

¹⁶ A peça *O segredo de Estado* (nunca publicada e cujo manuscrito não foi encontrado) foi anunciada nos periódicos como uma “imitação”. Como assinalado por Rondinelli (2012, p. 52), a imitação não era apenas uma tradução, pois a obra imitada era modificada e sofria acréscimos. Segundo a mesma pesquisadora (RONDINELLI, 2012, p. 127-128; 221-291), a comédia em três atos *O Noviço*, de Martins Penna seria uma imitação do melodrama original francês *Fabie, le novice*, de Charles Lafont e Noël Parfait. Cf. *DRJ*, 22/07/1846, 24/07/1846, 17/12/1846.

¹⁷ Dados sobre as apresentações das comédias de Martins Penna obtidos na *Revista Dyonisos* (1966, p. 79-89), verificados junto às notícias de periódicos.

realizar a venda dos seus alcaides. Esta circunstância devia inibi-lo de tocar neste ponto, para não deixar a possibilidade de dizer-se que está despeitado. Há um outro teatro nesta cidade para o qual pode o Sr. Penna vender as suas traduções, visto não querer o de S. Pedro comprá-las (*O Mercantil*, 8 de julho de 1847 – nossos grifos).¹⁸

Note-se acima a tentativa da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara em desqualificar Martins Penna, chamando-o de “empregado da casa” e “exímio vendedor de comédias” que “não prestavam”. Contradiz o discurso da diretoria o fato de, ao longo de 1845 e 1846, terem estreado 14 comédias de Martins Penna no Teatro de São Pedro, sendo 11 em um ato e 3 em três atos (RONDINELLI, 2012, p. 45) – a quantidade expressiva possibilita verificarmos o sucesso das comédias de Martins Penna junto ao público. Na realidade, a briga entre Martins Penna e a diretoria do Teatro de São Pedro era, em parte, uma “disputa trabalhista”, causada pela “demissão” forçada do primeiro, após este ter entrado em choque com o Conservatório Dramático – do qual o comediógrafo acabou se desligando em fins de 1846 (MAGALHÃES JR., 1972, p. 112). Mas o que irritou tanto os membros do Conservatório Dramático e da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara?

1.1.1 – A censura do Conservatório Dramático Brasileiro

“Inclino-me a não licenciar esta farsa.” Assim o Presidente do Conservatório Dramático, Conselheiro Diogo Soares da Silva de Bivar,¹⁹ anotou seu prejulgamento à comédia *Os ciúmes de um pedestre* de Martins Penna – uma paródia da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare (1564 – 1616), uma das peças mais famosas do repertório do ator João Caetano (MAGALHÃES JR., 1972, p. 161). Era o mês de dezembro do ano de 1845. Seguindo a práxis da associação, o Presidente então encaminhou a comédia para dois censores. O primeiro destes, Luís Honório Vieira Souto, era muito ligado ao empresário e ator João Caetano dos Santos, traduzia peças francesas para o repertório do ator e era casado com uma enteada deste, filha da atriz Estela Sezefreda (p. 161). Em seu parecer, datado de 16 de dezembro de 1845, o censor condenava a comédia por supostamente ridicularizar João Caetano, “ator, que além de pelo seu talento honrar o país que o viu nascer, é nosso consócio” (p. 162). Além disso, continuava, a comédia aludia ao caso do português no telhado, sendo por isso, “ofensiva a uma família respeitável, e de um dos nossos mais modernos consócios” (p. 162). Martins Penna inseriu na comédia *Os ciúmes de um pedestre*

¹⁸ Para as outras cartas da diretoria do TSPA contra Martins Penna, ver *O Mercantil*: 2/07/1847; 3/07/1847; 8/07/1847; 21/08/1847.

¹⁹ Segundo Prado (1972, p. 93), Diogo de Bivar era um velho português que foi degredado para a Bahia por colaborar com Napoleão e que, depois, se naturalizou brasileiro.

dois fatos verídicos ocorridos na corte imperial. Um desses casos foi a tentativa de invasão de domicílio por parte do português Manuel Machado Caires, encontrado na noite de 1 para 2 de outubro de 1845 no telhado de uma casa. Munido de armas e lenços, Caires aparentemente pretendia amordaçar e sequestrar uma moça de família, pela qual estaria apaixonado – esta moça era filha de um dos associados do Conservatório Dramático... A segunda alusão fazia menção ao caso de um proprietário de escravos que pôs o corpo de um destes num saco, ordenando a outro de “seus” negros que o atirasse ao mar. Na comédia, o personagem correspondente ao proprietário assassino é um pedestre, ou seja, um policial que tinha por função principal perseguir os escravos fugidos e que, na comédia, mantém presas em casa suas mulher e filha com medo de ser abandonado por ambas, tentando matar todos os que delas se aproximam. Ao sugerir modificações no texto da peça, o primeiro censor se dizia “convencido de que o Conservatório Dramático faltaria ao que deve a si próprio, se permitisse ensejo de serem enxovalhados dois de seus membros (p. 165).”

O segundo censor, Dr. André Pereira Lima, foi mais radical e sugeriu a proibição total da peça. Seu parecer:

Esta farsa que importa em uma cena de vida doméstica bem pouco decente apresenta duas alusões a meu ver indesculpáveis e cuja representação não se deve permitir. Há pouco a polícia desta Corte fez deportar um homem que, sendo apaixonado por uma moça, subiu ao telhado e desceu as escadas de um sótão para lhe falar. E isto é o que faz Paulino logo no começo da peça, e até repete estas palavras que se publicaram a respeito em folhas – *caminho dos gatos e dos amantes à polca* – aludindo aos telhados. [...] O outro ponto da alusão vem a ser que discute-se este ano perante os tribunais uma ação criminal contra um homem que tinha escondido em um saco certo escravo morto, ou matado, para ser posto no mar. Ora, André, crendo ter morto o amante da mulher e a esta, quer usar e usa efetivamente do saco para transportar os corpos – logo eis a alusão toda perfeita. [...] Por tanto sou de opinião que se não deve representar a farsa (MAGALHÃES JR., 1972, p. 166).

Por meio do primeiro Secretário da associação, o presidente encaminhou a Martins Penna os pareceres dos censores – sem mencionar seus nomes –, informando ao autor que liberaria a peça se fossem atendidas as alterações solicitadas. Martins Penna ficou irritadíssimo, mas tentou acomodar as mudanças e, em seguida, reenviou a comédia ao Conservatório, acompanhada da seguinte carta, endereçada ao primeiro secretário:

Amigo Rufino. 5 de janeiro de 1846 [...]. Aqui te remeto a comédia *O pedestre*, com as emendas pedidas pela censura. Deus me dê paciência com a

censura! Muita custa ganhar a vida honradamente.²⁰ melhor é roubar os cofres da nação, e para isso não há censura. [...] O Sr. Censor... Coitado! Julgo que está com catarata na inteligência, pois viu um ataque a João Caetano onde não havia senão uma simples paródia ao *Otelo*; paródias que se permitem nas partes do mundo mais civilizadas, onde a literatura não está enleada²¹ (MARTINS PENNA, 1846).

Martins Penna modificou ligeiramente a peça, não atendendo a todas as objeções da censura. Assim, ao reexaminarem a comédia, os censores ficaram satisfeitos com relação às alusões a João Caetano e ao *Otelo*, mas continuaram a exigir alterações quanto à cena do saco – embora na comédia o público soubesse se tratar de um morto fingido. Para contornar o problema com a censura, Martins Penna modificou o título da peça, que passou a ser chamada *O capitão-do-mato*. Desta maneira, o personagem central deixava de ser um pedestre, ou seja, um oficial da Polícia da Corte, passando a ser um caçador de escravos, figura que, na vida real, estava desvinculada do governo, pois era contratada pontualmente pelos senhores quando seus escravos fugiam, recebendo uma gratificação pela captura. Após passar por um terceiro censor, em março de 1846, finalmente a comédia de Martins Penna *escapou* do Conservatório Dramático, estreando em 5 de julho de 1846, com o título (mais uma vez modificado) de *O terrível capitão-do-mato*.

1.1.2 – O Conservatório Dramático Brasileiro

E, pois era um dia, e na capital de um vasto império, liberal e ilustrado, que de há muitos anos goza da vantagem do regime representativo e da liberdade, isto é, da vantagem de ler, quatro ou seis meses por ano, discursos demostênicos, cotidianamente discussões e novidades jornalísticas, e de vez em quando o seu trecho de interessante, moralíssima e espirituosa novela; nessa capital, onde, se é solta a língua dos palestrantes, não menos soltas são as penas dos jornalistas de profissão ou dos jornalistas acidentais; nesta capital, enfim, que se chama o Rio de Janeiro, havia uma associação mais ou menos literária, composta de... todo o mundo e de mais alguns literatos de polpa, com o fim de fecundar o solo dramático brasileiro, e fazer crescer e medrar a arte teatral no império. A essa sociedade o governo, protetor das letras, querendo dar um sinal de sua atenção e fazer-lhe honra, cometeu a atribuição policial da censura das composições dramáticas, para vedar a representação de peças imorais, de declamações que solapassem as bases da sociedade civil, religiosa ou política. Querem alguns que o governo não podia fazer isso... Deixemos porém esses chicanistas lá com suas

²⁰ Destacamos que a palavra “honradamente” é a única que aparece sublinhada por Martins Penna em sua “Carta a José Rufino Rodrigues de Vasconcelos sobre a censura de *Os ciúmes de um pedestre*”, depositada no Setor de Manuscritos da BNRJ. Ver referências.

²¹ A utilização da palavra “enleada”, por parte de Martins Penna, sugere que o autor acreditava estar sendo vítima de intrigas, urdidas por seus pares no CDB.

argumentações: a prova de que o podia é que o fez; fê-lo já lá vão seus bons cinco anos, e fá-lo, e todos se lhe sujeitam (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [17 de janeiro de 1847], p. 109).

O trecho acima foi escrito por Martins Penna num de seus folhetins, logo após o Conservatório Dramático ter censurado a ópera cômica *Diamants de la Couronne* (Diamantes da Coroa), de Daniel Auber, com libreto de Eugène Scribe e Jules-Henri Vernois de Saint-George, que seria encenada no Teatro de São Francisco (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 217). O motivo da censura devia-se ao enredo da ópera: a rainha de Portugal deixava o seu palácio real disfarçada e se dirigia a um acampamento de ciganos, contrabandistas e falsificadores, para que estes substituíssem as gemas verdadeiras de suas joias por pedras sem valor, a fim de poder vender as autênticas. Ocorre que a rainha se chamava D. Maria I, coincidentemente o mesmo nome da soberana louca, bisavó de D. Pedro II, que morrera no Rio de Janeiro em 20 de março de 1816, após ter ficado longo tempo internada no Convento da Ajuda. A semelhança entre ficção e realidade fez com que primeiramente o Conservatório Dramático proibisse a apresentação da ópera, contudo, após a campanha exaltada do público, inconformado com a proibição, a ópera foi liberada, mas com cortes e mudanças profundas em seu enredo. Martins Penna não perdeu a oportunidade de mais uma vez ridicularizar o Conservatório Dramático:

A peça se passa na Dinamarca; ainda bem. Não é a coroa da Dinamarca das mais afamadas pela sua riqueza em brilhantes; mas enfim vá essa concessão. Em correspondência a essa mudança, fizeram-se mudanças idênticas nos nomes dos personagens: tudo passou a *dinamarquesar-se*. Santa Cruz passou a ser Turvik, Pedro passou a ser Peters, e assim por diante. Devido a esta transformação, Jesus, meu Deus! Que espantoso milagre se operou! A ópera cessou de ser antimonárquica, antidinástica (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [17 de janeiro de 1847], p. 112)

Os dois folhetins acima exemplificam a trajetória do Conservatório Dramático, desde seu início brevíssimo como associação voltada para “fecundar a arte teatral no império”, passando logo à função de censora governamental “das composições dramáticas” a serem encenadas nos teatros da Corte. O Conservatório Dramático instalou-se oficialmente no dia 30 de maio de 1843, sendo criada como parte de “um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a ‘forjar’ uma nação mediante a mobilização de recursos culturais” (SOUZA, 2002, p. 144). Deste conjunto de iniciativas fazia parte instituições criadas anos antes, como a Academia Imperial de Belas-Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) – das quais faziam parte membros do futuro Conservatório Dramático,

como o Cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) e Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879).²² Os associados do Conservatório Dramático contavam com escritores, ministros, deputados e senadores, sendo raros os sócios como o ator e empresário João Caetano, muito respeitado, mas de origem humilde e sem educação ilustrada.

O *Almanaque Laemmert*, do ano de 1845 (p. 217-218), publicou a seguinte lista com os nomes dos principais membros do Conservatório Dramático:

Presidente: Diogo Soares da Silva de Bivar
 Vice-presidente: Conselheiro José Clemente Pereira
 1º Secretário: José Rufino Rodrigues Vasconcellos
 2º Secretário: Luiz Carlos Martins Penna
 Tesoureiro: Dr. José Florindo de Figueiredo Rocha
 Procurador: Luiz Garcia Soares de Bivar

Conselheiros: Cônego Januário da Silva Barbosa, Manuel de Araújo Porto Alegre, Dr. André Pereira Lima, Desembargador Rodrigo de Souza da Silva Pontes, Carlos Maria Monteiro, Dr. Saturnino de Souza e Oliveira, Francisco de Paula Viera de Azevedo, Luiz Vicente De-Simoni, Thomaz José Pinto de Cerqueira, José de Araújo Coutinho Vianna, José Pereira Lopes Cardal, Manoel Ferreira Lagos.

A lista do *Almanaque Laemmert* revela que vários membros foram agraciados com condecorações pelo Imperador Pedro II.²³ O Presidente Diogo Soares da Silva de Bivar, por exemplo, era condecorado como Cavaleiro da Ordem de Cristo, assim como o vice-presidente José Clemente Pereira, o qual aparece ainda como Grande Dignitário da Ordem da Rosa e Dignitário da Ordem Imperial do Cruzeiro. O conselheiro Januário da Silva Barbosa, por sua vez, era Comendador da Ordem de Cristo, Cavaleiro da Ordem da Rosa e Oficial da Ordem Imperial do Cruzeiro, enquanto que Manuel de Araújo Porto Alegre era Cavaleiro da Ordem de Cristo e da Ordem da Rosa; outros dois conselheiros também aparecem na lista, cada qual com duas condecorações. Veremos mais a frente que os

²² Segundo Azevedo (2010, p. 101), o padre Januário da Cunha Barbosa era também maçom, sendo conhecido na maçonaria sob a identidade de Irmão Kant. Era Venerável da Loja *Commercio e Artes na Idade do Ouro*, filiada à Obediência franco-maçônica *O Grande Oriente Brasileiro* – adepta do dissidente Rito Escocês, de características dessegregacionistas e antirracistas. A identidade maçônica de Januário da Cunha Barbosa (Irmão Kant) não era coincidência, pois foi o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) quem cunhou, em 1784, o termo “*Aufklärung*” (esclarecimento), cuja tradução corrente é “Iluminismo”. A maçonaria considerava que devia fazer o Iluminismo chegar a todos e, para isso, sua missão consistia em lutar pelo bem geral da humanidade, combatendo a ambição, os interesses pessoais e sectários, o despotismo, o fanatismo e os preconceitos. Voltaremos à maçonaria outras vezes no decorrer do presente trabalho, mais especialmente no capítulo V, na análise da comédia *Os irmãos das almas*.

²³ Cardoso (2011, p. 395-412) assinala que Dom Pedro I aumentou as possibilidades de nobilitação, ao manter as Ordens portuguesas de Cristo, de São Tiago da Espada e de São Bento de Avis e criar três novas ordens honoríficas: a do Cruzeiro, a de Dom Pedro I, e a da Rosa. A Ordem do Cruzeiro tinha quatro graus: Cavaleiro, Oficial, Dignitário e Grã-Cruz; enquanto que a da Rosa, seis: Cavaleiro, Oficial, Comendador, Dignitário, Grande Dignitário e Grão-Cruz. Com as Regências (1831-1840), as condecorações cessaram, mas voltaram no Segundo Reinado e, somente em 1841, foram concedidas 1.585 condecorações de Ordens.

membros da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara também possuíam condecorações, como um sinal da negociação por meio da qual o governo imperial agraciava indivíduos em busca de ascensão social e ávidos por prestígio, os quais, por sua vez, se comprometiam a apoiar financeiramente e de outras maneiras o poder constituído.

A censura era uma *moeda de troca*, como exemplificado pela trajetória do segundo censor, André Pereira Lima, o qual, desde maio de 1844, vinha tentando interditar outras comédias de Martins Penna, como *O juiz de paz da roça*. Seu parecer:

O juiz de paz na roça é uma farsa escrita em baixo cômico e destituída de tudo quanto se pode desejar, quer para o entretenimento do espírito, quer para o melhoramento dos costumes. Ofende indiretamente as instituições do país (...) e, por isso, a considero em circunstâncias de não ser apresentada (LIMA (1844), citado por MAGALHÃES JR. 1972, p. 107).²⁴

Felizmente, àquela altura, a mesma comédia já contava com seis anos de representações bem aceitas (estreada em 1838) e, assim, o parecer do censor terminou não prevalecendo.

A trajetória profissional de André Pereira Lima, entre os anos de 1843 a 1848, é reveladora. Seu nome aparece nos anúncios do *Diário do Rio de Janeiro* primeiro como advogado, em seguida, tradutor, depois como promotor, suplente de juiz, secretário de uma associação recreativa e, finalmente, juiz efetivo da Freguesia de São José. Sua trajetória coincide, como veremos a seguir, com a do próprio Conservatório Dramático, fundado em 1843, inicialmente como instituição educativa e cultural, mas passando cada vez mais a exercer a função de censura dos espetáculos teatrais. Da mesma maneira, André Pereira Lima vai se tornando cada vez menos “homem de letras” (pois nos primeiros anúncios ele aparece como tradutor do francês) e cada vez mais “homem da lei” – de advogado a juiz.²⁵

O Conservatório Dramático tomou como modelo o *Conservatoire*, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa. Pretendia-se fundar uma escola de declamação e arte dramática, criar um jornal para divulgar os trabalhos da associação,

estabelecer a crítica literária e da parte linguística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas [...] e, a exemplo de Portugal,

²⁴ Vilma Arêas (2006, p. 202) assinala que, em 1845, a comédia *Os dois ou o inglês maquinista* também sofreu censura, neste caso, pela Câmara dos Deputados da Corte. Na época, estava no auge a contenda entre Brasil e Inglaterra, na qual certas camadas da sociedade defendiam o “direito soberano” de o Brasil continuar a praticar o comércio negreiro, enquanto, ao mesmo tempo, os navios ingleses policiavam as águas continentais brasileiras para coibir o tráfico.

²⁵ Para os anúncios sobre André Pereira Lima, ver *DRJ*: 23/08/1843; 27/09/1843; 20/10/1843; 12/06/1845; 16/06/1845; 14/09/1848; 13/12/1848.

organizar e submeter à apreciação do governo imperial um projeto de lei sobre a propriedade literária (SOUZA, 2002, p. 145).

O Conservatório Dramático foi projetado para ser uma instituição de natureza literária, mas desde o começo os associados pretendiam participar da formulação e implementação de políticas oficiais. Assim, o Conservatório Dramático colocou-se à disposição do governo imperial para exercer a

censura das peças que subirem à representação nos teatros públicos da Corte, ou ainda a sua inspeção moral [...]. O Conservatório se prestará prontamente a este encargo, podendo propor e requerer o que lhe pareça acertado para o seu mais cabal desempenho (p. 145).

Dessa maneira, em novembro de 1843, o governo imperial delegou ao Conservatório Dramático a atribuição de examinar previamente as peças a serem encenadas no Teatro de São Pedro de Alcântara e, dois anos depois, em todos os teatros da Corte. A partir de então, “a associação começou a atuar como instrumento oficial auxiliar em prol da efetivação de uma política de controle dos divertimentos públicos considerados convenientes aos habitantes da cidade” (p. 145). Sem contar, entretanto, com a ajuda financeira do governo imperial – ao contrário do que ocorria com o IHGB e com a Academia de Belas-Artes, financiados com polpudas verbas anuais – e sobrevivendo apenas com as mensalidades dos associados, o Conservatório Dramático foi gradativamente abandonando o projeto inicial de desenvolvimento da arte dramática. Passou então a órgão oficial de censura teatral, atuando conjuntamente com a polícia – num convívio marcado por tensões e conflitos de jurisdições entre as duas instituições (p. 147-149).

1.2 – Antecedentes e contextualização

A seguir, apresentaremos, de maneira breve, alguns antecedentes do teatro musicado no Brasil colonial, além de dados sobre os principais teatros da cidade do Rio de Janeiro na época de Martins Penna, em especial o teatro de São Pedro e o de São Francisco. Na sequência, abordamos o perfil socioeconômico da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara e sua relação com o Conservatório Dramático. Verificaremos, por fim, alguns antecedentes dos repertórios dramático-musicais oitocentistas no Brasil e em Portugal.

1.2.1 – Teatros no Brasil colonial

Como assinado por Budasz (2008, p. 12), antes da construção de teatros no Brasil, peças teatrais com ou sem música eram apresentadas em tablados, ou palcos improvisados ao ar livre. Seguindo um costume medieval, havia música secular e danças no rito católico – uma

prática que as leis não conseguiram impedir, nem na metrópole, nem na colônia. A partir da segunda metade do século XVIII, passaram a existir teatros ou “casas de ópera” em várias cidades e vilas brasileiras.

As casas de ópera eram espaços fechados, administrados comercialmente, empregando corpos mais ou menos estáveis de atores, cantores e músicos, onde representações dramáticas profissionais eram apresentadas mediante a cobrança de ingressos (p. 22).

A maioria das casas de ópera foi construída e administrada com participação do poder executivo, cujo interesse público poderia se dar pela construção ou reforma de um edifício, a concessão de um alvará a um cidadão que ficaria encarregado pela construção e a administração, pela emissão de loterias para cobrir os custos de construção ou, ainda, pelo subsídio de espetáculos que não se autossustentassem (p. 22).

No século XVII e durante o XVIII o termo “ópera” não tinha o mesmo sentido que na atualidade, pois,

além dos modelos das óperas de Antônio José da Silva (1705-1739), com diálogos falados e poucos números de música, não era incomum encenarem-se libretos operísticos sem qualquer emprego de música, funções que eram mesmo assim denominadas ‘ópera’ (LEEUEWEN, 2007, p. 19).

Ainda segundo Budasz (2008, p. 32), data de 29 de novembro de 1719 a primeira referência a um teatro na cidade do Rio de Janeiro; um presépio, na realidade um teatro de marionetes, gerenciado por uma dupla formada pelo artista responsável pela produção dos bonecos e pelo encarregado da preparação da música vocal (“a quatro vozes”) e instrumental.

Na sequência, em 1748, surge o teatro conhecido como Ópera Velha, dirigido pelo Padre Ventura, figura curiosa de sacerdote, amante das representações teatrais e da música popular. Era brasileiro, pardo e corcunda, tocador de violão e cantador de lundus (MAGALHÃES JR., 1972, p. 1). O mesmo prédio, na Rua da Alfândega, depois passa a ser chamado de “ópera dos vivos”, para mostrar que se tratava de atores de carne e osso, e não mais de marionetes. Em 1776, durante uma encenação de *Os encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva, o teatro pegou fogo e, a partir daí, até a chegada da Corte portuguesa, em 1808, os espetáculos teatrais foram encenados na Ópera Nova, ao lado do palácio do Vice-Rei (BUDASZ, 2008, p. 35).

O Ópera Nova foi administrado pelo português Manuel Luís Ferreira, um antigo barbeiro com inclinação para a música, que tocava fagote, além de ser ator cômico e dançarino (MAGALHÃES JR., 1972, p. 2). Como veremos mais a frente, Martins Penna, em

seus folhetins líricos, troca “cartas” com a “alma” de Manuel Luís – um expediente ficcional por meio do qual o folhetinista criticará os teatros da Corte, suas diretorias e seus cantores. Segundo Cranmer (2012a, p. 158-160), no Ópera Nova foram apresentadas óperas italianas e óperas portuguesas de Antônio José da Silva, Marcos Portugal e outros autores, além de obras músico-teatrais para comédias, tragédias e entremezes – dezenas destas obras estão depositadas hoje no Palácio Ducal de Vila Viçosa, Portugal. Cranmer assinala que os processos de *contrafação* (mesma melodia, outra letra) e pastiche constituíam uma tradição da música inserida nas comédias e tragédias daquele teatro.²⁶ É interessante observar como estes processos perduraram no período imperial, pois o próprio Martins Penna (*Folh.*, 1965 [10 de agosto de 1847], p. 319) observa em seus folhetins que uma modinha (não informa qual o título) teria sido escrita “sobre a mesma música” da ária “*Chiedi all'aura lusinghiera*”, da ópera bufa *Elixir do Amor*, de Donizetti. Inserimos a letra, abaixo:

*Chiedi all'aura lusinghiera
perché vola senza posa
or sul giglio, or sulla rosa,
or sul prato, or sul ruscel:
ti dirà che è in lei natura
l'esser mobile e infedel.*

A comparação com a letra da modinha, cujo texto é citado por Martins Penna no folhetim, revela que se trata da mesma métrica (septissílabo) da letra da ária acima, apesar de a modinha apresentar menor número de versos e de o sentido original da ária ter sido modificado. É interessante notar que os versos de sete sílabas (redondilha maior) são típicos da tradição popular em Portugal e no Brasil desde a Idade Média, assim, seria fácil adequar a letra a seguir a uma melodia existente ou até mesmo improvisar uma dentro dos modelos vigentes:

Vede, ó Gélia, que poder,
Tem teus olhos delicados,
Que o mais isento de amor,
Beija teus ferros dourados.

Antes de verificar mais detidamente as continuidades e rupturas entre os repertórios e práticas teatrais e musicais do período, cumpre apresentar ao leitor os principais teatros da

²⁶ Pastiche (do italiano *pasticcio* ou “miscelânea”) é uma “obra dramática ou sacra, cujas partes são total ou parcialmente extraídas de obras preexistentes de vários compositores. [...] O *pasticcio* operístico surgiu no início do século XVIII basicamente porque os empresários queriam obter a aprovação do público oferecendo peças preferidas, ao mesmo tempo em que cantores itinerantes achavam conveniente apresentarem-se diante de novas plateias com sucessos comprovados” (SADIE, 1994, p. 705).

Corte, especialmente o teatro de São Pedro e o de São Francisco, com os quais Martins Penna estava relacionado comercial, artisticamente e de outras maneiras.

1.2.2 – Os teatros e as irmandades rivais na Corte

Com a instalação da Corte no Rio de Janeiro, em 1808, a cidade tornou-se a capital do império português ultramarino e palco de mudanças profundas. Tiveram que ser recriadas, no lado americano do Atlântico, instituições estatais como o Desembargo do Paço, o Conselho da Fazenda, a Junta de Comércio, a Imprensa Real, o Jardim Botânico, o Banco do Brasil, o Museu Nacional, a Escola de Belas-Artes, dentre outras instituições (SCHWARCZ, 2011, p. 207). A música recebeu grande atenção do monarca D. João VI: em 1808, ele fundou a Capela Imperial, com 50 cantores estrangeiros e nacionais, além de grande orquestra e, em outubro de 1813, inaugurou o Real Teatro de São João do Rio de Janeiro (CARDOSO, 2008, p. 8-9) – cuja fachada se assemelhava à do Real Teatro de São Carlos de Lisboa, inaugurado em 1793 (BENEVIDES, 1993 [1883]).

A construção do Real Teatro de São João, iniciada em 1810, fez parte deste “projeto civilizatório”, para o qual o monarca contou com a ajuda financeira de “ricaços sem estirpe” (CARDOSO, 2011, p. 410). Processava-se, na verdade, uma troca, por meio da qual os cidadãos da colônia recebiam do Rei uma graça ou ordem honorífica, adquirindo, assim, prestígio e posições hierárquicas em relação a seus pares, em retribuição a seus gastos e serviços supostamente desinteressados – entre os quais, a administração dos teatros principais da Corte (p. 147).

Como assinalado por Souza (2012, p. 121), a história deste teatro é exemplo da “íntima ligação entre acontecimentos políticos e palco”. Foi fundado em 4 de outubro de 1813, tendo recebido inicialmente o nome de Real Teatro de São João, em homenagem a Dom João VI. Em 1824, após a Independência, passou a chamar-se Teatro de São Pedro de Alcântara; em 1831, após a abdicação de Dom Pedro I, Teatro Constitucional Fluminense e, posteriormente, com a maioria (antecipada) de Pedro II, novamente Teatro de São Pedro de Alcântara.²⁷

O teatro foi erguido à frente da Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, uma das poucas igrejas de negros na Corte, que abrigava uma irmandade católica fundada por pretos mina, em meados do século XVIII (MAURÍCIO, 1947, p. 109).²⁸ As irmandades eram

²⁷ Atualmente é denominado Teatro João Caetano, em homenagem ao ator e empresário brasileiro João Caetano dos Santos, contemporâneo de Martins Penna.

²⁸ Além da igreja da Lampadosa, outras igrejas de negros na Corte eram a de Nossa Senhora do Rosário e a de Santo Eslebão e Santa Ifigênia, cada qual com sua irmandade – as três localizadas na Freguesia do Sacramento.

associações corporativas (confrarias) formadas por leigos e administradas por uma *mesa*, presidida por juízes, escrivães, tesoureiros, procuradores etc., os quais tinham como tarefas convocar e dirigir reuniões, arrecadar fundos, visitar os irmãos necessitados, organizar funerais, loterias, dentre outras atividades (REIS, 2012 [1991], p. 54). Havia irmandades de brancos, de pretos e de pardos, sendo que as irmandades de “homens de cor” se dividiam tradicionalmente entre as de crioulos (como eram chamados os negros nascidos no Brasil) e africanos. Transplantadas para a América portuguesa durante a colonização as irmandades visavam o controle religioso, embora, ao mesmo tempo, constituíssem

a única forma de associação em que os poderes constituídos reconheciam a congregação dos negros, [contribuindo] também para a construção de solidariedades grupais, as quais facultaram o estabelecimento de graus relativos de autonomia mesmo diante da opressão do regime escravista (OLIVEIRA, 2008, p. 258).

Segundo Martha Abreu (1994, p. 184), o momento máximo da vida das irmandades eram as festas em homenagem aos santos padroeiros e outros de devoção: “Além das missas com músicas mundanas, sermões, *Te Deum*, novenas e procissões, eram parte importante as danças, coretos, fogos de artifício e barracas de comidas e bebidas”.²⁹ Comemoração semelhante ocorria quando se celebrava a obtenção da liberdade (alforria) de algum irmão escravizado, como revela o anúncio transcrito a seguir, no qual a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário – a maior irmandade brasileira de negros – declarava ter conseguido comprar a alforria de um irmão escravo angolano, por 500 mil réis:

O Juiz e Mesários da Irmandade de N. S. Rosário e São Benedito fazem público que, na conformidade do artigo 4 do Compromisso, se verificou a liberdade que em sorte saiu ao Irmão José de nação Caçange,³⁰ escravo de D. Gertrudes Benedita de Almeida, pela quantia de 500\$ rs., pelo Cofre da Caridade, achando-se o referido Irmão na posse de plena liberdade. Outrossim, participam ao respeitável público que no Domingo 8 do corrente, se festejará com toda a pompa possível, ao Glorioso São Benedito, com

Enquanto a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário foi fundada por escravos trazidos de Angola, a Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa e a Irmandade de Santo Eslebão e Santa Ifigênia foram ambas fundadas por pretos mina, assim chamados por terem sido trazidos da Costa da Mina, África Ocidental, sobretudo do Golfo do Benim (REIS, 2010, p. 52). Mary Karasch (2000, p. 101), acrescenta à pequena lista de igrejas de negros na Corte, as capelas de São Gonçalo Garcia, de Santana e a capela dos Pretos, todas no Campo de Santana ou próximas a este – diametralmente opostas, portanto, ao Paço imperial, sede do poder político e econômico da cidade do Rio de Janeiro.

²⁹ Para mais detalhes sobre as irmandades de negros ver a análise da comédia *Os irmãos das almas*, no capítulo III.

³⁰ Lopes (2004, p. 372) esclarece que “caçange” ou “kasangi” era uma região de Angola situada entre os rios Kamba, Lutoa e Kwango. Esta região foi, juntamente com Matamba, um dos maiores mercados mundiais de escravos no século XVII.

Missa cantada e Sermão, sendo Orador do Evangelho, o muito Reverendo Cônego Penitenciário Doutor Marcelino José da Ribeira Silva Bueno, e à noite *Te Deum* (*DRJ*, 07/10/1833).

Vários espetáculos em benefício de irmandades e da alforria de escravos negros eram realizados não no Teatro de São Pedro de Alcântara, mas sim no seu rival, o Teatro de São Francisco, erguido próximo ao primeiro. Este teatro foi construído em 1832, a mando do francês Jean Victor Chabry, para servir como uma pequena sala de espetáculos destinada à “encenação de atores amadores franceses, que trabalhavam como caixeiros, modistas e contramestres na Rua do Ouvidor” (SOUZA, 2012, p. 41).

Em 1846, o teatro passou a ser gerido pelo ator e empresário brasileiro João Caetano dos Santos, o qual, em 1833, havia se desligado do Teatro de São Pedro para fundar a primeira companhia dramática formada por atores brasileiros. Após ter passado por vários teatros, na capital imperial e na província, João Caetano acabou instalando-se no Teatro de São Francisco, liderando sua companhia dramática, além de uma companhia lírica francesa, especializada em *vaudevilles* e óperas cômicas (p. 43). Martins Penna, em seus folhetins, não poupa elogios a João Caetano:

Dizer o que o Sr. João Caetano dos Santos é capaz de fazer em um teatro que dirige, é repetir o que todos sabem e o que a experiência tem mostrado. Só, lutando com o colosso de S. Pedro de Alcântara, sem outro auxílio mais que seus próprios e incansáveis esforços, tem sabido sustentar o seu teatro com luxo e esmero, e carregar com duas companhias (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [20 de janeiro de 1847], p. 120).

Outros teatros da Corte eram o Teatrinho dos Arcos, o Teatro do Valongo, inaugurado em 1833, além do de São Januário. Inicialmente denominado Teatro da Praia de Dom Manuel, este último teatro foi construído por uma companhia de atores portugueses e inaugurado em 2 de agosto de 1834. Em setembro de 1838, passou a ser denominado São Januário, homenageando uma das filhas do imperador (SOUZA, 2012, p. 121-123). Havia, por fim, pequenos teatros de particulares e de irmandades, cujos espetáculos eram anunciados nos jornais e/ou por meio de cartazes. O viajante norte-americano Thomas Ewbank (1976 [1846], p. 261; 293) – o qual esteve na Corte no ano de 1846 –, assinalou, por exemplo, a apresentação de um espetáculo num Teatrinho da Rua das Flores³¹ – em benefício da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, irmandade que, segundo Debret

³¹ Segundo Rios Filho (2000 [1946], p. 229), na Rua das Flores estava erguida a igreja matriz da Freguesia de Santana – outra igreja frequentada por negros. A igreja de Santana foi derrubada para o local servir de construção para a atual Estação Central do Brasil de trens metropolitanos, na Av. Presidente Vargas.

(1972 [1815-1831], p. 208), era “composta de mulatos unidos tanto pela cor como pela pobreza”. O programa teatral consistia das peças *A mulher ciumenta*, *A dança da polca* e, por fim, a farsa cômica *Os irmãos das almas*, de Martins Penna – cuja sonoplastia consiste de dobre fúnebre de sinos, ao longe. Escandalizado, Ewbank reclamava que a mesma comédia fora recentemente representada no Teatro de São Pedro, em benefício do Espírito Santo de Santana, e no Teatro de Santa Tereza, em Niterói, em benefício das almas do purgatório: “Que sátira à religião que tudo isto não representa! E que despudor!” (EWBANK, 1976 [1846], p. 293).

O próprio Martins Penna parecia responder, nos folhetins, àqueles que, como Ewbank, se escandalizavam com a proximidade entre teatro e catolicismo popular na Corte imperial. Assim, no folhetim de 11 de maio de 1847 (*Folh.*, p. 230), Martins Penna registrou a ocorrência de um espetáculo teatral em benefício da Irmandade do Divino Espírito Santo, enquanto, na Igreja da Lampadosa haveria um *Te Deum* e uma missa cantada em benefício do teatro.

Foi publicado, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 8 de maio de 1847, o anúncio referente ao espetáculo acima referido por Martins Penna. Neste anúncio, a Irmandade do Senhor Bom Jesus do Cálix, ereta na Igreja da Lampadosa,³² anuncia uma solenidade “com grande pompa”, na qual, após a pregação do Reverendo, a soprano italiana Augusta Candiani e seus companheiros da companhia lírica do Teatro de São Pedro cantarão o “*Te Deum*”. No mesmo anúncio, os nomes do editor e tipógrafo Francisco de Paula Brito e das atrizes cômicas portuguesas Gertrudes Angélica da Cunha e Gabriela Augusta de Vecchy constam da lista de indivíduos que contribuiram financeiramente para a solenidade religiosa na Lampadosa.

Assim, enquanto os artistas do Teatro de São Francisco apareciam relacionados à Irmandade de negros da Nossa Senhora da Lampadosa, os do Teatro de São Pedro, por sua vez, estavam associados à Irmandade do Senhor Bom Jesus do Cálix, estando ambas as irmandades sediadas na mesma Igreja da Lampadosa – circunstância esta que não raro era motivo de brigas entre os “irmãos”.³³ Veremos a seguir por que os espetáculos em benefício

³² Reis (2012 [1991], p. 49), esclarece que cada templo podia acomodar diversas irmandades, cada qual venerando seus santos patronos em altares laterais.

³³ Os conflitos entre as duas irmandades transpareciam nos periódicos. O *DRJ*, de 6/03/1835, por exemplo, publicou um anúncio no qual a Irmandade de N. Sra. da Lampadosa afirmava nada ter a ver com as dívidas contraídas com os festeiros responsáveis pela música da festa do Sr. Bom Jesus do Cálix. Numa carta publicada no mesmo jornal, cerca de uma década após, em 20/05/1844, o missivista perguntava “ao Sr. Juiz da Irmandade do Senhor Bom Jesus do Calix, ereta na capela da Senhora da Lampadosa, com que autoridade tirou do seu

para a liberdade de escravos *não* ocorriam no Teatro de São Pedro, o que ajudará a esclarecer os motivos da censura à comédia *Os ciúmes de um pedestre*, de Martins Penna.

1.2.3 A diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara

Estamos convencidos que o atual presidente da diretoria não é culpado por premeditação da crise em que se acha o teatro, mas sim por fraqueza. É natural, ainda que não seja senão por amor-próprio, que ele deseje ver o estabelecimento que lhe foi confiado adiantar-se e progredir; mas aí param os seus desejos. Inteiramente alheio, como ele próprio o confessa, à administração artística de um teatro, por isso que *o labutar de sua vida sempre foi comercial*, deixa-se guiar cegamente e iludir por um ou mais conselheiros que o fazem manivela de suas afeições e interesses. [...] E pode assim continuar o primeiro teatro da Corte? Ao governo, mais do que a nós, compete responder a essa pergunta (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [29 de junho de 1847], p. 271-272 – nosso grifo).

Quem era o presidente da diretoria do Teatro de São Pedro, o *comerciante* “inteiramente alheio à administração de um teatro”, ao qual Martins Penna se refere acima, com boa dose de ironia? Segundo Cardoso (2011, p. 410), os donos deste teatro eram, desde 1837, dois Comendadores da Ordem de Cristo (a mesma ordem honorífica em que figuram nomes de alguns membros do Conservatório Dramático): os portugueses Joaquim Valério Tavares e Manuel Maria Bregaro. O nome do primeiro aparece no *Diário do Rio de Janeiro*, entre os anos de 1834 a 1850, enquanto o do segundo, entre 1837 a 1858. Joaquim Valério Tavares era acionista da Caixa Econômica e penhorava moradias e “bens vivos” (escravos) – como “uma parda e outra escrava bem prendada”, ambas leiloadas, em 1836, na Praça da primeira Vara Civil da Corte.³⁴ A partir de 1838, o nome de Joaquim Valério aparece como escrivão da poderosa e rica Santa Casa de Misericórdia.³⁵ Com a maioria antecipada do imperador, em 1840, Joaquim Valério torna-se acionista da Companhia da Estrada de Ferro Pedro II e, em 1844, seu nome aparece nos anúncios acrescido do título honorífico de “Comendador”.³⁶

O nome de Manuel Maria Bregaro, por sua vez, aparece primeiramente no periódico *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 07/04/1821, recebendo o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo

respectivo altar a imagem de S. Mateus para nele colocar a imagem da Senhora da Lampadosa, por ocasião da festa do mesmo Senhor Bom Jesus, que teve lugar no dia 16 do corrente, quando a imagem da mesma Senhora tem o seu altar-mor no competente nicho?”

³⁴ Cf. *DRJ*, 17/06/1836.

³⁵ A Santa Casa de Misericórdia foi fundada no Brasil no século XVI, como uma instituição médica ligada à Igreja Católica e responsável pelo atendimento de pessoas oriundas de todos os segmentos da população da Corte, incluindo os estratos sociais mais baixos (ABREU, 1999, p. 113; 325).

³⁶ Para os anúncios sobre Joaquim Valério Tavares, ver *DRJ*: 27/01/1834; 16/10/1835; 17/06/1836; 31/12/1838; 6/09/1841; 11/01/1844.

– nesta época ele era Oficial da Secretaria do Conselho do Almirantado, seguindo uma tradição recebida de família. Ele parece ter progredido no ramo, pois em 1840, seu nome constou de uma lista de segurados marítimos e, a partir de 1843, até 1847, aparece como proprietário de escunas, patachos e bergantins – três tipos de embarcação utilizados no comércio transatlântico... de escravos. Manuel Maria Bregaro era um “capitalista do tráfico”, o qual costumava oferecer grandes festas para a alta sociedade carioca, em sua mansão no Andaraí (CALMON, 1975). Os anúncios de periódicos sugerem que os comerciantes Joaquim Valério Tavares e Manoel Maria Bregaro mantiveram, por assim dizer, o mesmo “perfil profissional” dos que os antecederam na direção e administração do Teatro de São Pedro, assim confirmando que “a presença do mecenato teatral na soma de ações beneméritas de ricos sem estirpe, normalmente ligados ao comércio de grosso trato – e ainda ao tráfico negro –, em busca de ascensão social, é uma realidade incontestável” (CARDOSO, 2011, p. 410 – nosso grifo).

Martins Penna conhecia muito bem os problemas referentes ao tráfico negro clandestino, pois trabalhou na região portuária da Corte, como amanuense, entre os anos de 1838 e 1843, anotando o movimento de embarque e desembarque de mercadorias na Ponte do Consulado do Cais dos Mineiros – ao lado do Arsenal da Marinha.³⁷ Não à toa o autor menciona na comédia *Os dois ou O inglês maquinista* (1845), certo “brigue *Veloz Espadarte* – junção dos nomes de dois navios negreiros que singravam os mares na vida real: o tumbeiro *Veloz* e o bergantim *Espadarte*, este último de propriedade de José Bernardino de Sá, notório traficante negro, o qual aparece no *Almanaque Laemmert* de 1848 como Presidente da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara. José Bernardino de Sá era apaixonado pelo *bel canto*, e bancava, do próprio bolso, os altos salários das sopranos italianas da companhia lírica do Teatro de São Pedro (ALENCASTRO, 2011 [1997], p. 51, vol. 2).³⁸

Martins Penna se tornara *persona non grata* no Teatro de São Pedro e no Conservatório Dramático devido a três motivos inter-relacionados: a) a alusão aos escravos que morriam devido aos maus-tratos de seu senhor ou às condições desumanas de trabalho, e cujos corpos eram “enterrados fora de locais consagrados, nas florestas e quintais de seus donos, ou jogados

³⁷ O Cais dos Mineiros está situado à esquerda da entrada do 1º Distrito Naval, em frente à esquina da Rua Visconde de Itaboraí com a Rua Visconde de Inhaúma. Conforme esclarece Soares (2004, p. 248), o Arsenal da Marinha – que ocupava a Ilha das Cobras e a parte da costa imediatamente abaixo do Mosteiro de São Bento – foi, pelo menos até 1835, o maior complexo prisional da Corte, sendo que a utilização de presidiários na construção do dique do Arsenal, que havia começado em 1824, se estendeu até 1861.

³⁸ Voltaremos ao mega traficante negro José Bernardino de Sá, quando da análise da comédia *Os dois ou o inglês maquinista*, no capítulo III.

nas praças e ruas ou no oceano” (KARASCH, 2000, p. 144);³⁹ b) a referência ao policial pedestre – figura-chave na engrenagem da escravidão –, responsável, na comédia, pelos crimes de assassinar e dar sumiço no corpo de um suposto escravo e; c) a exposição pública, ainda que indireta, de grandes comerciantes e traficantes negreiros, os quais participavam ativamente da vida econômica, cultural e política da Corte imperial – incluindo aí a própria diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, onde as comédias de Martins Penna eram encenadas.



Fig. 3 Cais dos Mineiros, Igreja da Candelária (RJ). Marc Ferrez (1884).

1.2.4 Antecedentes dos repertórios dramático-musicais oitocentistas

Antes de utilizar os folhetins de Martins Penna para identificar os repertórios praticados nos teatros principais da Corte, será proveitoso abordar, de maneira comparativa, o contexto histórico das práticas dramático-musicais em Brasil e Portugal, numa perspectiva de média e longa duração. Poderemos constatar a existência de um contínuo luso-brasileiro, formado por fluxos e refluxos culturais transnacionais. Se no ano de 1763, o brasileiro negro Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1739? – Lisboa, 1800) chegou a Portugal levando consigo a modinha e o lundu e influenciando musicalmente os salões e os teatros lisboetas (TINHORÃO, 2004, p. 112), na década inicial do século XIX, por sua vez, compositores

³⁹ Outros locais de enterro de escravos eram a vala comum da Santa Casa de Misericórdia, as igrejas e, após 1850, os cemitérios. Cf. Karasch (2000, p. 144).

portugueses, como Bernardo José de Sousa Queiroz (Lisboa, 1765 – Rio de Janeiro, 1837), fizeram o percurso inverso, atravessando o Atlântico para se estabelecer no Rio de Janeiro.

Budasz (2008) assinala que, apesar de aparecer de passagem nas “histórias da música brasileira”, Sousa Queiroz, assim como outros compositores, adaptadores ou diretores de música dramática, teve um papel importante que a historiografia no Brasil vem desconsiderando:

O aparecimento de mitos fundadores no campo da música dramática brasileira tem se caracterizado pela identificação de “gênios” nacionais e pela busca de indícios de “brasilidade”, especialmente em produções de meados do século XIX. Além disso, intelectuais do século XIX tentaram localizar obras que apresentassem uma conjugação de fatores como o idioma nacional, a temática nacional e mesmo a independência política. Análises menos ufanistas, especialmente a partir de fins do século XX, reconhecem a existência de um contínuo luso-brasileiro, repleto de práticas e experiências comuns, permutas, transformações, adaptações e readaptações (BUDASZ, 2008, p. 113).

Sousa Queiroz compôs a música tocada na inauguração do Real Teatro de São João, em 1813, intitulada *Os juramentos dos numes*. Ele tornou-se mestre de música vocal e instrumental deste teatro, função que exerceu nas décadas de 1820 e 1830 (BUDASZ, 2008, p. 112), compondo seguidilhas, lundus, modinhas, árias e coros para os entremezes. É interessante notar, que alguns anos após, a partir de 1838, as comédias de Martins Penna foram estreadas por alguns dos artistas brasileiros e portugueses das décadas anteriores, mistos de atores, cantores e dançarinos, que cantaram e dançaram as músicas de Sousa Queiroz. Mais à frente, contemplaremos o entremez *Os doidos fingidos por amor*, de autoria de Queiroz.

No verbete dedicado a Ludwig van Beethoven, publicado em fins do século XIX no livro *Carteira do Artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro* (2007 [1898], p. 579), o dramaturgo e empresário português Antônio Sousa Bastos (1844-1911) – o qual iniciou suas atividades no Brasil em 1881, no Teatro de São Pedro (REBELLO, 1984) – elogia o compositor alemão por suas sinfonias, músicas de câmara, missas e oratórios, mas lamenta que, no campo da música dramática (leia-se, *ópera*), o alemão tenha criado apenas uma partitura: *Fidelio*. A observação irônica de Sousa Bastos fazia sentido na época, pois a música instrumental clássica só se tornou um paradigma muito lentamente, a partir do final do século XVIII, com a estreia das primeiras sinfonias de Beethoven – recebidas pelas plateias com certo pânico, devido à potência instrumental das cores dos timbres, que apagava a antiga primazia vocal, presente na ópera (KALTENECKER, 2006, p. 13).

Desde o século XVIII, a ópera italiana ocupava o “topo de uma pirâmide, na qual o teatro declamado, o teatro musicado e outros tipos de espetáculo figuravam em planos sucessivamente inferiores” (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 129). Dentro do espetáculo lírico outra hierarquia se constituía, tendo o gênero sério em primeiro lugar, enquanto que o cômico ou bufo ficava em segundo plano (p. 129). Somente em 1860, verificar-se-ia de fato em Portugal o começo de uma sensibilidade sinfônica (CYMBRON, 2012, p. 113), enquanto que, no Brasil, o mesmo ocorre um pouco depois, a partir de 1870 (MAGALDI, 2007, p. 66).

Mas nem tudo era ópera. Budasz (2008, p. 14) assinala que no século XVIII, as funções teatrais no Brasil frequentemente compreendiam uma peça séria “em dois ou mais atos, na maior parte em diálogos falados, geralmente incluindo algum número musical”. Entremezes curtos em um ato ou bailados eram introduzidos nos intervalos entre os atos e no final da função. Esta sequência era semelhante à encontrada na comédia espanhola da segunda metade do século XVII:

1. *Loa* ou outro tipo de introdução.
2. *I Jornada* (ato)
3. *Entremez ou bailado*
4. *II Jornada* (ato)
5. *Entremez ou bailado*
6. *III Jornada* (ato)
7. *Fim de Festa*

Esta estrutura parece encontrar suas raízes na Idade Média ibérica. Rebello (2000 [1968], p. 22-23) afirma que as manifestações musicais-teatrais mais antigas da Idade Média portuguesa remontam ao ano de 1193, data de um documento que atesta a doação de terras em Canelas, Freguesia de Poiares do Douro, que o rei D. Sancho I fez ao jogral Bonamis e a seu irmão Acompanhado, em pagamento de um “arremedo” (*arremedilum*) que estes representaram em sua Corte. O arremedilho era uma representação em que a declamação e a mímica se combinavam para tornar mais atraente a fábula contada pelos jograis a seu público de aldeões e camponesas na praça por ocasião de festas populares e cerimônias religiosas ou de fidalgos em seu castelo ou rodeando o monarca na corte. O arremedilho – célula-mãe do teatro português – teve seu clímax nos séculos XIII e XIV, quando era frequentemente representado por jograis e trovadores. As composições poéticas dialógicas, chamadas “tenções”, eram cantadas e também representadas. Esta poesia presente nas cantigas de jograis e trovadores portugueses antecede as tragicomédias dos jesuítas e os autos de Gil Vicente em Portugal.

Desde 1281 até 1477, estatutos e deliberações religiosas proibiram, em Portugal, a introdução de danças, cantos profanos, jogos e representações na liturgia do rito católico – o que prova, pela insistência das proibições, que essas práticas eram habituais. As Constituições sinodais de 1477 condenam esse costume, mas ao mesmo tempo repetem a autorização de duzentos anos antes: que “para a festa e noite de natal” se faça “com toda a devoção e sem riso nem outra turvação, alguma boa e devota representação como é a do Presépio ou reis magos, ou outras semelhantes a elas” (REBELLO, 2000 [1968], p. 26). Esse era, afinal, um costume enraizado desde há muito no cerimonial católico, como comprova o exemplo mais remoto de drama litúrgico em Portugal, a saber, um diálogo breve entre pastores acerca do nascimento de Jesus, que consta de um breviário do século XIV.

O mistério da Encarnação está por sua vez relacionado ao da Ressureição – respectivamente correspondentes aos mitos pagãos do solstício de Inverno e do equinócio da Primavera. Ao *Officium Pastorum* e o ciclo natalino sucede a *Visitatio Sepulchri* e o ciclo pascal, integrado por procissões e festas solenes nas quais tomavam parte, nos séculos XV e XVI, autoridades eclesiásticas e civis, além de representantes das corporações e ofícios artesanais que personificavam, com indumentária e caracterização adequadas, figuras bíblicas e alegóricas, entre as quais se desenvolviam diálogos pequenos e episódios teatralizados. Como exemplo, mencione-se o cancionero, datado de 1435, intitulado *Laudes e Cantigas Espirituais e Orações Contemplativas do Muito Santo e Bom Deus Jesus, Rei dos Céus e da Terra, e da Muito Alta e Gloriosa Sua Madre, sempre Virgem Santa Maria*, de autoria de André Dias (1348-1437?), bispo de Mégara e de Ajácio. As *laudes* e *cantigas* foram escritas em língua vulgar para serem, segundo o próprio autor, “em altas vozes cantadas, bailadas, dançadas, oradas e tangidas” (REBELLO, 2000 [1968], p. 27-28).

Como assinalado por Brito (1998, p. 32), as *laudes* italianas e as *Cantigas* são tipos de música devocional a meio caminho entre o sagrado e o profano, assim como os *vilancicos* ibéricos. O termo *vilancico* surge por volta de 1436, embora sua forma já apareça anteriormente, por exemplo, nas *Cantigas de Santa Maria*, na Espanha do século XIII. O *vilancico* era uma canção com refrão, na qual este apresentava o tema poético a ser desenvolvido nas estrofes seguintes. Era adequado à técnica da *glosa*, por meio da qual eram criadas novas estrofes para o refrão ou *mote*. Este processo era muito comum nos séculos XV e XVI, quando começaram a escreverem-se glosas religiosas para *vilancicos* profanos e qualquer tema poderia ser adaptado “ao divino”. Este processo de divinização noutras línguas tem o nome de *geistliche kontrafaktur* (contrafação espiritual), *travestimenti spirituali* (travestimento espiritual), *imitations pieuses* (imitações piedosas) ou *sacred parody* (paródia sagrada) (WARDROPPER (1958), citado por BRITO, 1998, p. 33).

Budasz (1996, p. 42-77) observa que o processo de contrafação “ao divino” foi utilizado pelo jesuíta espanhol José de Anchieta (1534-1597), o principal dramaturgo no Brasil seiscentista. Anchieta escrevia autos em português, tupi, espanhol e latim, nos quais os diálogos eram alternados com números musicais, geralmente versões religiosas de cantigas e romances ibéricos, além de danças ameríndias, portuguesas e mistas. O processo utilizado por Anchieta consistia na composição de letras e preparação de cantigas adaptadas a melodias populares, transformando seu sentido profano em espiritual. O *Auto da Festa de São Lourenço*, por exemplo, terminava com o romance cantado “Mira el malo com dureza”, uma versão de outro romance, intitulado “Mira Nero de Tarpeya”. Este romance havia sido várias vezes impresso em cancioneiros ibéricos do século XVI, com a letra: “*Mira Nero, de Tarpeya/A Roma como se ardia:/Gritos dán niños y viejos, Y él de nada se dolía.*” Na versão “ao divino” de Anchieta, a letra acima referida foi modificada, enquanto era mantida sua métrica: “*Mira el malo, com dureza,/A Jesús, como moría./Llorava la redondeza, com dolor y gran tristeza.../Y él de nada se dolía!*” (BUDASZ, 1996, p. 36).

Representadas no terceiro quartel do século XVI, os autos ou tragicomédias, em latim, dos jesuítas, utilizavam um aparato cênico que tentava atrair o maior público possível visando à catequização: entremezes cômicos, danças e bailados, coros e episódios musicais. Frèches (1964), citado por CARVALHO, 1993, p. 22-23), assim sistematizou as contribuições musicais de um grupo de tragicomédias criadas em Portugal, entre meados dos séculos XVI e XVII, relacionando-as com sua respectiva função dramática:

- O coro, como comentador da ação, cantava, sobretudo no fim dos atos;
- Outros coros cantados (ou falados) eram inseridos para exprimir afetos intensos, como tristeza, triunfo e louvor, para apresentar personagens, como anjos, peregrinos, profetas, sacerdotes, marinheiros, muçulmanos e/ou para acompanhar procissões, danças e banquetes;
- Interpretados por uma ou várias personagens, trechos cantados eram utilizados como interlúdios, i. e., quando surgia um pretexto para alguém cantar independentemente do desenvolvimento da ação (o mesmo poderia ocorrer com um coro);
- Nos interlúdios, danças e cantos populares serviam para a caracterização musical de pastores, camponeses e, por vezes, o diabo na figura de um camponês;
- Instrumentos como trombeta e tambores eram utilizados para músicas militares, enquanto flautas, alaúdes, guitarra, lira, sistro e pandeireta acompanhavam cantos, coros e danças.

Como assinalado por Carvalho (1993, p. 23), os jesuítas portugueses provavelmente utilizaram formas de música religiosa, popular e militar que já existiam, aumentando sua quantidade nas tragicomédias. O aparato visual e sonoro do teatro catequético dos jesuítas consistia num meio eficaz por meio do qual a Companhia de Jesus atraía o público para os autos em latim – língua pela qual era falado o discurso do poder.

Nascido entre 1452 e 1475 e morto entre 1539 e 1557, na passagem da Idade Média para a Modernidade, Gil Vicente era ator e músico, além de licenciado em jurisprudência.

Entre 1502 e 1536, interpretou e pôs em cena cerca de cinquenta *autos* – ou seja, composições dramáticas, religiosas ou profanas, incluindo autos religiosos, farsas e comédias (REBELLO, 2000 [1968], p. 37-38). A música desempenhava função importante na obra de Gil Vicente, ao ponto de alguns autores o denominarem fundador da “ópera cômica portuguesa” (BRANCO (1948), citado por CARVALHO, 1993, p. 24). Em *O auto da barca do inferno*, por exemplo, há canções e danças perfeitamente integradas aos tipos e alegorias. Gil Vicente pôs em cena vários tipos da sociedade portuguesa de sua época. Depois de mortos, os personagens chegam a um braço de mar onde estão duas barcas: uma conduzindo à glória; outra ao inferno –, cada qual capitaneada pelo Anjo ou pelo Demônio. O primeiro tipo que surge é o fidalgo, senhor nobre, de família tradicional, que tenta burlar o Diabo e embarcar com o Anjo, mas este o repele:

ANJO

Venha prancha e atavio:
Levai-me desta ribeira!
Não vindes vós de maneira
Pera ir neste navio.

Ess'outro vai mais vazio:
A cadeira entrará,
E o rabo caberá
E todo vosso senhorio.

Vós irei mais espaçoso,
Com a fumosa senhoria,
Cuidando na tirania
Do pobre povo queixoso;
E porque, de generoso,
Desprezastes os pequenos,
Achar-vos-eis tanto menos
Quanto mais fostes fumoso.

Ao que o Diabo responde e, depois, canta em castelhano:

DIABO

À barca, à barca, senhores!
Oh! Que maré tão de prata!
Um ventozinho que mata
E valentes remadores!

Diz cantando:

*Vos me venirés a la mano
A la mano me veniredes,
E vos veredes
Peixes nas redes.*

(MAIA, 1998, p. 33).

Noutra cena do *Auto da barca do inferno* um frade impudico faz sua entrada com uma Moça pela mão e uma espada na outra, dançando alegremente a “baixa” – uma dança que se executava com passos arrastados, sem pulos ou saltos.

FRADE Tai-rai-rai-ra-rã; ta-ri-ri-rã; ta-ri-ri-rã;
Ta-rai-rai-rai-rã; tai-ri-ri-rã;
Tã-tã; ta-ri-rim-rim-rã!Hu-há!

DIABO Que é isso, padre? Que vai lá?

FRADE *Deo gratias!* Sou cortesão.

DIABO Sabeis também o tordião?

FRADE Por que não? Como ora sei!

DIABO Pois entrai! Eu tangerei
E faremos um serão.

(p. 34).

O cristianismo ortodoxo e tradicional de alguns autos de Gil Vicente é contrabalançado pela irreverente e por vezes rude liberdade que noutras peças o autor critica não só o baixo clero, mas a igreja e o papa. O cardeal Jerônimo Aleandro, em carta ao papa Clemente VII, chamou *Jubileu dos amores* de Gil Vicente, de “comédia de má espécie”, “sátira manifesta contra Roma, designando abertamente [...] que de Roma e do papa não vinham senão traficâncias de indulgências, e quem não desse dinheiro não só não era absolvido como excomungado” (REBELLO, 2000 [1968], p. 42). As acusações do cardeal italiano ecoaram e na primeira edição das comédias de Gil Vicente, em Portugal, foram proibidos sete autos, entre estes, *Jubileu dos Amores*.

Como esclarece Maia (1998), *O Auto da barca do inferno* é um auto de moralidade, tendo como objetivo analisar e criticar os costumes e os comportamentos dos indivíduos, bem como os resultados de suas ações. Segundo Amora (1966, p. 22), entre as fontes principais de Martins Penna estariam justamente “as comédias de costume e de crítica social, antigas e modernas (Gil Vicente, Antônio José da Silva, Manuel de Figueiredo, Scribe)”.

Antônio José da Silva (Rio de Janeiro, 1705 – Lisboa, 1739) – conhecido popularmente como “o Judeu” –, chegou com seus parentes em Lisboa, em 1712, onde foram presos, tendo seus bens confiscados pela Inquisição (BRITO, 1989, p. 20).

Em 1726, ele foi novamente preso, sendo torturado pela Inquisição, junto a sua mãe e aos seus irmãos. Em 5 de outubro de 1737, ele foi preso pela terceira vez e, em dezembro de 1739, queimado num auto de fé. Embora não se saiba se houve relação entre a atividade literária de Antônio José e sua perseguição pela Inquisição, Rebello (2000 [1968]) assinala o potencial crítico de óperas como *Guerras de alecrim e manjerona* – encenada não apenas em Lisboa e nas províncias, mas também no Brasil, nas décadas de 1770 e 1780.⁴⁰ Nesta comédia, “o Judeu” fez uma

sátira vivíssima e de uma notável exuberância cênica aos costumes da aristocracia setecentista, cujas atitudes convencionais e linguagem preciosa são postas em contraste com o bom-senso e a rude franqueza das personagens de condição social inferior (REBELLO, 2000 [1968], p. 80).

Entre 1733 e 1738, Antônio José escreveu oito “óperas para marionetes”,⁴¹ encenadas no Teatro do Bairro Alto,⁴² das quais três sobreviveram com música, embora incompleta: *Guerras de alecrim e manjerona*, *As variedades de Proteu* (ambas de 1737) e *Precipícios de Faetonte* (1738). Cranmer (2008, p. 33) informa que a música de *Guerras* e, talvez, das outras duas obras referidas, é de autoria de Antônio Teixeira, sendo fundamentalmente italiana em sua concepção, apesar de um número pequeno de minuetos e coros breves, de influência respectivamente francesa e espanhola. Começavam, às vezes, com uma “sinfonia” e incluíam recitativos, árias, minuetos vocais, duetos e trios, em alternância com diálogos falados. Brito (1989, p. 21), por sua vez, assinala que as óperas da dupla Antônio José-Antônio Teixeira eram semelhantes à *opéra-comique* francesa ou ao *singspiel* alemão – embora Cranmer (2008, p. 38) esteja mais correto em afirmar que as óperas do “Judeu” *anteciparam* o *singspiel*, pois Antônio José da Silva foi queimado vivo num auto de fé mais de uma década *antes* do início da tradição alemã do *singspiel*.

Como assinalado por Cranmer (2008, p. 32), em alternativa à hegemonia da ópera italiana séria, surgem, na Europa do século XVIII, outros tipos de espetáculo de teatro com música: “a *zarzuela* na Espanha (a partir de 1660), a *opéra comique* na França, a *ballad opera* na Inglaterra e o *singspiel* na Alemanha”. Em Portugal, o cenário era culturalmente mais

⁴⁰ Cf. Budasz (2008, *cronologia*).

⁴¹ Rebello (2000 [1968], p. 78), esclarece que as marionetes (chamadas, na época, de “bonifrates”), eram fantoches (títeres, bonecos) de cortiça pintada movida por arames. Ver tb. Bastos (1994 [1908], p. 90).

⁴² Entre os anos de 1733 a 1738, foram apresentadas as óperas de Antônio José da Silva no Teatro do Bairro Alto (Lisboa). Neste teatro, assim como nos Teatros da Rua dos Condes (1770) e do Salitre (1782), eram cultivados o repertório do teatro musicado em português, incluindo entremezes ou comédias com música, além de adaptações de óperas bufas de autores italianos. Os três teatros passaram a sofrer a concorrência dos chamados “teatros de primeira”, ou seja, os Teatros de São Carlos (fundado em 1793) e de São João (1798), aos quais virá se juntar o Teatro D. Maria II (1846), especializados em ópera italiana. Cf. Brito e Cymbron, (1992, p. 129; 133); Benevides (1993 [1883], p. 7).

heterogêneo do que nos demais países europeus, pois, além das óperas do “Judeu”, ocorriam os gêneros do Teatro de Cordel (autos, comédias, dramas, entremezes, farsas, loas, tragédias, tragicomédias⁴³), nos quais era normal a inclusão de números de música e dança, os quais sofreram a influência do lundu e da modinha brasileiras.

O entremez era um gênero teatral, em um ato, surgido no século XVII, na península ibérica. Eram apresentados entre os atos da peça principal (comédia, tragédia ou drama) ou, muitas vezes, no final do espetáculo. Tinha caráter jocoso e seu texto era vendido nas feiras em forma de folheto de cordel.

Teatro do cotidiano, e por isso popular, os entremezes oferecem ao espectador o dia-a-dia da vida real: as discussões em família, os namoricos, as declarações de amor, as conquistas, os ciúmes, a astúcia feminina, a guerra conjugal, os preparativos das festas e serões, as dificuldades financeiras, as cobranças, os imperativos da moda, as brigas entre vizinhos, as intrigas, os problemas com os criados, as touradas, as aulas de dança e canto, as festas, a venda de entremezes pelos cegos, etc. (SILVA (1979), citada por LEVIN, 2005, p. 15).

Como esclarece Paiva, os personagens eram revelados através de seus nomes, idades, atitudes, vícios, modas e comportamento:

Geronte (velho), Amandio (amante de Filisbina), Quiquo não me arranhes, Reduvalho da desconsolação, Presumida (vizinha), Taful (Peralta), Delicada (Regateira), Gurumete (Marujo), [...] D. Curuja (mãe), Severo (pai), Doutor Pacóvio (marido de D. Bisnaga) [...] D. Lesbia (esposa), Zabumba (preto), Monsieur Perruquier (cabeleireiro francês), Leopoldo Mija Empe (vilão rústico), Doutor Pança Tartaruga Safado (letrado), dentre muitos outros (PAIVA, 2010, p. 54).

No teatro português, desde a primeira ocorrência da modinha num entremez, é evidente a ligação com o brasileiro Domingos Caldas Barbosa. A terceira cantoria do entremez *O Caçador* (1780), por exemplo, do ator, cantor e dramaturgo Pedro António Pereira, encenado no Teatro da Rua dos Condes, exhibe as características típicas da modinha (temática amorosa, estrutura em duas estrofes, com refrão). O texto desta modinha aparece na coleção manuscrita *Cantigas de Lerenio Selinuntino Da Arcadia de Roma*, no segundo volume (póstumo) da antologia poética *Viola de Lerenio*, assim como na ópera (“*farça dramática*”) em um ato, *A saloia namorada* (1793), todos de autoria atribuída a Caldas Barbosa (CRANMER, 2012b, p. 8). Em 1783, o entremez *O Outeiro, ou Os Poetas Afinados*, também de autoria de Pedro António Pereira, encenado no Teatro do Bairro Alto, apresenta a primeira referência explícita ao canto de uma modinha num entremez – não se sabe se o texto da moda era de

⁴³ Ver Faria (2012). Cf. referências para o endereço eletrônico da coleção digitalizada de teatro de cordel da Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa.

autoria do dramaturgo ou citação de uma canção conhecida. Dois entremezes intitulados *A casa do pasto* e *Esparela da moda*, escritos para o Teatro do Salitre, em 1784, cada um com uma modinha, tiveram música de, provavelmente, Marcos Portugal, que, nessa época, era diretor musical deste teatro (CRANMER, 2012c, p. 145-156). Por fim, o ator-dramaturgo cabo-verdiano António José de Paula (ca. 1740? -1803?), que passou um período no Brasil (1776?-1788?), inseriu três modinhas em cada uma de suas duas farsas, *A Burricada, ou A súcia atrapalhada* e *Duas vezes somos meninos, ou A castanheira e o marujo*, ambas elaboradas antes de 1803, ano de falecimento do autor. As modinhas continuaram populares nos teatros até meados da segunda década do século XIX, sofrendo um declínio nos anos seguintes, reflexo de sua decadência nos salões (CRANMER, 2012b, p. 9).

Em 1782, é a vez de o lundu ser mencionado no folheto de *Escola moderna*, no qual a personagem Julia, dança o lundu com Gaudio, o galã, causando a reação escandalizada da mãe, que desfere uma bofetada na filha (apesar daquela também gostar do lundu) (p. 5). Outros exemplos são a farsa intitulada *O médico por força, ou O rachador*, com base em *Le mèdecin malgré lui*, original de Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673), encenada no Teatro da Rua dos Condes, provavelmente na década de 1790 ou 1800, *O relógio*, encenada também provavelmente em 1790 e, por fim, *Papafina, Fartura e Companhia*, de autoria de Luís José Baiardo, datada de 1825. Nos exemplos referidos o lundu é sempre dançado (p. 9).

Além das modinhas e lundus, outro gênero musical importado aparece nos entremezes do período: a canção dançada seguidilha, de origem espanhola, característica da *tonadilla cênica*. No entremez *A estalagem*, de 1779, por exemplo, as personagens de duas ciganas espanholas são contratadas para cantar uma seguidilha, enquanto que na farça *Duas vezes somos meninos*, entre as oito cantorias encontra-se uma seguidilha, além de três modinhas. Ainda segundo Cranmer (2012a), o compositor português Bernardo José de Sousa Queiroz (Lisboa, 1765 – Rio de Janeiro, 1837) – chegado ao Rio de Janeiro em data incerta, compôs duas seguidilhas para o entremez *A Marujada*.

Sousa Queiroz foi nomeado compositor da Casa Real em 1810 e, como antes assinalado, até a década de 1830, ocupou o cargo de mestre de música vocal e instrumental do Teatro de São Pedro (BUDASZ, 2012, p. 112). As partituras de seu entremez *A marujada* se encontram em Vila Viçosa, Portugal, enquanto que as partes do entremez *Os doidos fingidos por amor*, com música também de autoria de Queiroz, estão depositadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, no Rio de Janeiro.⁴⁴ Ainda segundo Budasz (2012, p. 110), o texto do entremez *Os doidos fingidos por amor* é de autor desconhecido,

⁴⁴ Ver referências.

e teve seu folheto publicado várias vezes em Portugal entre os anos de 1804 e 1820. É interessante notar a semelhança entre o tema deste entremez e o de várias comédias de Martins Penna: o amor contrariado entre dois jovens. Como veremos no capítulo II, o crítico teatral Sábato Magaldi (2008 [1962], p. 50-53) assinala que a Comédia Nova de Menandro (Atenas, 343 – 291 a.C) – e seus sucessores romanos Plauto e Terêncio – iniciou a “grande árvore genealógica” da comédia, tendo a intriga amorosa que se resolve no casamento como um dos seus motivos básicos. Esta é a estrutura das óperas de Antônio José da Silva e de quase todas as comédias de Martins Penna.⁴⁵ Cacilda é vizinha do velho Pacovio, pai de Laurianna, que quer casá-la com o rústico camponês Samacuco, embora Laurianna ame a Florindo. Cacilda arquiteta um plano para ludibriar Samacuco: quando este chega à Corte, ela, Florindo, Laurianna e o *gracioso* (espécie de criado esperto) Pilhafre se fingem de doidos, parodiando cenas e personagens do Dom Quixote de Cervantes. Samacuco fica muito assustado com tudo aquilo e acaba voltando para sua aldeia, não sem antes festejar as núpcias de Laurianna com Florindo e Cacilda com Pilhares.

A música de Queiroz contém uma abertura instrumental e *cantorias* para as vozes de soprano, contralto, dois tenores e baixo, incluindo solos, um terceto e coros. As letras de algumas cantorias anotadas nas partes manuscritas estão assinaladas no folheto, enquanto outras não estão, assim como, em sentido contrário, no folheto constam letras de árias que não foram musicadas por Queiroz. Á ária de Pilhafre, por exemplo, é referida no libreto:

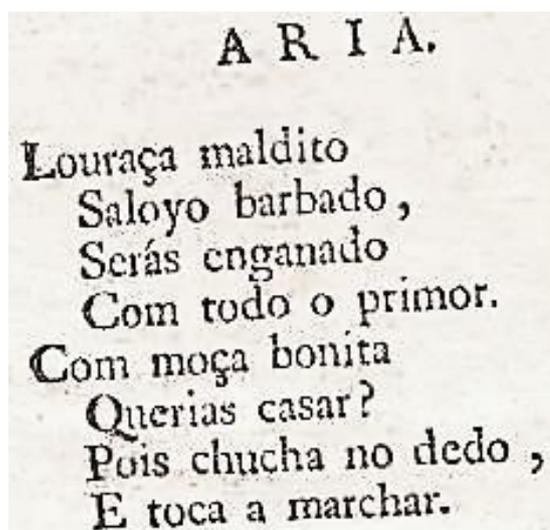


Fig. 4 Libreto Entremez *Os doidos fingidos por amor*.

⁴⁵ Em Martins Penna, o casamento surge como algo desejado pelos amantes, os quais contrariam os pais em nome da “união por amor”. Esta união era, como assinalado por D’Incao (1997, p. 229), um ideal burguês, “moderno”, alentado pela literatura e pelos romances do século XIX. Passada a lua-de-mel, contudo, os casais das comédias de Martins Penna vivem a brigar, inferno para o qual “contribui muitas vezes a presença da sogra” (MAGALDI, 2008 [1962], p. 52).

O Ex. 1 apresenta um excerto da partitura escrita por Queiroz para a letra indicada acima:

Lou-ra - ça mal - di - to sa - lo - io band - di - do se - rás en - ga - na - do com to - doo pri -
 mor Lou - ra - ça mal - mor Lou - ra - ça mal - di - to sa - lo - io bar - ba - do se - rás en - ga -
 na - do se - rás en - ga - na - do com to - doo pri - mor com mo - ça bo - ni - ta que vi - as ca -
 sar? Pois chu - cha no de - do e chu - cha no de - do e chu - cha e chu - cha e chu - cha e
 chu - cha e chu - cha no de - do e to - caa mar - char

Ex. 1 Trecho da "Ária de Pilhafre". Entremez *Os doidos fingidos por amor*.

A "Ária de Samacuco", diferentemente, não é referida no folheto do entremez:

So-gro so - gro da minha al-ma Vem me vem mea-qui - va - ler —
 eu não que-ro o do-te não sóo que que-ro é co - mer eu não
 que-ro o do-te não sóo que que-ro é co - mer so-gro so-gro da minha al-ma vem me
 vem me a-qui va - ler eu não que - ro o do-te não sóo que que-ro é co -
 mer sóo que que-ro é co - mer sóo que que-ro é co - mer é co - mer é co - mer

Ex. 2 Trecho da "Ária de Samacuco". Entremez *Os doidos fingidos por amor*.

O mesmo ocorre com a “A Ária de Cacilda”, ilustrada no Ex. 3. As inserções em colchetes assinalam a ocorrência dos trechos instrumentais:

[Introdução
orquestral]

Allegreto

Nos meus o - lhos a - mor ex - pli - ca o que tra - go no co - ra - ção — pois se
bal - de di - ssi - mu - lar — com si - lên - cio ea - fe - ta - ção — pois se

[2a. vez ao S]

não po - deo - cul - tar dea - mor a do - ce — pai - xão. Nos meus
não po - deo - cul - tar dea - mor a do - ce — pai - xão. E de

[7] interlúdio
cordas]

Nos meus o - lhos a - mor ex - pli - ca o que tra - go no co - ra -
ção — pois se não — po - deo - cul - tar — dea - mor — a do - ce pai - xão

[7] (solo
de fagote)

[resposta
madeiras]

[resposta
madeiras]

É de - balde di - ssi - mu - lar — com si - lêncio ea - fe - ta - ção —

[3] (solinho
de fagote)

pois se não po - deo - cul - tar dea - mor — a do - ce pai - xão

pois se não po - deo - cul - tar dea - mor — a do - ce pai - xão a

[11] Coda]

do - ce pai - xão a do - ce pai - xão a do - ce pai - xão.

Ex. 3 Trecho da "Ária de Cacilda". Entremez *Os doidos fingidos por amor*.

É interessante notar que Cranmer (2012a, p. 10) observou problema semelhante nos entremezes por ele pesquisados – quando o texto da peça correspondente não inclui o texto da cantoria –, e que o mesmo sucedeu com repertórios dramático-musicais compostos cerca de *um século* após os entremezes. Assim, ao confrontar o texto teatral e as partituras da revista *Aguenta, Filipe!* (1924), Chiaradia (2012) constatou que a ordem estabelecida pelo regente nem sempre foi a mesma encontrada no texto e que, além disso, algumas músicas indicadas no texto não tinham partituras – ou foram perdidas ou não foram criadas. O contrário também se verificou: algumas partituras e letras não encontram correspondência no texto, o que levou

a pesquisadora a concluir que “não estamos lidando com construções dramatúrgicas fechadas ou ‘regulares’, pois tanto suas ‘partes musicais’ como suas ‘partes em prosa’ estavam sujeitas a mudanças constantes” (CHIARADIA, 2012, p. 143).

Voltando ao entremez *Os doidos fingidos por amor*, sua formação instrumental consiste numa pequena orquestra formada por duas flautas, duas clarinetas, dois fagotes, dois trompetes, duas trompas, dois violinos, uma viola e dois contrabaixos. Não se sabe a data exata da composição, mas David Cranmer observa que a formação orquestral – com dois clarinetes, mas *sem* oboés – parece compatível com uma orquestra carioca nas décadas iniciais do século XIX, quando a inclusão de clarinetes conheceu uma grande expansão no Rio de Janeiro, em detrimento do uso de oboés, “não sendo rara, neste período, na música sacra, uma orquestra com quatro clarinetes, eventualmente sem oboés”.⁴⁶ Como assinalado, Sousa Queiroz atuou como mestre de música vocal e instrumental do Real Teatro de São João do Rio de Janeiro, desde sua fundação em 1813, até a década de 1830. Em 29 de janeiro de 1831, por exemplo, o nome de Queiroz aparece num anúncio publicado do *Diário do Rio de Janeiro*, como compositor de cinco peças de música para a “engraçada farsa” *Antes o vinho do que a filha*, entre estas o “lundu brasileiro” *Mestre Alfaiate*. O lundu foi interpretado em duo no palco do então denominado Teatro Constitucional pelos artistas cômicos portugueses Manoel Batista Lisboa e Maria Cândida Brasileira. Nove anos depois, em 1840, a mesma atriz atuará na comédia *A família e a festa da roça*, de Martins Penna, também encerrada com um lundu dançado e cantado, acompanhado não por uma orquestra (como no entremez musicado por Queiroz), mas sim por foliões trazendo duas violas, um tambor e um pandeiro, além de uma banda formada por músicos barbeiros (MARTINS PENNA, 2007 [1837], p. 127, vol. I).

1.3 – Desdobrando os folhetins

Como já assinalado, os folhetins de Martins Penna foram publicados no *Jornal do Commercio* a partir de 8 de setembro de 1846, dois meses após a estreia de sua comédia *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato*, censurada pelo Conservatório Dramático, em dezembro de 1845. A animosidade do folhetinista foi crescendo proporcionalmente ao teor de suas críticas, à medida que ele se via mais e mais isolado do Teatro de São Pedro de Alcântara – onde a maioria de suas comédias fora encenada entre 1838 a 1841 e, depois, de 1844 a 1846 –, enquanto, ao mesmo tempo, não recebia auxílio do ator e empresário brasileiro João Caetano, no Teatro de São Francisco. Este é o pano de fundo

⁴⁶ Comunicação pessoal. E-mail. 29/04/2014.

sobre o qual se desenrolam os folhetins, por meio dos quais verificaremos a seguir, aspectos relacionados em *rede*, como a expertise musical e cênica de Martins Penna, as práticas e repertórios dramático-musicais e as hierarquias sócio profissionais do período.

1.3.1 Práticas e repertórios dramático-musicais do TSPA e do TSF

No Teatro de São Pedro os programas eram divididos geralmente em três partes: a) representação de uma ópera italiana ou de uma tragédia ou comédia (frequentemente antecedida por uma “sinfonia”, i. e., uma abertura orquestral); b) bailado e; c) entremez (SOUSA, 1968, p. 183). As comédias em um ato de Martins Penna eram geralmente apresentadas na parte final do espetáculo, embora pudesse ocorrer que duas comédias do autor fossem encenadas na mesma noite ou, ainda, que uma de suas poucas comédias em três atos fosse apresentada como a parte principal do espetáculo, sendo os intervalos entre os atos preenchidos com números vocais, coreográficos, instrumentais, de malabarismo, equilibrismo ou com feras amestradas.⁴⁷ O Teatro de São Francisco, por sua vez, mantinha a mesma estrutura tripartite, embora com repertórios diferenciados; geralmente trocava a ópera italiana pela ópera cômica francesa⁴⁸ ou o bailado por um *vaudeville*, uma peça musical instrumental ou, ainda, uma ária cômica encenada pelo cantor-ator-dançarino Martinho Correia Vasques – uma das estrelas da companhia de João Caetano. O final festivo era obrigatório em ambos os teatros.

⁴⁷ Como assinalado por Rondinelli (2012, p. 45), “ao longo de 1845 e 1846, Martins Penna estreou 14 comédias no São Pedro de Alcântara, sendo 11 em um ato – *Os dois ou o inglês maquinista, O dileitante, O namorado ou a noite de São João, Os três médicos, O cigano, O caixeiro da taverna, Quem casa, quer casa, Os ciúmes de um pedestre, Os meirinhos, As desgraças de uma criança* e *O segredo de Estado* –, e três maiores – *O noviço, As casadas solteiras* e *A barriga de meu tio*.” A pesquisadora acrescenta, ainda, que três comédias em um ato de Martins Penna não foram representadas: *Um sertanejo na Corte, O jogo de prendas* e a *Comédia sem título* e que, além de *O noviço, As casadas solteiras* e *A barriga de meu tio*, Martins Penna compôs outra comédia em três atos, intitulada *O usurário*, da qual só chegou aos dias de hoje o texto do primeiro ato.

⁴⁸ As origens da *opéra comique* remontam aos teatros ao ar livre, que funcionavam na França por volta de 1715. O termo designa espetáculos franceses dos séculos XVIII, XIX e XX com música instrumental e vocal, diálogos falados e, eventualmente, recitativos. O repertório, de apelo popular, se opunha à ópera séria – a *tragédie mise-en-musique*. A partir dos anos 1750-1760 se consolida o termo *comédie mêlée d'ariettes* (“comédia mesclada de arietas”). Com a Revolução Francesa, o significado de *opéra comique* permaneceu ligado ao de *vaudeville*. Nas primeiras décadas do século XIX, o termo *opéra comique* adquire o sentido atual: ópera francesa com diálogos falados (FARIA, 2009, p. 247). Em Portugal, *vaudevilles* isolados de Eugène Scribe foram apresentados desde 1822, mas a primeira *opéra comique* completa de Daniel Auber (1782-1871) e Eugène Scribe (1791-1861) só foi encenada em 1841, sendo recebida com um misto de estranheza e entusiasmo pelas plateias lisboetas, num contexto onde a vida operática se reduzia ao melodrama italiano (CYMBRON, 2012, p. 172; p. 195-196). No Brasil, *vaudevilles* foram apresentados a partir de 16 de setembro de 1840, por uma companhia francesa ambulante, na Sala de São Januário (SOUZA, 2007). Para mais informações sobre a *opéra cômica* ver Cranmer (2013a, p. 213-224).

Dentro da estrutura tripartite acima referida, havia, contudo, certas peculiaridades. Em seus folhetins Martins Penna critica, por exemplo, a prática dos “espeques” no Teatro de São Pedro:

Suponham, por exemplo, que uma ópera já não dá casa, como se costuma dizer em linguagem técnica. O que se faz? No intervalo do primeiro ao segundo ato *especa-se* a dita com árias e duetos avulsos; se ainda assim não fica segura, aplicam-se outros *espeques* nos intervalos dos seguintes atos; e como os mais arruinados edifícios, sendo rodeados de bons *espeques*, aguentam-se ainda por algum tempo, do mesmo modo as óperas vão se sustentando com eles (*Folh.*, 1965 [23 de março de 1847], p. 180).

O “espeque” consistia na inserção de árias e duetos nos intervalos das óperas italianas representadas no Teatro de São Pedro, um recurso utilizado pela diretoria do mesmo teatro para, supostamente, tornar menos maçante a repetição de óperas que “já não dão casa”. Martins Penna sugere, em contrapartida, que a diretoria mandasse buscar na Itália

*burlettas*⁴⁹ em um ato, para que sejam cantadas e representadas no fim das óperas sérias, como se fazem com os entremezes e farsas a respeito dos dramas. A companhia lírica é numerosa, e sobra gente para este mister. Daí resultam três vantagens: 1ª., fazer trabalhar os que em santo ócio ganham ordenado sem darem o menor lucro ao teatro; 2ª., variar os espetáculos, e chamar-se assim mais concorrência de espectadores; 3ª., acabar-se com o desastroso sistema dois espeques, que está estragando grande número de óperas novas, e fazendo-as perder de seu interesse quando delas se houver de lançar mão (*Folh.*, 1965 [23 de março de 1847], p. 180).

Muitos espeques eram instrumentados pelos Sr. Gianinni ou pelo regente da orquestra, o Sr. Ribas, assim como em “algumas das óperas que aqui se tem cantado a instrumentação não é do próprio compositor [...] em atenção à fraqueza e pouco volume da voz das cantoras que as executam” (MARTINS PENNA, *Folh.* 1965 [26 de maio de 1847], p. 242).

Uma prática importante nos dois teatros diz respeito aos assim chamados *benefícios*, os quais, no contexto do Teatro de São Pedro, consistiam numa forma de remuneração prevista em contrato. Martins Penna informa em seus folhetins que havia benefícios previstos ou não em contrato e que, no caso destes últimos, o costume era de

repetir o artista o espetáculo que dera em seu benefício em proveito da casa [...], por isso que tendo o teatro dispendido tempo na prontificação de qualquer espetáculo de benefício, justo é que também dele se se aproveite (*Folh.*, 1965 [10 de fevereiro de 1847], p. 134-135; p. 137).

⁴⁹ Burlata é uma peça cômica entremeada de canções e números de dança (GUINSBURG, 2009, p. 74).

Nem sempre, contudo, as relações entre artistas e empresários se pautavam pela justiça, pois, como criticava com razão Martins Penna, por vezes o Teatro de São Pedro exigia injustamente que o artista repetisse, em proveito da casa, os benefícios previstos em contrato. Dessa forma, a diretoria do teatro auferia ganhos extras, à custa dos artistas.

No trecho a seguir, Martins Penna descreve as providências e dificuldades enfrentadas pelos artistas quando da organização de seus benefícios:

Em geral, o público olha para o beneficiado em cena sem comoção nem interesse, ignorando os mistérios, tormentos, contrariedades e amofinações por que ele passa primeiro que consiga levar à cena o premeditado espetáculo. Para o mísero tudo são embaraços: os artistas e companheiros que prometem coadjuvá-lo, e depois faltam sob o mais fútil pretexto: as susceptibilidades e ciúmes que erguem-se por ser esta cantora convidada e aquela não; as intrigas que daí nascem; os empenhos que é preciso ajeitar para conseguir da diretoria algum desusado favor; as inúmeras voltas que dá a fim de passar os bilhetes; o infalível logro que lhe pregam os passadores e amigos officiosos [...] Míseros beneficiados, e ainda mais miserabilíssimo o público, que enfim de contas é quem tudo paga! (*Folh.*, 1965 [22 de junho de 1847], p. 263).

Ao comentar um benefício para o veterano Sr. Vaccani, “o último representante de uma companhia que desapareceu”, na época em que “Marcos Portugal andava na berra da fama e Rossini era o profeta musical” (*Folh.*, 1965 [26 de maio de 1847], p. 246),⁵⁰ Martins Penna assinala que a diretoria do Teatro de São Pedro cobrou injustamente ao Sr. Vaccani uma quantia abusiva; 600 mil réis (600\$), ao contrário do que ocorria com relação aos artistas mais jovens, como os rabequistas Carlos Wynem e Agostino Robbio – este último ridicularizado por Martins Penna na comédia *Quem casa quer casa*⁵¹ – , os quais alugavam o teatro por 400 mil réis.

Vimos anteriormente que eram realizados benefícios para Irmandades e para a alforria de escravos no Teatro de São Francisco, cujos preços dos ingressos, na década de 1840, eram basicamente os mesmos do Teatro de São Pedro: a) Geral – 1000 réis; b) Cadeira – 2000 réis; c) Camarote de 2ª ordem – 5000 réis e d) Camarote de 1ª ordem – 6000 réis (SOUSA (1968, p. 183). Assim, da mesma maneira como o Sr. Vaccani, para conseguir pagar o preço de 600

⁵⁰ Segundo Cardoso (2011, p. 233), Miguel Vaccani era um barítono italiano, nascido em Milão, em 1770, tendo atuado na ópera em Barcelona e no Teatro de São Carlos de Lisboa. Além de atuar no Rio de Janeiro, Vaccani também esteve na Argentina, onde permaneceu em atividade até 1854, quando seu nome desaparece dos anúncios jornalísticos.

⁵¹ Ver capítulo III.

mil réis cobrado pelo Teatro de São Pedro, teria de vender 600 “gerais” ou 300 “cadeiras”,⁵² o Teatro de São Francisco – bem menor que seu teatro rival –, por seu turno, teria de vender o mesmo número de ingressos para arrecadar o suficiente para comprar a alforria do escravo, pois o preço de um escravo na Corte custava a mesma quantia cobrada ao Sr. Vaccani, ou seja, cerca de 600 mil réis.⁵³ Como era difícil, senão impossível, ao segundo teatro amealhar esta quantia em apenas um espetáculo, vários eram realizados em sequência. Contavam para o sucesso da empreitada, não apenas programas teatrais interessantes, que servissem como chamariz para o público pagante (incluindo tragédias, comédias, óperas, músicas instrumentais, bailados, entremezes e *vaudevilles*, além de números circenses e, como veremos abaixo, fogos de artifício), como também a presença de artistas prestigiados das companhias líricas e dramáticas.

Exemplificando as “táticas” empregadas pelos artistas para atrair público, utilizando, por vezes, atrações inusitadas, os periódicos anunciavam programas como o seguinte:

Lindíssimo divertimento da companhia italiana, em benefício do primeiro tenor Marinangeli. Haverá o *Barbeiro de Sevilha*, com os competentes recheios para fazer o *lindíssimo* divertimento mais digno do respeitável público, a quem se promete muito agradável noite com o *concurso* dos amadores; e fazendo apêndice a tudo isto uma história de *Columella* no meio dos doidos, que tocarão em instrumentos fingidos as melhores ouverturas dos grandes maestros (*Folh.*, 1965 [20 de janeiro de 1847], p. 114).⁵⁴

O benefício, com direito a ópera bufa italiana, “fogo de vistas e os doidos que fingiam”, deu uma “enchente”, levando “uma torrente de povo ao teatro” (p. 114).

O exemplo deste benefício do primeiro tenor italiano, o Sr. Marinangeli, anunciado pela imprensa de maneira espetaculosa, demonstra como a última era utilizada pelos artistas e empresários para estimular a opinião pública e, assim, promover as apresentações teatrais, em busca de “enchentes” de público e boas receitas. Noutro folhetim, o próprio Martins Penna descreve os “ingredientes” desta “receita” comercial:

⁵² Segundo o “Mapa demonstrativo da Receita e Despesa do TSPA”, publicado no *JC*, em 12 de setembro de 1850, este teatro tinha 100 camarotes (de quatro ordens), além de 238 cadeiras e 456 gerais. Se todos os ingressos fossem vendidos a receita totalizava 2:010\$000 (dois contos e dez mil réis) – Ver Anexo. Baseando-se em estimativas de outros autores, Cardoso (2011, p. 230) estima que o TSPA podia acomodar um total de cerca de 1.200 pessoas.

⁵³ A compra da alforria pelos escravos era uma tarefa difícil, pois o preço cobrado pelo “senhor” era extremamente elevado. No ano de 1837, o preço de um escravo em Recife (PE) era de 300.000 a 400.000 réis, enquanto que em 1841, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), a alforria de um escravo adulto custava de 600.000 a 800.000 réis. O mesmo escravo era comprado a um preço equivalente a 100.000 réis em Luanda, África, perfazendo um lucro de 600%. (REIS *et al.*, 2010, p. 60, 114-115, 169).

⁵⁴ Martins Penna parece ter reproduzido, neste folhetim, o texto publicado num dos periódicos da Corte.

Teatro de São Francisco

Receita infalível para se fazer dinheiro nos teatros – Tome-se uma tira de papel e nela se escreva quatro ou mais linhas, dizendo que a cantora fulana é um anjo e canta como um serafim, e que a cantora sicrana é um demônio e canta como uma coruja, e mande este escrito para a imprensa. Tome-se depois outra tira de papel e diga-se o contrário do que se disse na primeira, e remeta-se do mesmo modo para a imprensa. Isto feito, espalhe-se voz pela cidade que os partidos das cantoras vão dar pateadas e assobios. À noite abram-se as portas do teatro e sirva-se quente (*Folh.*, 1965 [31 de março de 1847], p. 190).

Os diletantes afluíam então aos teatros como a praças de guerra, prontos para defenderem suas divas prediletas ou, pelo contrário, a atacarem seus desafetos, utilizando, por vezes, “armas” insuspeitas. Isto ocorreu, por exemplo, quando da apresentação da ópera *La Favorite*, de Donizetti, levada à cena não no Teatro de São Pedro (pela companhia lírica italiana), mas pelos artistas líricos franceses do Teatro de São Francisco:

Foi esta ópera à cena em homenagem de Mme. Mège, e, como era de esperar, caiu tanta versalhada dos camarotes, e tal catarata de coroas e palmas, ramos e ramalhetes, que ficaria a cena obstruída se Mme. Levasseur não os fosse apanhando no meio das volatas e trinados, e conduzindo para dentro dos bastidores. Dentre os lançadores de flores havia algum inimigo figadal de Mme. Mège, que sem dúvida a pretendia matar fazendo-lhe pontaria da terceira ordem com ramos que pesariam meia arroba. O assassinato por meio de flores é o mais poético e romântico que conhecemos, mas [...] nem por isso Mme. Mège o deseja (*Folh.*, 1965 [31 de março de 1847], p. 190)

Apesar dos aplausos delirantes do público, Martins Penna criticou esta representação de *La Favorite* de Donizetti:

Uma partitura assim escrita com consciência e arte para ser executada pelos primeiros cantores e instrumentistas do mundo, quando por caprichos presunçosos vê-se entregue a cantores inábeis para sua fiel interpretação, e a uma orquestra insuficiente por falta de instrumentos e necessária habilidade musical, é lástima e causa dó (*Folh.*, 1965 [3 de maio de 1847], p. 220).

Sua crítica é reveladora das hierarquias praticadas nos dois teatros rivais, assunto do item a seguir.

1.3.3 Hierarquias artísticas, sócio profissionais e “espirituais”

Se a poesia se apodera de nossa alma e nos exalta o pensamento, e se com esta predisposição temos a fortuna de assistir à representação de uma ópera bem escrita e cujos cantores conscienciosa e artisticamente fazem o seu dever, encaramo-la como o mais belo e magnífico espetáculo que tem

cogitado e cogitará jamais o espírito humano. Vemos nela a reunião de todas as belas-artes, da música, da poesia, da pintura, da arquitetura, da ótica e da mecânica, em uma palavra, a grande obra por excelência, como o seu nome indica – Ópera [...]

Mas se a nossa alma está despida de toda a poesia, se olhamos para o mundo e para as ações da vida com a zombaria que merecem, e se, assim pensando, temos de assistir à representação de uma mal sabida e mal cantada ópera, de diferente modo a julgamos. Levanta-se o pano, e se a cena, por exemplo, representa uma praça, vemos, quando muito, uma sala de trinta pés quadrados; de um lado e outro cinco ou seis bastidores com quatro pinceladas, simulando casas feitas em talhadas; no fundo, um grande pano com torres e edifícios arruados e pintados, com rasgões aqui ou ali, os quais, vistos de longe, fingem cavernas na terra ou buracos no céu. Se um homem passa por trás deste pano e o toca levemente, principiam as casas e torres a tremerem e a dançarem como se houvesse terremoto na cidade. Meia dúzia de trapos pendurados ao comprido à maneira de roupa a secar e pintados de azul representam o céu. Uma vela de sebo atrás de uma roda de papel oleado é a lua; quatro tiras de paninho azul diante das luzes dos candeeiros fazem o luar; abaixam-se os paninhos, é o sol. Sai de dentro dos bastidores o cantor ou a cantora, com ridículos vestidos bordados a ouropel; o vermelhão lhes afogueia e ilumina as faces, que descoram com o correr do suor; riem-se sem que ninguém os faça rir, e do mesmo modo choram. Fecham os punhos de raiva, deitam a cabeça para trás, incham as veias do pescoço, caem em convulsões, e arrancam dos atormentados pulmões ganidos e regouços; atiram-se nos braços uns dos outros, beijam-se e afagam-se quando talvez desejassem arranhar e morder; caem, fingem-se de mortos, espicham-se no chão; e todas estas momices são feitas a compasso! Na orquestra, uns poucos homens esfregam os arcos nas rabecas com tal rapidez de braço que causa vertigens, ao mesmo tempo em que outros assopram suas cornetas e fagotes com as bochechas entumecidas e luzentes à semelhança de querubins de andor. E o público dos camarotes e plateia, velhos e moços, donas e donzelas, olham para tudo isto de boca aberta, riem-se, choram, aplaudem, entusiasma-se, e à meia-noite voltam para casa calcando lama e, quando Deus quer, debaixo de aguaceiro (*Folh.*, 1965 [17 de março de 1847], p. 171-172).

Como já assinalado, no período em que Martins Penna escreveu suas comédias, a ópera italiana ocupava o topo de uma hierarquia, acima de outros tipos de espetáculo como o teatro declamado e o teatro musicado. Havia dentro do espetáculo lírico outra hierarquia, tendo no topo o gênero sério ou melodramático e, em segundo plano, o cômico ou bufo (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 129). Como assinalado por Meyer (1996, p. 329), “neste país de iletrados, o melodrama [à italiana] chegou” transmitido pela “voz humana modulada dramática e musicalmente”. Os primeiros melodramas no Brasil foram as peças de Metastásio (pseudônimo do poeta e libretista italiano Pietro Antônio, 1698-1782), traduzidas para o

português e encenadas nas Casas de Ópera do século XVIII. Em seguida, o melodrama popular francês pós-Revolução Francesa se “alastrou pelo mundo com sua exacerbação visual de gestos e sentimentos, sublinhada pela música” (MEYER, 1996, p. 329). Por fim, se afirmou o melodrama operístico “moderno” de compositores como Bellini, Donizetti e Pacini – parodiado por Martins Penna em sua comédia *O diletante* (1845).

Em Portugal e no Brasil, os cantores italianos de ópera séria eram contratados a peso de ouro. Cymbron (2012, p. 73) assinala que nos teatros de ópera portugueses, como o Teatro de São Carlos, os custos com os cantores atingiam 30% a 50% dos orçamentos das temporadas. Segundo a lista de salários dos artistas e técnicos do Teatro de São Pedro, publicada no *Jornal do Commercio*, em 12 de setembro de 1850 (ver Anexo), sabemos que a cantora italiana Ida Edelvira recebia o maior salário: um conto e 250 mil réis, enquanto que a soprano Augusta Candiani, recebia 700 mil réis, o Sr. Ribas, regente da orquestra, 130 mil réis e o contrarregista, Sr. Pessina, apenas 60 mil réis. O mestre de canto, Sr. Gianinni, recebia 250 mil réis, salário que, segundo Martins Penna, era “igual ao de seis ou oito professores da orquestra” (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [25 de agosto de 1847], p. 337) – os quais recebiam por apresentação, mas não pelos ensaios. Os coristas, por fim, percebiam os piores vencimentos entre todos: “30 mil réis por mês para cantarem todos os dias desde pela manhã até alta noite” (p. 228). Esta era uma das dificuldades para se constituir um bom coro, especialmente quanto às coristas, pois as mulheres que sabiam ler música e que demonstravam “uma educação mais cultivada” resistiam a aceitar uma função que representava “uma posição tão mal conceituada e de insignificantes vantagens” (p. 46-47). O resultado, diz o folhetinista, é que a maioria das coristas não sabia ler música:

Principia-se o ensaio de qualquer ópera; o mestre de coros senta-se ao piano, e os coristas fazem a roda, todos de papel na mão; mas note-se que metade ou mais de metade olha para as notas de música como boi para palácio. Os que sabem seu bocado de música lá vão mal ou bem, porém os que nada sabem, caminham às apalpadelas, e devendo atacar as notas em tempos prefixos, esperam primeiro a sua entonação para depois a seguirem, tornando-as assim prolongadas e vacilantes, a modo de cauda de papagaio de vento (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [14 de outubro de 1846], p. 46-47).

Não foi possível localizar dados referentes aos valores dos salários dos artistas da companhia dramática portuguesa do Teatro de São Pedro, mas sabemos pelos folhetins e por outras fontes que a diretoria frequentemente atrasava o pagamento destes artistas, assim como ocorria com os coristas. O problema do atraso do pagamento do trabalho da companhia

dramática portuguesa chegou a um ponto tal que, em 8 de março de 1850, esta encaminhou uma Representação à Câmara dos Deputados solicitando

alguma providência legislativa que, pondo um dique às arbitrariedades e despotismo do atual presidente da diretoria do mesmo teatro, o comendador José Bernardino de Sá, garanta aos suplicantes a fiel execução de seus contratos e o devido pagamento de seus trabalhos (RONDINELLI, 2012, p. 70).

Lembro ao leitor que o referido comendador José Bernardino de Sá era um conhecido traficante negreiro, parceiro do também traficante e comendador português Manuel Bregaro, igualmente membro da diretoria do mesmo teatro. Os altos salários oferecidos aos cantores estrangeiros pelo Teatro de São Pedro faziam com que estes chegassem da Europa todos os dias, “como aves de arribação” (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [14 de outubro de 1846], p. 48). Como exemplo, Martins Penna menciona o Sr. Filippo Tati, o qual se fazia passar por tenor, embora fosse um barítono decadente que veio buscar no Brasil o prestígio e o sustento que ele não encontrava mais na Europa. Para que coubessem na tessitura vocal deste “tenor” as óperas eram “mutiladas, cerzidas e remendadas”, como ocorreu, por exemplo, com uma ária da ópera *Anna Bolena*, a qual – ironiza Martins Penna (fazendo uma piada para músicos) – teve sua tonalidade tão *transportada* que “ainda cá não chegou” (p. 48). O próprio Martins Penna, por fim, antes de ser censurado pelo Conservatório Dramático, em 1845, recebia 80.000 a 100.000 réis de pagamento por suas traduções e comédias (p. 271). O comediógrafo estava, portanto, próximo à base da hierarquia sócio profissional do Teatro de São Pedro, junto aos coristas, atores e professores da orquestra.

“Dinheiro é sangue, dizem os ricos; sem dinheiro não se come, murmuram os pobres, e sem comer não se canta, acrescentam os coristas” (p. 229-229). O baixo salário, os ensaios excessivos e o atraso de três meses no pagamento foram os motivos que levaram os coristas a entrarem em greve, no que foram seguidos pelos atores da companhia dramática e pelos professores da orquestra:

Ordenou-se aos coristas que subissem para a sala do piano, a fim de ensaiarem algumas das óperas que estavam em estudo; mas estes aí chegando, revoltaram-se de novo, e levantando gritos de desobediência, principiaram a dançar a polca e o fado, dando gritos das janelas para o Largo, donde se lhes respondia com palmas e assobios; e depois, apagando as velas e fechando as janelas com estampido, desceram no meio da mais completa assuada. Nessa ocasião entrava uma autoridade teatral na sua sege, e palavras menos respeitadas lhe foram dirigidas. A que estado de desmoralização chegou o imperial teatro de S. Pedro de Alcântara! (*Folh.*, 1965 [6 de julho de 1847], p. 281).

Martins Penna apoiou a greve, motivando a campanha violenta movida pelo jornal *O Mercantil* (em 1847) – “indignado diante do princípio inadmissível de que eles” (os coristas) podiam “unir-se e exigir” (citado por AREÂS, 2007, p. x). Desde antes de a greve ser iniciada, o folhetinista vinha apoiando a criação do Conservatório de Música,⁵⁵ com três objetivos relacionados: a) criar um “corpo de coristas de ambos os sexos, com as habilitações necessárias, e digno de se fazer ouvir em cena”; b) formar bons instrumentistas para atuarem numa “orquestra de um teatro de canto” e c) criar um novo gênero misto de teatro e música:

Quase todas as nações europeias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? Todos concordam que depois do italiano é ele o mais próprio para o canto. O que falta, pois? Cantores, e unicamente cantores. Temos visto alguns dramas e comédias de produção brasileira, e eles nos dizem o que podem fazer seus autores a bem da ópera-cômica. Entre nós existem compositores que só esperam o momento e animação para nos oferecerem seus trabalhos: o público, que corre ansioso ao teatro da ópera cômica francesa, para ver um drama que muitas vezes não entende e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a *ópera cômica brasileira*, que para ele será escrita. Longe não está talvez a realização desta ideia (*Folh.*, 1965 [8 de junho de 1847], p. 257).

O sonho de criação da *ópera cômica brasileira* parecia representar, para Martins Penna, uma alternativa tanto ao entremez português como à ópera bufa italiana e à ópera cômica francesa. Após a morte do comediógrafo, o ideal de criação de um gênero lírico brasileiro foi perseguido por alguns compositores (Demétrio Rivero, José Joaquim Goyanno, Dionísio Vega) durante a década de 1850, resultando em obras que tiveram como intérprete principal o já referido Martinho Correia Vasques, sobre o qual voltaremos mais a frente.

Em meio à crise teatral, chega ao folhetinista uma “carta” misteriosa:

Meu caro Folhetinista,
Glória a Deus no céu, e paz na terra aos homens.
Sou uma pobre alma que goza a bem-aventurança cá em um cantinho do céu. Por algum tempo penei no purgatório, pagando os meus pecados; mas enfim a inesgotável misericórdia divina condeu-se de mim e para junto de si chamou-me. Isto foi um grande ato de justiça, porque bem merecia o céu quem tanto sofreu na terra, e que sofrimentos! Se os fora contar, seria eterno como a eternidade. Basta dizer que dirigi um teatro, e que tive de aturar a toda essa gente que canta, que fala, que dança, que pula, que pinta, que descompõe, que intriga, que pede constantemente, e o mais que o diabo sabe (*Folh.*, 1965 [22 de junho de 1847], p. 266).

⁵⁵ O Conservatório de Música foi inaugurado em 13 de agosto de 1848. É a atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Ver Augusto (2008, p. 56).

Na continuação da “carta”, o “espírito” revela sua identidade:

Quando estive no mundo, lá se vão bons pares de anos, animei um corpo chamado Manuel Luís. Creio que ainda alguém se recorda desse bom homem e do grande préstimo que tinha. Que talento! Que gênio! Que recursos lhe assistiam! Como administrava ele um teatro! (p. 266).

Na realidade, a “carta” de Manuel Luís era um expediente ficcional por meio do qual o folhetinista Martins Penna passa a criticar os teatros, a diretoria e os cantores. Na vida real, o antes mencionado Manuel Luís – um antigo barbeiro que tocava fagote, era ator cômico e dançarino – havia sido diretor do teatro conhecido como Ópera Nova, que funcionou no Rio de Janeiro desde os anos de 1770 até a inauguração do Real Teatro de São João, em 1813 (depois, chamado de Teatro de São Pedro). Em sua “carta”, Manuel Luís revela-se um administrador inescrupuloso, capaz de fazer aparecer em cena um César “de botas de montar, casaca de corte e cabeleira de rabicho”, inverossimilhança que provocou a vaia merecida do público, com o qual, contudo, Manuel Luís não se importava em absoluto:

Sempre disse no mundo, e ainda agora que estou no céu o repito, o público só serve para pagar os bilhetes de entrada, e no mais meta-se consigo e deixe de falar do que não é da sua conta. Se não gosta do espetáculo, vá-se embora, contanto que deixe o dinheiro. De portas a dentro do teatro, deve ele perder a sua soberania e contentar-se com o que lhe dão, sem tugir nem mugir. Quer entrar? Compre bilhete; se não, muito boa noite (*Folh.*, 1965 [22 de junho de 1847], p. 267).

Noutro folhetim, o “espírito” de Manuel Luís desce à Terra e vai ao Teatro de São Pedro assistir a representação da ópera *O barbeiro de Sevilha*. Como um sintoma da decadência na qual se encontrava o referido teatro, Manuel Luís reconhece na “moderna” encenação da ópera bufa de Rossini algumas semelhanças com as antigas farsas apresentadas na Ópera Nova:

Havia na plateia quando muito vinte e quatro pessoas, isto é, quase metade dos músicos que principiavam a azoar-me com a abertura do *Barbeiro*. Das duas uma, disse comigo, ou os cantores ou a administração não presta. [...] Sobre o cenário nada direi, guardando-me para outra ocasião. [...] Aquele ar ordinário e caricato do barbeiro, seus bichancros e gaifonas, a navalha monstro que trazia [...], e sobretudo um certo ar desmandado que denotava pouco caso pelos espectadores, trouxeram-me à lembrança uma farsa que fiz representar muitas vezes no meu teatro, a qual se intitulava – *O barbeiro barbeando o burro*. Exceto o burro, o mais era ao pintar. (*Folh.*, 1965 [22 de junho de 1847], p. 268).

Martins Penna assim censurava – por meio da “voz” de Manuel Luís – o então inspetor de cena do Teatro de São Pedro, o português Sr. Romero, o qual punha em cena atores e cantores com vestimentas “disparatadas e ridículas”, como o fidalgo Conde d’Alma Viva da ópera de Rossini vestido como um pirata, o *barbeiro* portando uma navalha enorme, um imperador bizantino com a espada enferrujada ou a Sra. Canonero com um enorme nariz de papelão vermelho:

Nos bailes de carnaval, nos desvarios e extravagâncias das mascaradas, não vimos uma figura mais ridícula do que a da Sra. Canonero no papel de Berta. Para caracterizar-se de velha, pintou a cara como uma zebra, e encobriu o nariz que Deus lhe deu com um narigão frontal de papelão, que sendo muito mais branco do que o resto da cara, dava-lhe uma fisionomia inqualificável. [...] Houve quem dissesse à Sra. Canonero que o seu narigão estava muito branco, e por este aviso, no 2º. Ato apresentou-se com ele vermelho, o que deu causa a certo dito que não ousaremos repetir (*Folh.*, 1965 [18 de maio de 1847], p. 237).

Em seus folhetins finais, Martins Penna cria uma espécie de fábula, cujos personagens e alegorias consistiam de espíritos desencarnados, anjos e santos. Além dos já citados Manuel Luís e Vincenzo Bellini, o folhetinista inclui outros “espíritos ilustres”, como Molière e Antônio José da Silva (o “Judeu”), os quais aproveitam o tempo livre para discorrer sobre “os diferentes gêneros e propriedades da comédia” (*Folh.* 1965 [28 de setembro de 1847], p. 301). Encimando a hierarquia celestial fictícia o anjo Gabriel, responsável por levar e trazer as “cartas” para a Terra e, ainda mais no alto, quase a se perder de vista, São Pedro e São Francisco, os quais “conhecendo que seus teatros estavam perdidos lançaram-se nos braços um do outro e desataram a chorar como duas crianças” (p. 377).

O sonho de Martins Penna em criar a ópera cômica brasileira foi parcialmente realizado após sua morte, por intermédio do ator-cantor-dançarino Martinho Correia Vasques, da companhia dramática de João Caetano, no Teatro de São Francisco. Como veremos nos capítulos seguintes, este intérprete representou peças de Martins Penna até o ano de 1874, especializando-se no papel principal da comédia em três atos *O Noviço*, no qual ele atuou durante mais de vinte anos.

1.3.4 Martins Penna músico

Martins Penna parecia assistir, com a partitura na mão, às óperas italianas apresentadas no Teatro de São Pedro, pois devia ter acesso ao arquivo deste teatro, assim como conhecia o Inspetor de cena, o Sr. Romero, responsável pela guarda e conservação dos textos das peças teatrais e das partituras. Isto não sucedia com relação às óperas cômicas francesas

representadas no Teatro de São Francisco, por isso, os exemplos em partitura, por nós referidos a seguir, dizem respeito unicamente às primeiras. Cumpre assinalar, antes de apresentarmos estes exemplos, que, ao analisar os folhetins de Martins Penna, Vilma Arêas (1987) ressalta a “sensibilidade e a afinação musical do autor, *em que pese o fato de sua não especialização no assunto*” (nosso grifo) (ARÊAS, 1987, p. 66). Giron (2004), por sua vez, elogia em Martins Penna os critérios que “seguem o bom senso”, como “o equilíbrio entre o canto e o teatro, e a harmonia timbrística nos músicos da orquestra”, embora critique, por outro lado, as “análises mais ou menos rigorosas” do “folhetinista diletante”, provável candidato à “função de autor de libretos de gênero bufo” (GIRON, 2004, p. 134-135; 137).

Verificaremos a seguir que, diferentemente do que Arêas assinalou, os folhetins evidenciam a *especialização musical* de Martins Penna, o qual lia partitura perfeitamente e detinha conhecimentos teóricos-práticos sobre, por exemplo, registros vocais e instrumentais, andamentos, tonalidades, ornamentação, harmonia e orquestração. As partituras dos trechos musicais correspondentes aos comentários do folhetinista Martins Penna não apareciam impressas no *Jornal do Commercio*, por isso, as localizamos a fim de verificar a relação entre estas e os folhetins. Da mesma forma, mostraremos que Martins Penna não era em absoluto um “folhetinista diletante”,⁵⁶ como afirma Giron, e que suas análises eram fundamentadas *musicalmente* – além de demonstrarem a expertise do autor quanto às escolas de canto, aos enredos das óperas italianas e das óperas cômicas francesas, seus personagens e cenários.

Os folhetins começam de forma leve, com os comentários de Martins Penna sobre performances de óperas italianas, como *Beatrice di Tenda*, de Vincenzo Bellini, e *L’Elisir d’amore*, de Gaetano Donizetti (1797-1848), ambas apresentadas pela companhia lírica italiana do Teatro de São Pedro.⁵⁷ Sobre a ópera bufa *Elixir do Amor*, por exemplo, Martins Penna destaca inicialmente o dueto “*Quanto Amore*”, entre Adina (soprano) e Dulcamara (baixo), especialmente o trecho: “*Quanto amore! Ed io spietata! Tormentai sinobil cor!*”. E acrescenta: “Bela música de todo este dueto. Suas frases e modulações se seguem com encadeamento admirável” (*Folh.*, 1965 [15 de setembro de 1846], p. 17). O Ex. 4 demonstra como o trecho do dueto acima referido por Martins Penna é, de fato, *modulante*, iniciando na tonalidade da tônica (Mi maior) e modulando ao Tom da dominante (Si maior):

⁵⁶ José de Alencar define o diletante como “um sujeito que vê a cantora, mas não ouve a música que ela canta; que grita bravo justamente quando a prima-dona desafina, e dá palmas quando todos estão atentos para ouvir uma bela nota”. Citado por Magalhães Jr. (1972, p. 81).

⁵⁷ Diga-se que esta companhia chegou ao Rio de Janeiro em 1843, tendo como destaque a soprano Augusta Candiani – a maior responsável pelo enorme sucesso da ópera *Norma*, de Bellini, estreada na Corte em 17 de janeiro de 1844 – interrompendo o período compreendido entre 1832 a 1843, no qual nenhuma ópera foi encenada na cidade do Rio de Janeiro (ANDRADE, 1967, p. 195).

Andantino

Adina
Dulcamara

Adi.
Dul.

5

f *p* *ff*

(Quanto a - mor - re! ed io spie - ta - ta tor - men- tai si no - bil cor! spie - ta - ta spie - ta - (Es-sa pu-rein-na-mo-ra-ta ha bi-so-gno del li-quer.)

Ex. 4 Trecho do dueto "Quanto Amore", da ópera *L'Elisir d'amore*.

Ao escrever sobre a performance da ópera *I Puritani*, de Bellini, por seu turno, o folhetinista criticou a interpretação da ária "Credeasi, misera", no ato III, pelo tenor da companhia lírica italiana, o Sr. Mugnay:

Este final é escrito em ré bemol, a tessitura do canto, extremamente alta, e o primeiro falsete que deu o Sr. Mugnay foi na tônica, isto é, em ré agudo, e o segundo na terça alta, ou fá sobre agudo. Só as pessoas que conhecem a extensão das vozes é que podem devidamente avaliar a dificuldade que há em atingir estas notas. O Sr. Mugnay teve medo de as atacar, esforçou-se e deu um grito desagradável. Podemos compará-lo ao homem que, tendo de saltar um largo fosso e receando por suas forças, toma impulso tal, que vai esbarrar-se a uma braça além, quando podia, com menos violência, cair em pé e firme a dois palmos da borda (*Folh.*, 1965 [31 de março de 1847], p. 189).

O Ex. 5 ilustra o trecho da ária acima referida por Martins Penna, comprovando não apenas seu domínio da escrita musical, como também seu conhecimento das extensões das

vozes – o que não deveria surpreender, pois Martins Penna era tenor e cantava em teatros particulares, ao lado de artistas “do público salão”.⁵⁸

ARTURO

El-la è tre - man - te, el-la è spi - ran - te; a - ni - me per - fi - de, sor - de a pie
tà! Un so - lo j - stan - te l'i - re fre - na - te, po - scia sa -
zia - te la cru - del - tà la cru - del - ta!

Ex. 5 Trecho da ária "*Credeasi, misera*", 3º ato da ópera *I Puritani*.

Martins Penna conhecia, através de sua própria experiência, os tipos de ornamentos vocais empregados pelos intérpretes com o objetivo de embelezar (ou *ornar*) uma melodia. No trecho a seguir, o folhetinista critica o mau uso dos ornamentos pelos cantores líricos da companhia italiana do Teatro de São Pedro, os quais utilizavam os “*grupetti*”, “*trinado*” e “*tenuta*” no final dos trechos musicais, de maneira “espetaculosa”, para atrair os aplausos fáceis dos diletantes:

Em nosso teatro, e com o nosso público, as cadências finais são sempre de grande recurso para os cantores, e meio infalível de arrancarem aplausos. Cantem como quiserem, engulam notas, adulterem frases, mas ao finalizarem os períodos musicais corram com a voz para baixo e para cima, interrompam no meio essas escalas com três *gruppetti*, dois *trinados* e uma *tenuta*, façam da voz uma grinalda de sons enfeitada e retorcida, que as palmas choverão aos centos. A receita é fácil, use dela quem quiser e puder (*Folh.*, 1965 [26 de maio de 1847], p. 248).

No trecho a seguir, Martins Penna elogia a performance das sopranos italianas Sra. Lasagna e Sra. Meréa, no dueto “*Va infelice, e teco reca*”, da ópera *Anna Bolena*, de Donizetti:

Pela primeira vez no nosso teatro este *duetto* finalizou bem: a *coda* é difícil para a união das duas vozes, por isso que, principiando em *frases rápidas e alternadas*, tem de *unirem-se em terças* e depois em *movimento contrário*. As duas cantoras fazem uma *fermata*, entram em tempo e seguem de acordo até o fim. Mereceram os aplausos que tiveram (*Folh.*, 1965 [1 de junho de 1847], p. 253 – nossos grifos).

⁵⁸ Cf. a primeira biografia sobre Martins Penna (VEIGA, 1877, p. 375-407) e, principalmente, Arêas (1987, p. 63).

Os Ex. 6, 7 e 8 confirmam o que Martins Penna assinalou acima. Inicialmente, cada voz canta solo, passando, em seguida, a “frases rápidas e alternadas”:

ces - saa me, a me sa - rà,
ha, per - don non ha, per - don non

Ex. 6 Dueto "Va infelice, e teco reca", ópera *Anna Bolena* (cs. 323-325).

Na sequência, as duas vozes unem-se “em terças”:

a me sa - rà si, si a me
a me sa - rà si, si a me

Ex. 7 Dueto "Va infelice, e teco reca", ópera *Anna Bolena* (cs. 329-332).

“E, depois, em movimento contrário”:

rà, La tua gra - zia orchie - doa Di - o, e con - ce - ssaa-te sa
rà, La tua gra - zia orchie - doa Di - o, e con - ce - ssaa-te sa

Ex. 8 Dueto "Va infelice, e teco reca", ópera *Anna Bolena* (cs. 335-338).

Outros exemplos que comprovam a especialização musical de Martins Penna dizem respeito aos andamentos e à orquestração. No folhetim sobre a performance da ópera *Beatrice di Tenda* de Bellini, por exemplo, Penna critica o andamento *agitado* que lhe deu a orquestra, ao invés do andamento *allegro-moderato* assinalado na partitura, o que prejudicou a “beleza e expressão do canto” (p. 175). Uma consulta à partitura revela que o andamento correto é o assinalado pelo folhetinista.

Ao analisar a apresentação da ópera *I Puritani*, por sua vez, Martins Penna criticou o regente da orquestra, o Sr. Ribas:

Na primeira representação de que tratamos, o *largo* do final do primeiro ato foi um pouco *vivace*, assim como a *cabaletta* da ária de Elvira; e na segunda representação o dito *largo* andou muito mais pausado, e a *cabaletta* foi tomada como *andante*, e desta última falta pareceu-nos culpado o Sr. Ribas, demorando o acompanhamento” (*Folh.*, 1965 [31 de março de 1847], p. 190).

Sobre a apresentação da ópera *Safo* de Giovanni Pacini (1796-1867), Martins Penna escreveu:

O Sr. Giannini foi cuidadoso nos andamentos desta ópera, os quais nunca foram tão bem compreendidos; assim deve fazer sempre, impondo a sua vontade aos cantores: para isso é mestre de canto; e uma vez que tenha fixado os andamentos, entenda-se com o regente da orquestra para que este os siga (*Folh.*, 1965 [14 de abril de 1847], p. 195).

No trecho abaixo, por sua vez, o folhetinista critica o desequilíbrio entre os naipes de cordas e de sopros e percussão da orquestra do Teatro de São Pedro:

Para uma bateria formidável de trompas, trombones, oficlides, clarins, pistons e zabumba vimos apenas três primeiros violinos e quatro segundos, isto é, *nove* ao todo, contando com o regente e seu concertino, quando nem o dobro seria suficiente para equilibrar a instrumentação. A orquestra assim organizada toma o caráter de uma banda nacional, por isso que as vozes dos instrumentos de corda desaparecem no ruidoso soar dos de metal, e perde, por conseguinte a sua primeira qualidade para bem acompanhar o canto vocal (*Folh.*, 1965 [31 de agosto de 1847], p. 342).

Para melhor equilibrar os naipes, Martins Penna sugere que se aumente o número de instrumentos de corda, especialmente violinos e violoncelos, de maneira “que estejam em relação com a considerável força de instrumentos de metal exigida nas óperas modernas” (p. 337).

É importante assinalar que Martins Penna podia ser rigoroso e, ao mesmo tempo, irônico em sua análise; tratava-se, afinal, de um folhetinista-comediógrafo. Isto ocorre, por exemplo, quando, ainda no folhetim sobre a apresentação de *I Puritani*, Penna critica a maneira pela qual o oboé foi tocado num interlúdio da ária “*Qui la voce sua suave*”, cantada pela soprano italiana Augusta Candiani (no papel de Elvira):

Nessa ocasião os violinos acusam o motivo melódico, e os oboés o acompanham; mas estes, em vez de tocarem com suavidade, rosaram como rãs. Este instrumento, quando tangido com brandura, é de grande efeito, e seus sons delgados e tênues se assemelham ao canto sonoro de certos pássaros; porém, se aplicam mal a embocadura, se a palheta é grossa e a fazem vibrar com violência, torna-se muito desagradável e grasnante.

Felizmente, estes dez ou doze compassos passaram e o *allegro* da ária veio compensar o desgosto (*Folh.*, 1965 [31 de março de 1847], p. 188).

Como exemplo final, menciono a crítica de Martins Penna à representação da ópera bufa *O elixir do amor*, que a descrição do folhetinista faz parecer um espetáculo circense. É interessante notar a musicalidade difusa da cena, mista de ária, sons de animais, vaias e risos da plateia. Enquanto esta aplaudia o dueto entre Nemorino (tenor) e Adina (soprano),

um cão que lá estava latia como um desesperado [...]. Há animais muito inteligentes! [Após o assobio do contrarregra] moveram-se as tramoias e desceu das nuvens uma aldeia; pouco depois entrou o charlatão Dulcamara em um carro de aluguel puxado por um cavalo magro, trôpego e raquítico [...]. O animalejo (queremos falar do cavalo) entrou em cena, deu com os olhos no lustre e recuou ofuscado; atirou-lhe o cocheiro uma chicotada, e ele deu um arranco; o homem da destra sofreu-o; mas o bom do rocinante, vendo-se diante de tão conspícua assembleia, e querendo mostrar ainda uma vez ao menos, antes de morrer, que era capaz de ato de heroicidade, arfou violentamente para diante [...], mas o pobre rocinante havia-se fiado com demasia em suas forças; sopeado por um valente homem que lhe saltou ao magro pescoço, e empurrado pelo peso do carro, dobrou os joelhos, caiu de focinhos. O imoderado riso que se apoderou de todas as pessoas que estavam no teatro, o tropel do cavalo no tablado, o ruído das rodas, fizeram um todo confuso que durou por alguns minutos. A custo levantaram o tísico corcel, que alquebrado e derreado, não deu mais um passo; o Dulcamara, o turco e o laçao subiram para seus lugares; os coristas cercaram o carro, a ordem foi-se pouco a pouco reestabelecendo, e principiando a orquestra o acompanhamento da ária, o charlatão a encetou (*Folh.*, 1965 [10 de agosto de 1847], p. 320).

O trecho citado ilustra como Martins Penna olhava a ópera usando as lentes da farsa, enquanto criticava ironicamente os teatros da Corte e as instituições e pessoas a estes relacionadas.

Na Fig. 5, incluímos, à maneira de resumo, um mapa adaptado da Corte imperial, no qual assinalamos coordenadas espaciais referidas no prefácio e no presente capítulo, entre outras de interesse.

Martins Penna morava à Rua dos Barbonos (atual Rua Evaristo da Veiga), próximo aos Arcos da Lapa (Freguesia de São José). O autor trabalhou, entre os anos de 1838 a 1843, no Cais dos Mineiros, vizinho à Praia do Peixe, ao Arsenal da Marinha, à Ilha das Cobras (então uma imensa prisão de escravos) e ao Mosteiro de São Bento, anotando o movimento do embarque e desembarque das cargas dos navios (Freguesia da Candelária). No outro lado da cidade (na Freguesia do Sacramento), estavam localizados os Teatros de São Pedro de Alcântara e o de São Francisco, além das igrejas e irmandades de negros (Nossa Senhora do

Rosário, Nossa Senhora da Lampadosa e Santa Ifigênia e Santo Elesbão) e a tipografia de Francisco de Paula Brito (principal editor das comédias de Martins Penna).

Afastado dos olhos das elites, ficava o Valongo (Freguesia de Santa Rita), onde, entre 1769 e 1831, foram desembarcados e vendidos mais de um milhão de negros escravos trazidos à força da África. Na época em que as comédias de Martins Penna foram escritas, entre os anos de 1831 e 1850, o tráfico negreiro era exercido clandestinamente, com os traficantes utilizando outros pontos da costa para o desembarque dos escravos, como a hoje movimentada Praia de Botafogo, na época um local afastado do centro comercial e residencial da cidade do Rio de Janeiro.

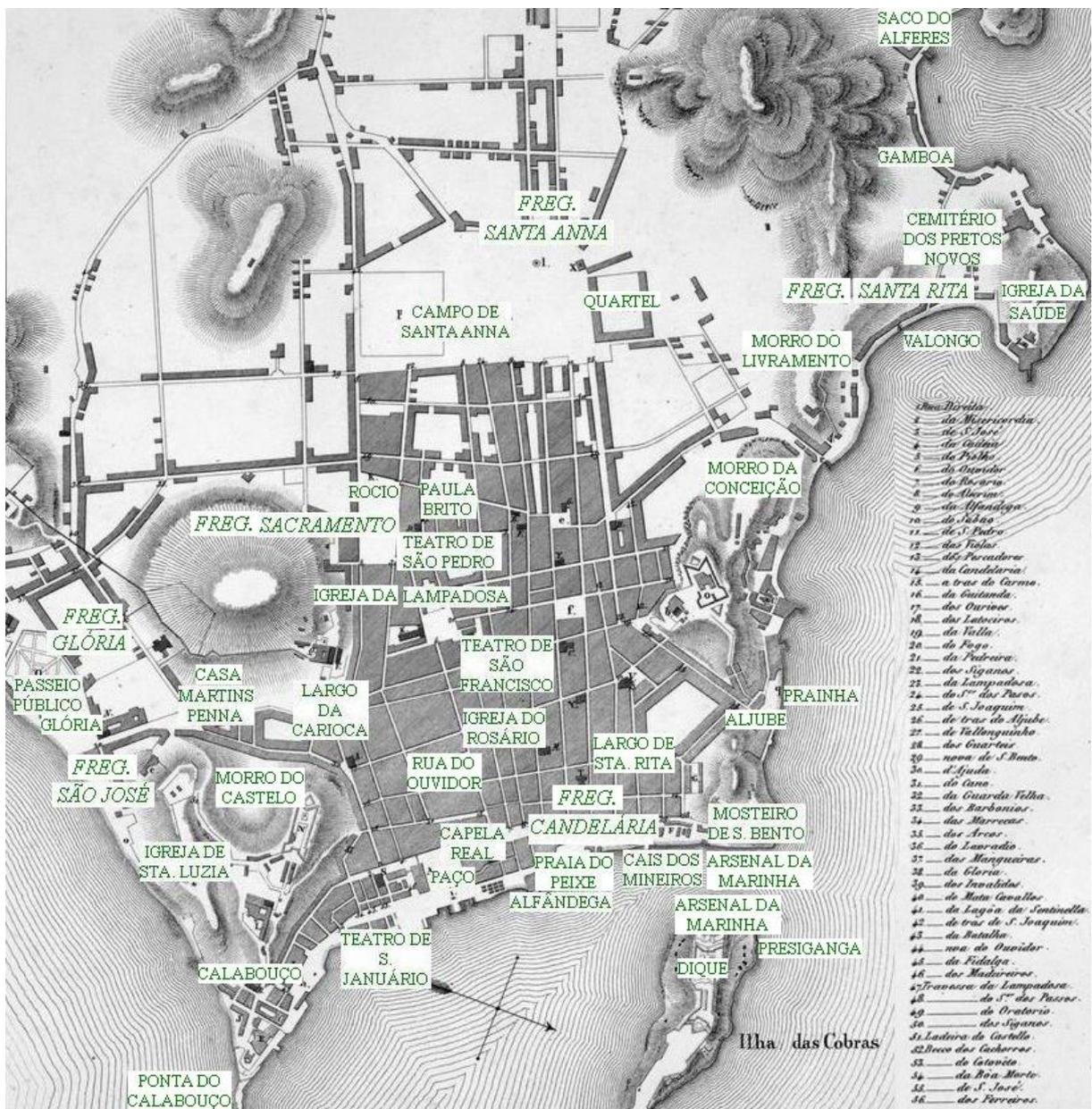


Fig. 5 Mapa (1) adaptado do Rio de Janeiro, década de 1830. J. B. Debret.

CAPÍTULO II – OS ARTISTAS

Vimos no capítulo I que havia entre Martins Penna e a diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara uma relação *comercial* estabelecida por meio da venda de comédias e traduções do primeiro para a segunda. Esta relação foi iniciada provavelmente em 1844 – quando as comédias de Martins Penna passaram a ser encenadas por e em benefício da companhia dramática portuguesa daquele teatro –, sofrendo um forte abalo quando da censura da comédia *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato*, em dezembro de 1845, pelo Conservatório Dramático Brasileiro. Em 1846, a diretoria do Teatro de São Pedro parou de comprar as comédias de Martins Penna, enquanto, paralelamente, este se desligava do Conservatório Dramático, instituição da qual participara da fundação e onde ocupava o cargo de 2º Secretário.

Verificamos pela análise dos folhetins publicados no *Jornal do Commercio*, entre 8 de setembro de 1846 e 6 de outubro de 1847, que Martins Penna sabia ler partitura e detinha conhecimentos prático-teóricos sobre registros vocais e instrumentais, andamentos, tonalidades, ornamentação, orquestração integrada à cena etc., além de ser *expert* em ópera italiana, cuja crítica ele exercia com rigor e humor, satirizando pessoas e instituições.

Veremos no presente capítulo que o *comediógrafo-músico* Martins Penna punha em jogo, em suas comédias, uma “dramaturgia musical” híbrida de sons, palavras e ações, que influenciava e era influenciada pela tipologia de papéis cômicos da tradição cômica Ocidental e pelo repertório de artistas da época. Havia elos econômicos, estéticos e artísticos que ligavam o autor aos elencos que encenavam suas comédias. Ao escrever suas peças teatrais, Martins Penna não apenas imaginava qual ator ou atriz interpretaria melhor este ou aquele papel, como também pensava – de maneira semelhante a um compositor que compõe uma música para um intérprete específico – qual artista melhor se adequaria à interpretação dos números musicais de cada comédia. Os repertórios atoriais (ou “bagagem artística”) eram atualizados ao serem reelaborados criativamente pelos artistas durante as *performances* teatrais em diferenciados contextos, alcançando resultados tanto mais satisfatórios quanto os artistas fossem competentes na tarefa de agradar as plateias da época nos assim chamados “espetáculos em benefício”, desdobrando-se, simultaneamente, muitas vezes, em atores, cantores e dançarinos.

2.1 A longa duração

Por meio de uma perspectiva histórica que julgamos oportuno adotar a partir da importante noção de longa duração (BRAUDEL, 2009, p. 41-78), na medida em que sob essa perspectiva se pode perceber também de que maneira Martins Pena opera repertórios autorais cômicos da longa tradição ocidental, identificaremos momentos significativos da história do teatro musicado, estabelecendo relações com os três grupos de comédias de Martins Penna contemplados nesta tese.

Sobre a longa duração, Ulhôa assinala:

Fernand Braudel estabeleceu três níveis de análise histórica de acordo com unidades de tempo. Um primeiro nível, prioritário, de *longa* duração ou estrutura, delimitado pelo meio geográfico e enfatizando o estudo do clima, a biologia e a demografia; um segundo, inferior ao primeiro, que estuda a vida social ou conjuntura de média duração (compreendendo períodos de 10 a 50 anos); e finalmente o nível menos importante ou efêmero, que estuda o evento político ou individual (ULHÔA, 1993, p. 2-3).

Como acima assinalado, a longa duração –, situada no polo oposto ao da história “acontecimental”, tradicional, atrelada ao evento –, está relacionada à *estrutura*. Braudel a define como

Uma realidade que o tempo utiliza mal e veicula mui longamente. [...] Mas todas [as estruturas] são ao mesmo tempo, sustentáculos e obstáculos. Obstáculos assinalam-se como limites [...] dos quais o homem e suas experiências não podem libertar-se. Pensai na dificuldade em quebrar certos quadros geográficos, certas realidades biológicas, certos limites da produtividade, até mesmo, estas ou aquelas coerções espirituais: os quadros mentais também são prisões de longa duração (BRAUDEL, 2009, p. 49-50).

Os pilares das estruturas estão assentados sobre fatores como o meio ambiente, a civilização e a economia:

Das civilizações, recebemos os costumes, as tradições, a *ouillage*⁵⁹ mental, as noções de “certo” e “errado”. Do meio ambiente, os recursos básicos à sobrevivência, o enraizamento a um dado lugar, as paisagens com as quais nos identificamos e nos reconhecemos no mundo. Do mercado vêm os intercâmbios, a moeda, o crédito, a satisfação das necessidades (RIBEIRO, 2013, p. 77).

Com relação ao presente estudo importa notar que, como exemplo característico das culturas de longa duração, o assim chamado “teatro popular” (incluindo as comédias de Martins Penna):

⁵⁹ O termo francês *ouillage* pode ser aqui traduzido por “instrumental”.

Se articula numa estrutura básica fundamental, isto é, uma estrutura que combina núcleos fixos, permanentes (ou formas regradas da obra de arte), com redes de atualização ou adequação, redes percebidas como instâncias determinantes de sua sobrevivência, pela sua inserção no fluxo vivo do movimento histórico. A esta articulação entre núcleos fixos e redes de atualização, estamos denominando [...] articulação entre matrizes (ou invariantes matriciais) e procedimentos (históricos e artísticos) autorais de reelaboração, e que implicam também em ressignificação. Procedimentos *históricos* porque se traduzem no empreendimento de mecanismos de adequação da obra teatral de tradição a cada novo público receptor, implicando, portanto, necessariamente em práticas sociais. E, ao mesmo tempo, *artísticos*, porque se traduzem na clara operação de recursos autorais (criados ou reutilizados) acionados através de manipulação de outras variáveis artísticas já disponíveis, destinadas a gerar uma nova versão da obra; ou ainda através da invenção de novos procedimentos (RABETTI, 1999, p. 2).

Será útil, assim, adotar uma abordagem que, calcada nas temporalidades de longa duração, permitirá colocar em perspectiva nosso objeto de estudo, o que faremos a seguir, relacionando o universo sonoro das comédias de Martins Penna, de um lado, aos polos cômicos da tradição teatral Ocidental e, de outro, aos polos da *performance*, a saber, o coro e o solo. A fim de perceber como ocorrem possíveis articulações entre “matrizes” e “procedimentos históricos e artísticos” de reelaboração e ressignificação, verificaremos como estes polos podem ser pensados com relação à dramaturgia musical, à tipologia dos papéis e aos repertórios atoriais de artistas que encenaram as comédias de Martins Penna.

2.2 Os dois polos da tradição cômica

O trabalho fundamental do historiador de teatro Sábato Magaldi (2008 [1962], 42-62) sobre Martins Penna e a criação da comédia brasileira pode nos auxiliar a compreender a *dramaturgia musical* do comediógrafo carioca – tendo como exemplos os três grupos de comédias antes referidos. Segundo Magaldi, o grego Aristófanes (Atenas 444 – 380 a. C.) e o francês Molière são representantes ilustres de “duas grandes famílias” ou polos cômicos da tradição teatral: o do *estudo da situação* e o de *caracteres*. Antes de aprofundarmos relações entre estas “duas grandes famílias” e as comédias de Martins Penna contempladas nesta tese, cumpre verificarmos as características que, segundo Magaldi, identificam Aristófanes e Molière, bem como suas diferenças.

Magaldi (p. 43) assinala que Aristófanes fez “comédia política, satírica, pessoal”, “importando-se com a realidade de seu tempo”. Neste sentido, Silvio D’Amico (1954, p. 148, vol. I) escreve que *Os Cavaleiros*, a primeira comédia de Aristófanes, apresentou sátira tão

contundente contra o demagogo que dominava Atenas, que motivou a revolta do povo, sua sublevação em massa e a conseqüente derrubada do déspota. Molière, por seu turno, continua D'Amico (p. 178), assimilou a “grande árvore genealógica” iniciada na Comédia Nova com Menandro (343-293 a. C.) – o primeiro grande autor que a Antiguidade opôs a Aristófanes. Menandro conquistou a construção dos *caracteres*, tendo sido o primeiro a conseguir resumir as debilidades humanas em outras tantas deformações caricaturais, fixando-as em modelos que serviram, por mais de dois mil anos, para toda a comédia posterior, passando pelos sucessores romanos Plauto e Terêncio, até os cômicos italianos que criaram, em meados do século XVI, a *Commedia dell'Arte*, chegando, por fim, a Molière, na França do século XVII, às óperas de Antônio José da Silva (1705-1739)⁶⁰ e aos entremezes portugueses dos séculos XVIII e XIX – que influenciaram, por sua vez, as comédias de Martins Penna.

Magaldi (2008 [1962], p. 43) observa que, enquanto Aristófanes não apresentou de nenhum de seus personagens uma imagem precisa, preferindo fazer “da Grécia do fim do século V um vasto painel” – assim como Martins Penna, o qual não aprofundou, em suas comédias, caracteres ou situações, privilegiando a “vista panorâmica da realidade” (p. 46) – Molière, por sua vez, criou personagens bem delineados, como o “tartufo”, o “misantropo”, o “avarento” e “Don Juan”.

Ainda segundo Magaldi, a “inclinação natural” de Martins Penna o aproximava de Aristófanes, com quem o brasileiro tinha em comum a “sátira mordaz aos temas vivos do presente” (p. 43). Note-se, contudo, o que consideramos, para compreensão de nosso estudo, uma diferença fundamental: se a sátira era tolerada no contexto da comédia ática antiga – apenas enquanto predominou a liberdade política em Atenas – a mesma era censurada na Corte imperial oitocentista, principalmente após a fundação do Conservatório Dramático, em 1843 (ARÊAS, 1987; SOUZA, 2002).

⁶⁰ Carvalho (1994, p. 57-58) assinala que os “papéis” na *Commedia dell'Arte* se distribuíam assim: a parte dos velhos (os pais e patrões); a parte dos servos (também chamados *zanni*, abreviação de Giovanni, nome muito comum na Itália); e a parte dos enamorados. Os papéis organizavam-se, as mais das vezes, em duplas: os velhos eram Pantaleão e o Doutor; os servos, Brighela e Arlequim. Os enamorados, por sua vez, eram os papéis “sérios” e seus atores não usavam máscaras. Os enamorados eram geralmente interpretados pelos jovens de formação erudita que ingressavam nas companhias *dell'Arte*, enquanto que os papéis cômicos ficavam a cargo dos atores formados na tradição cômica popular, dotados de maior virtuosismo e habilidade corporal. Outro personagem era o Capitão, soldado fanfarrão, que fingia bravura. Ele poderia desempenhar a parte do segundo ou terceiro enamorado, mas um enamorado bufo, ridicularizado pelas mulheres. Dacanal (2011, p. 98-99) observa que algumas personagens da *Commedia dell'Arte* encontram semelhanças com as personagens das óperas “jocosas” de Antônio José da Silva, como, por exemplo, *Guerras do alecrim e manjerona*. O personagem Pantalone, por exemplo, é um mercador rico, mas sovina, “avesso a consagrar o amor dos jovens”, assemelhando-se ao D. Lancerote da peça de Antônio José da Silva, enquanto que o Doutor Graciano, o qual se apresenta como jurista, médico, usando uma linguagem extremamente verborrágica, empolada e pedante, pode ser comparado a Semicúpio, criado que aparece vestido de médico e juiz, utilizando uma linguagem absurda como a de Graciano. O mesmo Semicúpio poderia ser comparado, ainda, a Brighela, um dos criados da *Commedia dell'Arte*, o qual, se caracterizava por ser astuto, antípoda de Arlequim, o criado ingênuo.

Embora as comédias de Martins Penna “não comportem grandes caracteres, na acepção a que os elevou Molière” (MAGALDI, 2008 [1962], p. 47), o comediógrafo brasileiro inspirava-se no último para pintar os *personagens-tipo* de sua galeria – veja-se, neste sentido, a referência de Martins Penna a Molière, num trecho de os *folhetins*, conforme mencionado no capítulo I. Dado o lugar que ocupa a questão do personagem-tipo para a análise da dramaturgia de Martins Penna sob a angulação de sua *performance*, como pretendemos, valerá a pena algum aprofundamento do tema.

O personagem-tipo é assim definido por Marques:

Na literatura dramática [...] os personagens conduzem a trama da peça exclusivamente por meio dos diálogos, sem a presença de um narrador que lhes ordena ou comenta as ações. As *personagens* teatrais se formam somente pelos diálogos, e o público delas toma conhecimento ou por suas falas ou pelas falas de outros personagens a seu respeito. Portanto, o autor dramático necessita transformar em diálogos ou ações os estados de espíritos de seus personagens. Cada personagem teatral é [...] uma individualidade resultante de seus desejos, conflitos, atos e hesitações. Já o *estereótipo* apresenta sempre como que “estampados” traços comportamentais ou características, distintivos e fixos, o que faz com que imediatamente o público lhe reconheça e possa presumir suas atitudes durante a peça. Assim compreendido, reduzem-se suas possibilidades de ação. O *personagem-tipo*, no entanto, distintamente do estereótipo, opera, mais que uma soma de dados externos, uma síntese substancial de características de um gênero, o que faz que ele adquira maior espessura e, assim, possa estabelecer, no transcorrer da peça, novas relações com outros personagens-tipo. Essa poderosa operação de síntese realizada pelo *personagem-tipo* permite-lhe um sem-número de possibilidades de ação, daí sua tão longa existência teatral (MARQUES, 1998, p. 35-36).

Os personagens-tipo eram, no dizer de Décio de Almeida Prado, “personagens padronizadas”, com uma longa história na tradição cômica ocidental:

A necessidade de não perder tempo, somada à inércia do ator e ao desejo de entrar em comunicação instantânea com o público, desenvolveram no teatro uma predileção particular pelas personagens padronizadas. (...) Isso ajudaria a compreender fenômenos tão curiosos como a farsa *atellana* ou a *commedia dell'arte* nas quais personagens entendidos como individualidades foram inteiramente substituídas durante séculos por máscaras, arquétipos cômicos tradicionais. Seriam produtos extremos dessa estranha mania que o palco sempre teve de engendrar uma biotipologia humana especial. Assim é que no Brasil do século passado uma companhia que dispusesse de certo número de *emplois* – o galã, a ingênua, o pai nobre, a dama galã, a dama central, o cômico, a dama caricata, o tirano (ou o cínico), a lacaia – estava em condições de interpretar qualquer personagem: todas as variantes reduziam-se, em última análise, a esses modelos ideais (PRADO, 1976, p. 94).

Por meio dos *personagens-tipo* os autores e atores estabeleciam com a plateia uma comunicação imediata, constituindo, ambos, uma *parceria* importante, na qual o ator transformava-se em “efetivo colaborador do autor, uma espécie de coautor, que lhe completa o trabalho pela construção cênica do tipo” (MARQUES, 1998, p. 39).

Magaldi (2008 [1962], p. 47) assinala que as famílias de *personagens-tipo* das comédias de Martins Penna agrupam-se segundo o *local de nascimento* (cariocas, sertanejos e estrangeiros) e a *categoria profissional* (juiz, caixeiro, irmão das almas, médico, meirinho etc.). O comediógrafo explora, ainda, excepcionalmente, os *vícios* que seriam comuns à natureza humana, como o ciumento, em *Os ciúmes de um pedestre*, e o avarento, em *O usurário*. Como o aprofundamento de caracteres não era o forte de Martins Penna, o comediógrafo se sentia mais à vontade nas farsas em um ato, “que esgotam em pouco tempo o rendimento do entrecho”, sendo “a vivacidade das situações [que] determina o movimento das personagens” (MAGALDI, 2008 [1962], p. 53-54). Os recursos utilizados pelo autor para conduzir a história são os esconderijos, as cartas e os *quiprocós* (confusões) causados pelos “erros de identificação das pessoas, por meio do disfarce ou de simples engano dos interlocutores” (p. 54). Veremos a seguir como o universo sonoro de cada um dos três grupos de comédias de Martins Penna contemplados nesta tese está relacionado aos dois polos da tradição cômica, antes assinalados por Magaldi: o dos *caracteres* (personagens-tipo) ou o das *situações*.

2.2.1 Os dois polos da tradição cômica, as comédias e sua *mousiké*

O conjunto de menções sonoras, musicais e musical-coreográficas referido na introdução, relativo às comédias do grupo I (*O juiz de paz da roça*, *A família e a festa da roça*, *Um sertanejo na Corte* e *Os dois ou o inglês maquinista*), aparece associado principalmente a *situações*, como bailes e festas religiosas. É o caso das danças tirana e fado (*O juiz de paz da roça*), da loa do Divino Espírito Santo, com lundu, música de barbeiros e repicar de sinos (*A família e a festa da roça*) e, por fim, da loa de Reis “Ó de casa, nobres gentes”, seguida da marcha instrumental executada pelo rancho de moços e moças (*Os dois ou o inglês maquinista*). (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 47-48; 126-138; [1842], p. 218-220, vol. I). Constitui exceção a comédia *O sertanejo na Corte*, na qual danças como o batuque e a curitiba, além de instrumentos como o machete, estão relacionados ao personagem-tipo do mineiro Tobias, em oposição ao galope, valsa, às contradanças francesas e ao piano das moças chiques da Corte (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837]: p. 51-69, vol. I).

O grupo II, por sua vez, contrasta com o primeiro, pois é constituído principalmente por menções musicais relacionadas não às situações, mas sim aos *personagens-tipo* das comédias. É o caso da comédia *O diletante*, onde as menções às árias das óperas italianas *La Molinara*, de Giovanni Paisiello, *Norma*, de Vincenzo Bellini e *Il Furioso*, *Belisario* e *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti estão diretamente relacionadas à figura de José Antônio – apaixonado literalmente até a morte pela *Norma* –, em oposição às toadas sertanejas e à viola do paulista Marcelo (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 347-410, vol. I). Note-se desde já, que a construção de tipos por contraste apresenta um correlato musical: diletante-ária de ópera X paulista-toada. Em *O namorador ou A noite de São João*, o lundu “Eu que sigo o meu bem” (referido de passagem numa fala de Clementina) e a modinha cantada por Júlio, no fundo da Cena XIV, estão relacionados ao tom lamentoso deste enamorado, atormentado de ciúmes por Clementina, que se diverte em enlouquecê-lo, atijando sua desconfiança (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 3-72, vol. II). A modinha anônima “Astuciosos os homens são”, em *O cigano*, também aparece relacionada às três filhas do cigano Simão; a letra da canção servindo como uma espécie de *prólogo* que antecipa o “mote” da trama teatral: “Astuciosos os homens são, enganadores por condição, os homens querem sempre enganar, nos nós devemos acautelar” (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 205-265, vol. II). Em *Quem casa quer casa*, o Capricho para violino “*Le Trêmolo* Op. 30, sobre um tema de Beethoven”, do compositor belga Charles-Auguste de Bériot (1802-1870), está relacionado ao “genial” Eduardo, “tocador de rabeca desocupado, que se permite esse luxo porque vive em casa de sogra” (MAGALDI, 2008 [1962], p. 47). O “Capricho” contrasta com as danças de cariz mais “popular” desta comédia, como a valsa, o miudinho e a polca, associadas, por sua vez, ao personagem do gago Sabino, que fala cantando para se fazer entendido pelos moradores da casa (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 63-112, vol. III).

Por fim, de maneira semelhante ao grupo I, as menções inseridas no texto de três comédias do grupo III – *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas* e *O noviço* – se referem a *situações*, consistindo de bombas, rojões, apito de palha, gritaria de crianças e moleques, miados de gatos, sons de sinos e, de maneira indireta, bandas militares de música (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 271-274; p. 283, vol. I; [1845], p. 144-145, vol. II). Estas referências são utilizadas no texto de *O Judas em sábado de aleluia* e *Os irmãos das almas* para criar uma “paisagem sonora” ficcional, relacionada às duas *situações* que se passam, respectivamente, no sábado de aleluia e no dia de Finados. Em *O noviço*, as menções musicais aludem, de maneira paródica, a cânticos sacros (referidos na comédia como “resposos”), além de sons como o estrondo de portas batendo, gritos, som de órgão de

mosteiro e sinos. As menções sonoras da comédia *Os ciúmes de um pedestre*, finalmente, contrastam com as demais comédias do grupo III, pois servem não como “paisagem sonora” para o autor delinear uma *situação* teatral, mas sim para fixar as características do personagem-tipo André Camarão (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 113-184, vol. III). Como se viu, esta comédia é uma paródia cômica da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, traduzida por Jean-François Ducis (1733-1816), cujo papel principal era interpretado por João Caetano (PRADO, 1972). Este recorreu ao tom grave de sua voz “para trazer à ideia do espectador o rugido de um furioso leão africano” (SANTOS, 1862, p. 26) – símbolo do general Otelo, enciumado e enfurecido com a suposta traição de sua amada. Na comédia de Martins Penna, por sua vez, o personagem (parodicamente) correspondente ao general de *Otelo* é André Camarão, um odioso pedestre ou *capitão-do-mato* (encarregado pela perseguição e captura de escravos fugidos), que mantém aprisionadas em casa suas mulher e filha. Como vimos no capítulo I, a *paródia* ridícula do tom grave da voz do ator João Caetano, feita pelo pedestre André Camarão, aumentada pela *sátira* de Martins Penna contra a instituição policial na Corte imperial, motivou a censura da comédia pelo Conservatório Dramático Brasileiro, em dezembro de 1845, seguida do afastamento imposto ao comediógrafo pela diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara.

2.3 As *performances* dos três grupos de comédias de Martins Penna

Como Mota (2008, p. 23-24) assinalou anteriormente, a noção de *mousiké* abrangia não apenas o texto teatral, mas também sua *performance*. A seguir, definiremos esta noção importante para o tema que estamos enfrentando.

2.3.1 *Performance*

Para esclarecer o significado da noção de “*performance*” o medievalista Paul Zumthor evocou uma lembrança de sua infância, cuja descrição vívida merece ser citada:

Nessa época [começo dos anos de 1930], as ruas de Paris se animavam por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a Rua do Faubourg Montmartre, a Rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos destas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. [...] Havia o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na

beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era a canção* (ZUMTHOR, 2000, p. 32-33).

A *performance* não era, assim, apenas a letra da canção, sua melodia ou a voz do cantor, o riso das meninas, o ruído das ruas e o céu cor de violeta, considerados separadamente, mas sim o momento em que ocorria a confluência deste conjunto de fatores. Ao fazer coincidir a comunicação e a recepção por meio de presenças vivas (cantor, público, camelô) era realizada a *obra*, entendida como “o produto comunicado aqui e agora, englobando a totalidade dos fatores da *performance*, isto é, texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais, etc.” (CHIARADIA, 2012, p. 114).

Visando melhor verificar como a escrita mista de signos verbais, sonoros e visuais de Martins Penna poderia encontrar pertencimento também numa *dramaturgia musical* com características de algum modo presentes numa história de mais longa duração – escrita que abrangia não apenas o texto teatral, com suas situações e tipologia de papéis, mas também o repertório atorial de atores-cantores-dançarinos; construído e constantemente reelaborado pelas *performances* nos teatros da Corte do Rio de Janeiro do século XIX –, estaremos contemplando a relação entre *repertórios autorais* (longa tradição cômica) e *repertórios atoriais* (os atores da época, as companhias), entre a *cena teatral, a dramaturgia e o ator* como um conjunto de conexões amplas, caracterizando um modo de produção teatral específico (RABETTI, 2007b).

Dessa maneira, abordaremos, a seguir, de forma sucinta, exclusivamente com vistas ao nosso objetivo, o coro no teatro grego e o ator-dançarino latino. Por fim, faremos analogias entre estes e os artistas que participaram da encenação dos três grupos de comédias analisados nesta tese.

2.4 Origens do teatro

O surgimento do coro se confunde com o nascimento do teatro grego, o qual, como em outras civilizações que o precederam, tinha, originalmente, caráter religioso. Como assinalado por Nuñez (1994, p. 17), desde o século XIX a. C. o teatro “esteve presente no contexto das representações religiosas das mais antigas civilizações, quer ocidentais, quer orientais”, como em Creta, na Índia, na China e no Egito.

É importante notar, contudo, que o domínio do “religioso” tinha outros significados na Antiguidade:

Seria um erro grave remeter diretamente a palavra “religião” aos conceitos de austeridade, recolhimento e elevação espiritual que são tão óbvios para nós, cristãos. Em muitos povos, pré-cristãos ou não cristãos, esses conceitos não estavam naturalizados com a ideia de “religião”. Houve e há, ainda, cultos que não excluam o jogo, a carne, a obscenidade. Nestes casos, a figura de um sacerdote ou de quem participe de algum modo do rito sagrado, até pode confundir-se com a que aos cristãos nos parece seu contrário: a figura do *palhaço, do bufão andarilho (bufon callejero)* (D’AMICO, 1954, p. 13-14, vol. I – nossos grifos).

A historiografia assinala preponderantemente que as origens do teatro no Ocidente remontam à Grécia primitiva, com as “encenações sagradas” de ritos agrícolas como o de Demeter, deusa da natureza, associada à ideia de renascimento e de imortalidade da alma. Estes cultos eram mesclados com outros, impregnados de “naturalismo sexual”, associados à ideia de fecundidade, de fusão mística entre a humanidade e a natureza (D’AMICO, 1954, p. 30-33, vol. I). Este era o caso do culto a Dionísio, um deus estrangeiro, vindo da Trácia – que acabou se tornando o deus do Teatro. Assim como o rito de Demeter, o de Dionísio também era agrícola, já que se tratava do “deus da *hieromania*, da religião, do êxtase e do entusiasmo obtidos através do vinho, atributo maior desta divindade” (NUÑEZ, 1994, p. 26). Os cortejos de Dionísio eram chamados de *ditirambos*, “nos quais os participantes [sátiros e bacantes] dançavam e cantavam em louvor ao deus” (MOREIRA, 2013, p. 17). Os adeptos vestiam peles de animais e cornos, além de máscaras reproduzindo o rosto de animais – como o urso, no culto de Artêmis. Caterina Barone assinala que a máscara – inicialmente utilizada como objeto ritual que permitia ao iniciado alienar-se de si e entrar num mundo místico, sobrenatural – se tornou símbolo do teatro ao passar a ser utilizada pelo ator grego para que seu “eu” se tornasse o “ele” do personagem – o ator devia *entrar* na máscara, apoderar-se dela, até esquecer-se de que a estava usando (BARONE, 2014, p. 17).

De acordo com Grout & Palisca (1994, p. 17), no culto de Dionísio o instrumento característico era o aulo, enquanto no de Apolo era a lira – ambos os instrumentos provavelmente trazidos para a Grécia da Ásia Menor. O aulo tinha um timbre estridente e penetrante, associado ao canto do ditirambo. De Candé (1994, p. 82) define o aulo (latim: *tibia*) como um instrumento de palheta dupla (semelhante ao atual oboé), cilíndrico ou cônico, feito de cana, madeira ou marfim. Muitas vezes era tocado com dois tubos e, nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, os *coros* e outras partes musicais eram acompanhadas pelo aulo ou alternavam com ele.⁶¹

⁶¹ Ver Grout & Palisca (1994, p. 31-32). Para uma análise da dramaturgia musical desta e outras tragédias gregas, cf. Mota (2008).

D’Amico (1954, p. 34-35, vol. I) assinala que inicialmente o ditirambo era improvisado, alcançando, depois, uma forma preestabelecida e escrita em verso. O primeiro ditirambo teria sido escrito por Arión; o coro dos cantores se dirigia até o altar (*timéle*), onde era oferecido o sacrifício para o deus. Cantando, se dispunham em círculo ao redor do animal. Com o tempo e dada à aquisição de caráter cada vez mais laico, o coro ditirâmico se dividiu em semicoros, um respondendo ao outro, cada qual guiado por um corifeu, que começaram a dialogar entre si. Liderando os cantos de ambos os corifeus e seus coros um interlocutor (*hipocrités*) respondia com as palavras do próprio Dionísio – falando em primeira pessoa. Esse teria sido o embrião da representação teatral.

2.4.1 A coralidade em Martins Penna

As primeiras comédias de Martins Penna – *O juiz de paz da roça*, *A família e a festa da roça* e *Os dois ou O inglês maquinista* (grupo I) são encerradas com números de música e dança, nos quais os solistas cantam e dançam em alternância com o *coro*.⁶² Nas comédias *O dileitante*, *O cigano*, *O namorado ou A noite de São João* e *Quem casa quer casa*, (grupo II), por sua vez, os números em conjunto dão lugar a solos, duos e trios, enquanto que nas comédias *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas*, *O cigano* e *O noviço* (grupo III), por fim, os artistas envolvidos apresentam uma terceira configuração *performativa*. Considerando os contrastes referidos entre os polos coro e solo, será útil considerá-los segundo uma abordagem histórica por tempos longos, verificando, por fim, como os repertórios da tradição foram atualizados e reelaborados pelos artistas da época de Martins Penna.⁶³

Segundo Nuñez (1994, p. 25), a literatura dramática grega se assenta no equilíbrio de “uma tipologia inalterável para os integrantes da cena”, segundo as atribuições abaixo:

Atores: máscara – dialeto ático – recitação – ideal aristocrático – personagens lendárias – linguagem prosaica (elocução).

Coro: disfarce – dialeto dórico – canto – consenso popular – tipos comuns, encarnando personagens geralmente coletivas – linguagem poética.

Desde a Grécia arcaica o *théatron* (de *théaomai*, vejo; lugar de onde se vê) tinha planta circular ou quadrangular. Era um recinto vasto, no qual a multidão se aglomerava nas arquibancadas para contemplar espetáculos como danças, ritos religiosos, desfiles

⁶² As duas primeiras comédias acima referidas foram estreadas pela companhia dramática de João Caetano, no TSPA, respectivamente em 1838 e 1840.

⁶³ Rabetti (4 de março de 2014). Comunicação pessoal transmitida ao autor por e-mail.

civis, realizados num plano inferior (no que mais tarde se denominará *orquestra*). Muito mais tarde, a *skéne* foi construída em alvenaria, representando a cena de fundo da tragédia (um palácio) ou da comédia (casas burguesas). Entre a *skéne* e os dois extremos das arquibancadas, à direita e à esquerda, estavam os dois *párodoi* [corredores laterais], pelos quais o coro ingressava na *orquestra*. Ainda mais tarde, os atores começaram a recitar sobre o *proskenion*, uma elevação em miniatura.

Entrando na *orquestra* pelos *párodoi*, o coro não apenas recitava, mas, principalmente, cantava e dançava, adequando verso e música ao ritmo das evoluções. O coro tinha, ainda, funções práticas, como expor os antecedentes e separar os episódios, servindo como uma espécie de “cortina” nas tragédias (D’AMICO, 1954, p. 45, vol. I). Estas eram divididas nas seguintes partes: 1) Prólogo (cena preliminar, não obrigatória); 2) Párodos (canto do coro que entra ao ritmo da dança); 3) Episódios (atualmente denominaríamos de atos, divididos por *estásimos*); 4) Estásimos (canto que eleva o coro nos intervalos entre um episódio e outro); 5) Êxodo (canto coral de saída ou cena final). Note-se, assim, a presença fundamental do coro, seja no início, entre os atos ou, ainda, no final da tragédia.

Os Ex. 9 e 10 são fragmentos do coro do *Orestes* de Eurípedes, sendo a música provavelmente de sua autoria. Como assinalado por Grout & Palisca (1994, p. 31), este coro é um *estásimo*, uma ode cantada com o coro imóvel na orquestra. É interessante notar que – assim como ocorrerá milênios de anos após o teatro grego, com os entremezes, em Portugal e, depois, no teatro de revista, no Rio de Janeiro⁶⁴ – os versos do papiro *não* coincidem com os do texto, ou seja, ao criar a música da tragédia Eurípedes (ou outro dramaturgo musical) acrescentou um número que, originalmente, não estava previsto no texto:



Ex. 9 Trecho (a) do *Orestes*. (GROUT & PALISCA, 1994, p. 31).



Ex. 10 Trecho (b) do *Orestes*. (GROUT & PALISCA, 1994, p. 31).

⁶⁴ Ver Cranmer (2012a), Chiaradia (2012).

Nas comédias de Aristófanes, o poeta mais aclamado da comédia ática antiga, por sua vez, a primeira parte geralmente expõe os antecedentes; o protagonista declara seus projetos e os planos para realizá-los, quase sempre através de conflitos e disputas. Entre uma parte e outra, ocorre a *parabasis*: “um canto do coro que, interrompendo a ação, dirige a palavra aos espectadores para fazer a apologia do poeta, defendê-lo contra a acusação dos críticos, contra-atacar a seus rivais, dar ao povo conselhos de utilidade pública, etc.” (D’AMICO, 1954, p. 148). Depois desta interrupção, retornava a comédia, geralmente representando um banquete para festejar a vitória do protagonista com cenas de farsas e piadas, antes da conclusão.

Entre a comédia antiga (que floresceu entre fins do século V e começos do século IV a. C.) e a comédia nova (até fins do século IV) transcorreu um período de cerca de cinquenta anos, que recebeu a denominação “comédia ática intermediária”. Como um reflexo do fim da liberdade política em Atenas e da consequente proibição de pôr em cena personagens da época, ocorre a abolição da sátira pessoal (essencial na comédia aristofanesca) e do coro tradicional.⁶⁵ Com a comédia ática nova, por fim, o coro se transforma em entretenimento dançante-musical, entre os intervalos da ação. Era indicado nas anotações com uma única palavra: “coro”, como hoje se indicaria “música”. O diretor executava o “número” da maneira que quisesse (p. 46).

É interessante notar que em seu dicionário publicado entre os anos de 1712 a 1728 da era cristã, Raphael Bluteau definiu “entremez” como “o que entre os atos de uma comédia ou tragédia se representa no teatro para entreter e recrear os circunstantes”, enquanto que, Morais e Silva, em 1813, acrescentou à definição de Bluteau, que, além ser representado entre os atos da comédia e da tragédia, o entremez também podia ser inserido depois das mesmas (BUDASZ, 2008, p. 20-21). Assim, o *entremez* (do latim *intermissus*, i. e., posto no meio) ou farsa – denominação criada originalmente na Idade Média, cerca de dois mil anos após o teatro grego⁶⁶ – passou a ocupar o mesmo local antes ocupado pelos coros nos *párados* e

⁶⁵ A presença do coro tinha caráter profundo e significativo, tendo em vista seu alto grau de representatividade da polis e da presença dessa como protagonista da peça e da própria existência do teatro entre os gregos por um certo período. Rabetti (2014) – comunicação pessoal transmitida ao autor por e-mail.

⁶⁶ Segundo Pavis (2001, p. 164), a farsa tem origem medieval (em francês, *farcir* – é o alimento temperado que serve para recheiar uma carne). Com o objetivo de provocar o riso, utilizava personagens típicos, máscaras grotescas, truques, mímicas, caretas, situações absurdas, *quiprocós*, cenas de pancadaria e gestos e palavras escatológicas ou obscenas. Ver, por exemplo, a cena XI de *Os dois ou O inglês maquinista*: “CLEMÊNCIA – As mestras de Júlia estão muito contentes com ela. Está muito adiantada. Fala francês e daqui a dois dias não sabe mais falar português. / FELÍCIO (*à parte*) – Belo adiantamento! / CLEMÊNCIA – É muito bom colégio. Júlia, cumprimenta aqui o senhor em francês. / JÚLIA – Ora, mamã. / CLEMÊNCIA – Faça-se de tola! / JÚLIA – *Bon jour, Monsieur, comment vous portez-vous? Je suis votre serviteur.* / JOÃO – *Oui*. Está muito adiantada. / EUFRÁSIA – É verdade. / CLEMÊNCIA (*para Júlia*) – Como é mesa em francês? / JÚLIA – *Table!*

estásimos das tragédias, e nas *parabasis* e conclusões festivas das comédias gregas. A longa duração na tradição Ocidental do “teatro popular” foi atualizada e reelaborada pelo entremez ibérico – tão importante na gênese da comédia de Martins Penna. Não obstante a condenação lançada pelos pais da igreja católica, o teatro popular medieval (do qual emergiu o entremez) existiu, ao receber e transmitir variadas influências dos mimos e farsas plebeias gregas, reelaboradas pelos latinos (D’AMICO, 1954, p. 274, vol. I).

2.4.2 O teatro latino

Os principais artistas que atuaram nas comédias de Martins Penna condensavam em si as figuras do ator cômico, do cantor e do dançarino. Havia entre estes artistas e o autor uma relação de coautoria na construção cênica e musical dos personagens das comédias. Estes intérpretes versáteis detinham um repertório musical e coreográfico que era incluído em suas *performances* teatrais, de maneira semelhante ao *ludius* latino, sobre o qual falaremos a seguir, de maneira breve.

Enquanto floresciam na Grécia a Tragédia e a Comédia ática antiga, Roma lutava com os pequenos povos vizinhos, aos quais foi subjugando (510-388 a. C.). Entre 343 e 270, Roma conquistou a Itália e, entre 264 e 218, iniciou sua expansão no Mediterrâneo. No século II, ocorreu a sujeição definitiva da Grécia à lei romana (D’AMICO, 1954, p. 187, vol. I).

Inicialmente, o romano apreciou principalmente o espetáculo cômico, rústico e ao gosto do povo que vinha do campo. As principais formas de espetáculo, herdadas da cultura grega e itálica, eram, além de traduções das comédias e tragédias, o *Fescenino*, a *Satura*, a farsa *Atelana* e o *Mimo*:

- *Fescenino*: Segundo a aceção antiga, *Fescenino* derivaria de Fescenia, cidade etrusca, onde se desenvolveram pequenas encenações de diálogos rústicos entre camponeses. A crítica moderna tende a aceitar outra etimologia para a palavra “fescenino”: de *fascinum*. Originalmente, eram cantos contra o fascino, a “fascinação”, ou seja, o mau olhado;
- *Satura* deriva de *lanx satura*: um prato que se servia nas festas campestres ou se oferecia aos deuses e que continha de tudo um pouco. Como o prato de comida, a *Satura* também é sortida, apresentando cantos, diálogos, danças e piadas ofensivas. Em algum momento, os recitadores ou cantores subiram numa espécie de tablado, como saltimbancos, e representaram.

CLEMÊNCIA – Braço? / JÚLIA – Bras. / CLEMÊNCIA – Pescoço? / JÚLIA – Cou./ CLEMÊNCIA – Menina! / JÚLIA – É *cou mesmo*, mamã; não é primo? Não é *cou* que significa? / CLEMÊNCIA – Está bom, basta. / EUFRÁSIA – Esses franceses são muito porcos. Ora, veja, chamar o pescoço, que está ao pé da cara, com este nome tão feio” (MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 178-179, vol. I).

- *Atelana* era uma espécie de farsa ou fábula, originária da cidade de Atela, na Campânia (Itália). Esta farsa tem grande importância, pois os atores populares, que a recitavam mascarados, acabaram assumindo quatro tipos fixos, relacionados, de maneira aproximada, às futuras máscaras italianas da *Commedia dell'Arte*. Segundo Sartori (2013, p. 71), as quatro máscaras da atelana eram: “*Dossennus*, caracterizado por um corcunda, astucioso e adulator; *Bucco*, vanglorioso e fanfarrão; *Pappus*, velho tonto e priápico; *Maccus*, jovem bobo, vão e ambicioso”.
- O *Mimo* provinha da Magna Grécia e era o único espetáculo do qual as mulheres podiam participar. Era um tipo de balé cantado, sobre temas eróticos – por vezes muito triviais, podendo ser também adaptados da mitologia grega ou, ainda, ambas as possibilidades simultaneamente (DUPONT, 1988, p. 20). Como indica sua denominação (*mimare*, imitar), nesta representação popular inicialmente o bufão fazia rir ao público ao imitar os movimentos dos animais, o ruído da chuva e dos trovões, além de homens e mulheres representados de maneira caricatural em monólogos ou diálogos. Gradativamente, terminou-se por suprimir totalmente a palavra: “o ator [ou mimo] sai de cena entre os aplausos do público. Um coro musical o acompanha. O ator interpreta este coro com uma gesticulação sumamente expressiva; explica tudo [...] até os mínimos detalhes da história cantada pelos músicos; somente emprega os gestos, assim como um escritor se serve das letras” (D’AMICO, 1954, p. 188-192; 241, vol. I).

Dupont (1988, p. 10), estudiosa de referência para o teatro latino, em suas relações constitutivas com a música, assinala de modo contundente que, diferentemente de Atenas, onde o teatro era uma atividade cívica, como bem nos mostra D’Amico, – que envolvia poetas, atores, coro e público –, em Roma a relação teatro e política se configurava diferenciadamente. No início de Roma, os Grandes Jogos estavam relacionados ao fim da temporada militar (que durava de março a outubro), assinalando a volta do exército à cidade. Os jogos eram um ritual; os cidadãos que alcançaram a idade de soldados voltavam à cidade como civis, sendo interdita a entrada das tropas. O povo que assistia aos jogos estava “de férias” da política e da seriedade. Antecedia os jogos uma procissão festiva que percorria um trajeto entre o Campo de Marte – terreno fora da cidade, onde se reunia a armada – até o templo de Júpiter no Capitólio. A procissão era conduzida pelo pretor ou pelo promotor (*editeur*) dos jogos, enquanto jovens, geralmente de boa família, dançavam sem parar ao som das flautas. “A música e a dança eram tão importantes que se uma ou outra fosse interrompida, a cerimônia devia ser integralmente recomeçada” (DUPONT, 1988, p. 14). Os jogos cênicos ocorriam entre a procissão e os jogos no circo (onde a população romana se empilhava nas arquibancadas ao longo da pista em forma de U, encorajando os *jockeys* com gritos) e foram realizados, durante três séculos, somente em teatros provisórios. Entre os teatros permanentes, construídos em pedra, estavam aqueles das províncias de Arles, Orange

ou Pompeia. Este não era o caso de Roma, que não teve um teatro permanente até o ano de 55 antes de Cristo, devido a uma dupla interdição:

Parecia perigoso à nobreza que existisse um local onde a plebe pudesse se reunir para escutar um líder popular aproveitando a acústica da *cavea* [arquibancada]. Ao mesmo tempo, tal local parecia moralmente e religiosamente perigoso se fosse utilizado para fins políticos (DUPONT, 1988, p. 14-15; 17).

É importante notar com Dupont (p. 16), que a palavra *teatro* não existia em Roma, seja para designar um local ou a edificação teatral propriamente dita. O significado do termo grego, *théatron* – “local onde se vê” – não se aplicava ao teatro latino, onde o teatro era antes concebido *como um local onde se escuta*. As teorias gregas sobre o teatro, em particular aquelas de Aristóteles – tendo como centro a noção de *mimèsis* (traduzida como “imitação”, ou melhor, “representação”⁶⁷) – também não se coadunavam com o teatro latino, onde o que norteava os gestos das personagens e suas palavras não era a busca de verossimilhança, mas a *música*. Eles dançavam e cantavam e o prazer de jogar com as palavras e seus ritmos organizava os cantos, os sentidos e os sons.

O que a nós importa destacar é que o espetáculo no teatro latino percorria um trajeto contendo duas grandes partes; do recitado e da palavra ao canto e a dança. A parte inicial consistia de um prólogo narrativo sem acompanhamento musical ou coreográfico (*diverbium*), que punha em cena tragédias e, principalmente, comédias (preferidas pelos romanos). A segunda parte consistia de uma sequência musical e engraçada; “um espetáculo curto *clownesco*, mimo ou atelana, que os romanos denominavam ‘saída’ – *exodium*” (DUPONT, 1988, p. 107). Aparecia então o *cantor* – que já fora apresentado anteriormente na peça, tocando ou cantando em alguma cena – e executava o *canticum* (final), acompanhado pelo músico instrumentista (tocador de flauta/aulo) e o *ludius*, ator-dançarino, que dançava seu papel.

O *exodium* consistia frequentemente de um final em *parada*, celebrando o fim da ação dramática: “momento em que os personagens se despem das funções desempenhadas na trama ficcional apenas apresentada e vão, em desfile, diante do público” (RABETTI, 2005a, p. 49). Dupont (1988, p. 108) assinala que o *exodium* utilizava o mesmo metro (trocaico) da procissão que antecedia os jogos, funcionando assim como um importante elemento de ligação entre o fim da comédia e o retorno do público à festa maior – antes do Grande Circo.

⁶⁷ Autores vêm questionando a tradução renascentista da *mimeses* grega como “imitação”, definindo-a antes como produção de *diferença* a partir de um horizonte de semelhança. Cf. Costa Lima (2013, p. 145-165).

É importante notar a importância do cortejo triunfal do teatro romano com suas “figurações de músicos, dançarinos, sátiros e bufões personificados por atores mascarados” (SARTORI, 2013, p. 69) na longa história dos desfiles e das paradas circenses, inclusive no teatro cômico brasileiro (RABETTI, 2005a, p. 47-52). Grout & Palisca (1994, p. 33) assinalam que os músicos romanos eram solicitados a participar tanto das apresentações no teatro, como também dos ritos religiosos e da música militar, tocando, além da versão romana do aulo grego, a túbica, outros instrumentos de sopro, como a tuba (uma trombeta comprida), uma trompa circular em forma de G, chamada corno, ou, ainda, a sua versão menor, a buzina.

Este conjunto de instrumentos de metal, cuja sonoridade forte se adequava aos teatros romanos enormes, capazes de receber milhares de espectadores, parece constituir uma origem remota das bandas de música,⁶⁸ cuja sonoridade continuou associada, até os dias de hoje, aos grandes festejos cívicos e religiosos, ao teatro e ao circo. Autores como Ariano Suassuna (João Pessoa (PA), 1927-2014) têm promovido, inclusive, uma linguagem híbrida de teatro e circo (RABETTI, 2005a), como exemplifica seu *Auto da Compadecida*. A relação entre elementos circenses e peça teatral é evidenciada, por exemplo, pelo desfile e pelo gestual já na abertura da “peça/espetáculo”. Notem-se na rubrica ou *didascália* do autor duas menções aos instrumentos de sopro (metais) que respectivamente anunciam e finalizam a *performance*:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma *corneta*, na qual dará um toque alegre, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços como no circo. [...] Imediatamente após o toque de *clarim*, o palhaço anuncia o espetáculo (SUASSUNA (1981), citado por RABETTI, 2005, p. 49 – grifos nossos).

⁶⁸ “Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos ‘altos’ ou ‘fortes’ do período medieval e dos *civic waiters*, ou *Stadtpeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. As bandas eram frequentemente móveis, tinham um apelo popular (elas executavam formas mais ligeiras de música, frequentemente para uma audiência não paga; desta maneira elas também serviram como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram frequentemente associadas com tarefas civis e militares e, por isso, uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos ‘baixos’ ou ‘suaves’ (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentavam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja ou à nobreza e, posteriormente, a concertos formais de música mais ‘séria’ ou sofisticada para audiências pagantes” (POLK (2001), citado por BINDER, 2006, p. 13). Em Portugal, as bandas de música surgem em fins do século XVIII, enquanto que os primeiros relatos de bandas de música no Brasil, por sua vez, datam de pouco antes da chegada da Corte de D. João ao Rio de Janeiro (BINDER, 2006, p. 24-25), nos anos iniciais do século XIX.

2.4.2.1 O *ludius* – ator-dançarino

Do conjunto de dados acerca do teatro latino, no entanto, o que mais interessa ao objetivo de nossa tese é o que remete à presença de atores, cantores, bailarinos.

Todo o pessoal necessário à realização dos espetáculos cênicos era reunido em uma trupe, encabeçada pelo ator principal, que também era o diretor e tinha a seu dispor atores, músicos, cantores e um cenógrafo. Ao escrever as peças, o diretor de cena trabalhava conjuntamente com um compositor musical e um poeta dramático. Caso não houvesse um número suficiente de artistas para o *exodium*, ele contratava atores das atelanas ou mimos – estes eram essencialmente palhaços um pouco rudes, especializados em dar e receber cacetadas e “tortas na cara” (DUPONT, 1988, p. 23).

O ator romano propriamente dito era o *ludius*, dançarino e mímico – o radical *lud* designa em latim a imitação de gestos pela dança. Ele ocupava o primeiro lugar no espetáculo cênico do teatro latino, sendo mais valorizado que o poeta ou o compositor musical (p. 21). Apesar de ser convocado entre escravos e libertos, desencadeava paixões entre os homens da nobreza. O ator Roscius, por exemplo, foi o favorito de Lutatius Catulus e de Sylla, dois dos mais poderosos e nobres personagens de sua época.

O ator cômico se especializava num papel masculino ou feminino treinando diariamente, após ter tido em sua infância uma formação particular. Ele devia se manter fisicamente em forma e com fôlego para aguentar a representação o maior tempo possível. Os papéis de escravo exigiam agilidade e até mesmo talento de dublê, enquanto que os de cortesã, por seu turno, requeriam graça e feminilidade. Não era suficiente saber dançar e saltar, pois nos trechos falados era necessário “preencher” (utilizando apenas a voz solo) o espaço dos enormes teatros romanos. O ator treinava fortalecendo o torso, ao respirar, deitado de costas, com placas de chumbo colocadas sob o peito. Os atores deviam sua glória ao fascínio que o virtuosismo físico de seus corpos dançantes exercia sobre os espectadores do teatro. Pelo menos metade das comédias era composta de cenas de ballet – *cantica* – onde o ator dançava seu papel e o texto era cantado sobre uma música executada na flauta e no escabelo (*scabellum*), uma espécie de tamanco percutido com os pés pelo músico.

O cantor e o flautista, que com o ator atuavam no palco, partilhavam seu estatuto ambíguo (p. 22). O direito romano sempre condenou o ator e os demais artistas de cena, acusando-os de infâmia. Como assinalado por D’Amico (1954, p. 188-192; 233, vol. I), Nero exilou o ator Dato, o qual aludiu em cena ao suposto envenenamento de Claudio e ao naufrágio de Agripina; Calígula queimou imediatamente, no teatro, a um ator-autor que havia aludido a seus delitos; Domiciano, por sua vez, matou a outro ator que havia mencionado seu divórcio.

A infâmia jurídica era acompanhada da infâmia social e moral, pois o povo romano, após as temporadas dos jogos, só devotavam aos atores desprezo e repugnância. Sua voz e seus gestos não eram dignos de um ser humano livre, já que o objetivo maior dos atores era servir ao prazer dos outros; de fato, eles eram tratados como prostitutas (DUPONT, 1988, p. 24).

Note-se, à maneira de fecho desta parte, que a condenação aos atores e, mais especialmente, aos cômicos, atravessou os séculos. Como vimos no capítulo I, no início da era moderna a inquisição católica censurou comédias de Gil Vicente, nas quais o dramaturgo português criticava o baixo clero, a igreja e o papa (REBELLO, 2000 [1968], p. 42). Da mesma maneira, a inquisição prendeu, torturou e queimou Antônio José da Silva num auto de fé realizado em 1739 – embora não seja possível precisar os motivos que levaram à condenação do “Judeu”, cabe assinalar que suas óperas satirizavam os poderosos de sua época, como ocorre, por exemplo, em *As variedades de Proteu*, onde a personagem Maresia exclama, quando vê a princesa sua patroa sangrando: “No final, o sangue real é vermelho como qualquer outro sangue” (BRITO, 1989, p. 20). Três décadas após, em 1771, no reinado de D. José I, por sua vez, seu ministro fez publicar um alvará “que tinha por fim organizar e desenvolver os teatros públicos na Corte de Lisboa” (BENEVIDES, 1992 [1902], p. 12-14), e em cujo artigo décimo se declarava que a arte cênica *não* trazia infâmia às pessoas que a praticassem. O preconceito contra o ator era, contudo, por demais arraigado, como demonstra um fato ocorrido sete anos depois, quando o ator cômico Manuel Rodrigues Lopes, do teatro da Rua dos Condes, “pretendendo satisfazer o preceito da Quaresma” e “confessar-se ao seu pároco”, teve que encaminhar uma solicitação formal ao Arcebispo, de maneira que este ordenasse ao pároco que admitisse o “Suplicante ao cumprimento dos Santos Preceitos” (BASTOS, 2007 [1898], p. 512-513). O pároco em questão se recusava a ouvir a confissão do cômico, pois “os homens de sua profissão andavam sempre em pecado mortal”, assim como os antigos *mimos*, “pessoas abjetas e vis, que provocavam a luxúria nos teatros, e as pessoas cordatas nem iam, nem levavam as suas famílias a estas assembleias, onde se promovia o pecado” (p. 513). Sete décadas após, na ex-colônia americana recém-independente, o comediógrafo Martins Penna foi vítima da “censura inquisitorial” do Conservatório Dramático (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [14/01/1847], p. 107), um pouco antes de os atores cômicos e os coristas, seus colegas de trabalho no Teatro de São Pedro, entrarem em greve devido ao atraso de meses no pagamento de seus vencimentos por parte da diretoria do mesmo teatro. Como vimos, esta era constituída por grandes comerciantes e traficantes negreiros portugueses, como o diletante apaixonado por ópera José Bernardino de Sá (ALENCASTRO, 2011 [1997], p. 51, vol. 2).

2.5 Os artistas das comédias de Martins Penna: entre coros e solos

Verificamos anteriormente como cada grupo de comédias analisado nesta tese está relacionado primordialmente a um dos dois polos da tradição cômica, tal como entrevista por Sábato Magaldi: o do estudo da *situação* e o de *caracteres* (ou personagens-tipo). Veremos a seguir – tendo como polos da *performance*, de um lado, o coro grego ou o final em parada romano (quando o conjunto de atores desfilava diante do público) e, de outro, o *ludius*, ator/bailarino do teatro romano – como os três grupos também se diferenciam quanto à maior ou menor presença de números de música e dança em *coro* ou *solo*, incluindo, por vezes, entre os dois polos, configurações intermediárias, como duetos e trios.

2.5.1 Grupo I – Situações e coros

Iniciando pelo manuscrito autógrafo de Martins Penna, datado de 1837,⁶⁹ o baile de casamento na roça no final de *O juiz de paz da roça* tem como trilha uma tirana instrumental (sem canto ou indicação de letra no texto) – dança espanhola que, no Brasil, havia sido misturada ao lundu, do qual assimilou a umbigada (ALVARENGA, 1982, p. 87-88). Note-se que a tirana era originalmente dançada *solo*, sendo acompanhada por castanholas, enquanto acelerava aos poucos.⁷⁰ No manuscrito da comédia de Penna, contudo, a dança da tirana era acompanhada pela viola, além das palmas, pratos e cacos⁷¹ percutidos pela roda de músicos e dançarinos – o “coro”.

Em 1842, quando da primeira edição da comédia publicada pela Tipografia Imparcial de Paula Brito, a tirana foi acrescida de uma canção com letra indicada no texto: um fado, cujas estrofes são cantadas alternadamente pelo “tocador” (MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 47-48, vol. I), sendo respondidas pela roda de dançarinos-cantores. De uma dançarina solista acompanhada pela roda, passou-se, portanto, a um duo solista formado pela dançarina e por um cantor (o “tocador”), respondidos pela roda festiva.

Na festa do Divino Espírito Santo do II Quadro da comédia *A família e a festa da roça*, por sua vez, a banda de música de barbeiros negros aparece sendo intercalada com as cenas ou sobrepostas às falas das personagens; o “coro” criando assim uma “paisagem sonora” de festa popular, com ruído de vozes, risos e música misturados. Na canção final – correspondendo ao *exodium* (saída) do teatro latino – as estrofes cantadas pelo “folião” na loa do Divino Espírito Santo são respondidas pelo coro com danças, aplausos e vivas, antes do

⁶⁹ Depositado no Setor de Manuscritos da BNRJ. Ver referências.

⁷⁰ Para mais informações sobre a tirana ver a análise de *O juiz de paz da roça*, no capítulo III.

⁷¹ “Pratos e cacos” eram objetos de sucata usados como percussão pelos escravos nas rodas de dança, canto e batuque. Cf. Debret (1816-1831), citado por Lago (2009, p. 166).

lundu tocado pela *banda* de música de barbeiros e do repique festivo de sinos finalizarem a comédia, interrompendo o tempo do teatro e da festa, criando passagem para reintrodução no tempo cotidiano da cidade (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 138, vol. I).

Na loa de Reis do final de *Os dois ou o inglês maquinista*, por fim, um duo de vozes mistas canta alternando com o coro, antes do rancho de moços e moças tocar uma “alegre marcha”, ao som da qual o *cortejo* da Folia segue para o interior da casa, encerrando animadamente a comédia (MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 219-220, vol. I).

Tecendo uma analogia com a comediografia romana tão bem estudada por Dupont (1988), a dramaturgia musical de Martins Penna também estabelece “zonas de passagem” entre o espaço e o tempo ficcional da cena e o espaço da vida cotidiana. Neste grupo I, por exemplo, os números de música e dança aparecem sempre no final das comédias, de maneira semelhante ao *exodium* do teatro latino – e ao *entremez* português –, tendo como característica principal a presença do conjunto de atores, cuja *performance* se articula principalmente por meio do diálogo entre coro e solistas. A tirana e o fado, a loa do Divino Espírito Santo seguida de lundu e a loa de Reis seguida de marcha festiva eram apresentadas no final da noite do espetáculo teatral, aproximando simbolicamente o palco da rua.

2.5.2 Grupo II – Personagens-tipos e solos ou duos

Nas comédias do segundo grupo os números musicais mudam de lugar na estrutura da peça, sendo deslocados do final para o início e/ou o meio da narrativa. Além dessa diferença, passam a ser executados não mais pelo coro, mas sim por solistas – comparáveis, de maneira aproximada, ao *ludius*, ator-dançarino do teatro latino. Estas comédias, como vimos anteriormente, estão relacionadas principalmente ao polo do estudo de *caracteres* ou *personagens-tipos*. Como veremos, Martins Penna criava os números musicais de cada personagem pensando neste ou naquele ator da companhia dramática do Teatro de São Pedro.

Em *O dileitante*, por exemplo, o personagem José Antônio tenta, em vão, ensaiar com sua família as árias, duetos e tercetos da ópera *Norma* de Vincenzo Bellini, mas sua filha não aguenta nem ouvir falar na ária “*Casta Diva*”, enquanto que a esposa de José Antônio só sabe cantar (desafinada) a cantiga popular portuguesa “Maria Caxuxa”⁷² e o fazendeiro paulista Marcelo, por fim, prefere às óperas italianas as modas regionais e a toada “Sou um triste boiadeiro” (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 376, vol. I). Os tipos e caracteres se

⁷² Enquanto, em Portugal e Espanha, “caxuxa” era escrita com “ch” (cachucha), no Brasil, grafava-se a mesma palavra com “x”: caxuxa (dança) e “Maria Caxuxa” (canção). Por uma questão de clareza, usaremos a ortografia brasileira.

alternam, cada qual com seu *tema* musical. O mesmo ocorre em *O namorado ou A noite de São João*, comédia onde o sofrido e ciumento enamorado Júlio é solicitado a cantar uma modinha no fundo da Cena XIV, acompanhado pelo piano (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 48, vol. II). Na cena inicial de *O cigano*, por sua vez, o número musical consiste da modinha anônima “Astuciosos os homens são”, cantada por Isabel (solo), e respondida por suas duas irmãs (refrão) (p. 207-208, vol. II). Em *Quem casa quer casa*, finalmente, o capricho para violino “*Le Trémolo*” tocado por Eduardo na rabeca é alternado com a polca, o muquirão e o miudinho cantados improvisadamente pelo gago Sabino, criando uma cacofonia crescente até a pancadaria generalizada no final.

Resumindo, a dramaturgia musical de Martins Penna em *O diletante* aproxima a *performance* teatral da vida cotidiana, confundindo fronteiras ao fazer a passagem do teatro e da ópera italiana séria para a rua e para os domínios da canção popular “Maria Caxuxa”, assim fazendo deslizar o sério para o farsesco e, em sentido oposto, tornando sublime o cotidiano.⁷³ A modinha inserida em *O namorado ou A noite de São João*, cantada, no fundo da cena, por solista acompanhado do piano, serve como moldura ou pano de fundo, se distinguindo daquela cantada por voz solista, e respondida por duas vozes, no início de *O cigano*, onde a modinha funciona como prólogo musicado, possibilitando fluência no corredor de passagem da vida cotidiana para a *performance* teatral. Sábato Magaldi (2008 [1996]) observa que, em *O diletante*, Martins Penna ridiculariza o novo-rico da música, *José Antônio*, grande proprietário, “homem abastado que independe do trabalho para o sustento” (MAGALDI, (2008 [1996]), p. 47). A réplica do diletante, segundo Magaldi, é o personagem Eduardo de *Quem casa quer casa*, “tocador de rabeca desocupado, que se permite esse luxo porque vive em casa de sogra” (p. 47). Acreditamos que há uma correspondência *estrutural* na dupla articulação entre tipos e músicas nas comédias de Martins Penna. Não apenas o autor define seus tipos por contraste (MAGALDI, 2008 [1996], p. 57) como se utiliza das referências musicais para melhor reforçar estes contrastes, construindo assim uma dramaturgia musical na qual a tipologia (contrastante) de papéis encontra uma correspondência musical. Assim como em *O diletante* as árias de ópera aparecem em

⁷³ É interessante notar que Naves (1998, p. 79-88) assinala que foi iniciada com Santo Agostinho, no século V, a crítica à separação entre “elevado” – atos heroicos e situações extraordinárias – e “baixo” – eventos banais do cotidiano. Segundo Agostinho todos os temas cristãos são sublimes; as coisas menores se tornam compatíveis com o estilo elevado, e os mistérios da fé passam a ser explicados pelo estilo baixo, mais acessível a um número maior de fiéis. No século XII foi a vez de São Francisco de Assis conciliar o humilde com o sublime, abrindo mão da postura místico-contemplativa para exercer uma prática comprometida com o cotidiano. O desmantelamento das categorias hierarquizantes da retórica clássica de Cícero, iniciado com Santo Agostinho e continuado com São Francisco de Assis, influenciou o realismo grosseiro que se alastrou na tardia Idade Média, chegando a Rabelais e ao romance, cujas origens repousam no riso popular.

oposição à canção popular “Maria Caxuxa” (associadas, respectivamente, ao casal José Antônio-Merenciana), ou à toada sertaneja “Sou um triste boiadeiro” (cantada pelo fazendeiro paulista Marcelo), em *Quem casa quer casa*, por sua vez, é o capricho para violino “*Le Trêmolo*” que é contraposto às danças polca, miudinho e muquirão (capricho e danças associados, respectivamente, aos personagens Eduardo e Sabino).

2.5.3 Grupo III – Situações e solos nos entreatos

Quanto ao terceiro grupo de comédias, por fim, verificamos anteriormente como, com exceção de *Os ciúmes de um pedestre* ou *O terrível capitão-do-mato*, as sonoridades aludidas no texto das comédias (bombas, rojões, apito de palha, gritaria de crianças e moleques, miado de gato, dobre fúnebre de sinos, bandas militares de música, som de órgão, responsórios) estão relacionadas a duas *situações* gerais: o sábado de aleluia e o dia de Finados. Diferentemente do primeiro grupo de comédias, onde três peças apresentam números finais de música, canto e dança – inclusive com a letra da canção indicada no texto – e do segundo grupo, que também apresenta letras e títulos, além de nomes de intérpretes e compositores famosos, no terceiro grupo, contudo, não há letras de canção, nem títulos ou indicações de gênero e estilo musical. Muito estranhamente, contudo, entre os intérpretes das comédias *Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas* e *O noviço* estavam dois cantores bem conhecidos na Corte imperial: o barítono português José Cândido da Silva e o baixo brasileiro Martinho Correia Vasques. Por que estes dois artistas, mistos de atores cômicos e cantores, participaram de comédias onde não havia canções, mas apenas alusões a sonoridades adequadas a situações, não a *personagens-tipos*?

Antes de tentarmos responder a esta questão, cumpre assinalar, em resumo, que o estudo da musicalidade entre gregos e romanos possibilitou que verificássemos contrastes importantes entre os grupos de comédias contemplados nesta tese, no que diz respeito aos polos cômicos da tradição teatral Ocidental (*situação* e *caracteres*) e aos polos da *performance* (*coro* e *solo*).

Para respondermos à questão lançada será necessário que passemos à próxima parte.

2.6 Os repertórios atoriais e a dramaturgia musical de Martins Penna

É possível pensar na hipótese de a dramaturgia musical de Martins Penna ter sido influenciada não apenas pela tipologia de papéis da longa tradição cômica do Ocidente, como também pelos repertórios atoriais de determinados artistas de sua época, mistos de atores, cantores e dançarinos.

2.6.1 Grupo I

A lista de artistas em benefício dos quais foram apresentadas as comédias de Martins Penna – verificada junto aos anúncios de periódicos da época – revela algumas pistas apoiando a hipótese formulada acima.⁷⁴ Com relação ao primeiro grupo de comédias, por exemplo, verificamos que *O juiz de paz da roça* estreou em 4 de outubro de 1838, em benefício da atriz-dançarina brasileira Estela Sezefreda, esposa de João Caetano.⁷⁵

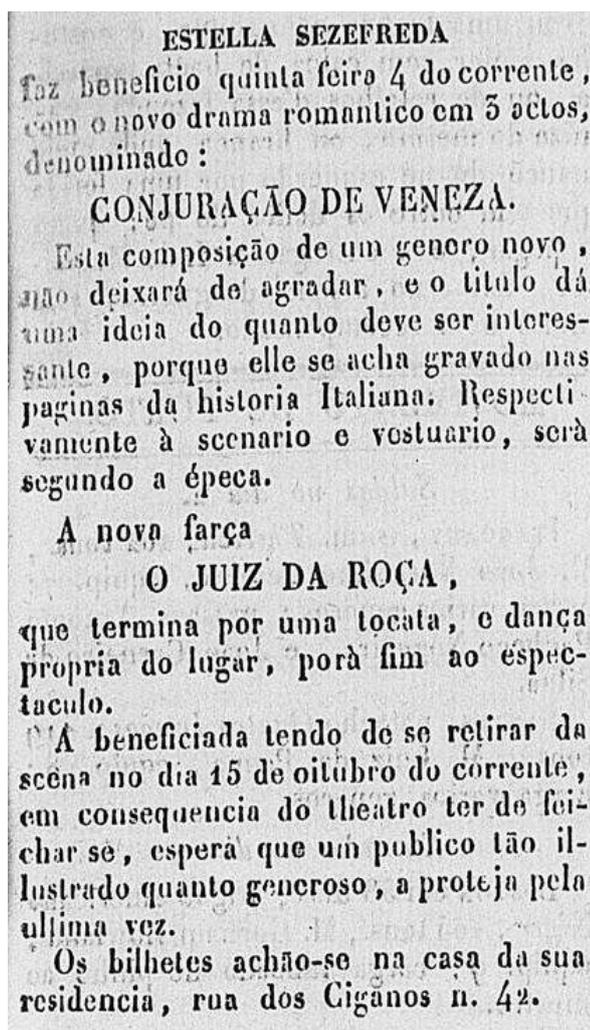


Fig. 6 Estreia *O juiz de paz da roça*. DRJ, 3/10/1838.

Estela Sezefreda era uma artista importante, a qual, desde o ano de 1822, vinha dançando no Real Teatro de São João os principais gêneros de dança da época, como o “Lundu de Monroi”, a caxuxa e o fandango espanhóis, além do solo inglês – que, segundo os

⁷⁴ A lista de benefícios aparece publicada na Revista *Dyonisos* (1966, p. 79-89). Ver referências.

⁷⁵ Outras artistas beneficiadas nas primeiras representações de *O juiz de paz da roça*, no ano de 1838, também eram dançarinas, como Clara Ricciolini, fiel seguidora de João Caetano, segundo Prado (1972, p. 68).

anúncios, ela dançava “vestida de homem”, de “militar” ou “à antiga Brasileira”.⁷⁶ Diga-se de passagem, que Estela apresentava comportamentos avançados para a época: em 1825 passou uma noite na cadeia por ter jogado um limão de cheiro no séquito de D. Pedro I durante um entrudo e, em 1832, apesar de solteira, dera à luz pela terceira vez (PRADO, 1972). A artista encarnava a nova condição feminina surgida entre a independência e a maioridade (antecipada) de D. Pedro II. Até então o Brasil havia seguido os costumes impostos por Portugal:

As senhoras raramente saíam de casa, a não ser para ir à missa, e tinham como únicas ocupações a confecção de renda, o preparo de doces e os mexericos com as escravas da casa. Apenas na década de 1820 – e muito mais tarde nas províncias –, o analfabetismo feminino deixou de ser considerado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência! (HALLEWELL, 2012 [1985], p. 174-175).

Lembramos ao leitor que no manuscrito de *O juiz de paz da roça* de Martins Penna, datado de 1837,⁷⁷ é referido um número final de música e dança (sem canto); uma tirana – dança espanhola que originalmente era dançada solo, com acompanhamento de castanholas tocado pela própria dançarina. O manuscrito de Martins Penna parece adequado ao elenco que ele dispunha na época, pois o número de dança com a tirana era próximo ao repertório de Estela Sezefreda. A tirana de *O juiz de paz da roça* não era, contudo, dançada solo, mas – como solicitado no manuscrito de Martins Penna – acompanhada pela viola, por palmas e percussão de sucata, formando assim um conjunto ou “coro” pequeno (e barato), adequado a uma época na qual o então denominado Teatro Constitucional (ex-Real Teatro de São João) não dispunha de orquestra ou de músicos contratados.

Em 1842, com a primeira edição da comédia *O juiz de paz da roça*, a tirana solo tornou-se um duo, ao ser acrescida de um fado-canção, cujas estrofes eram cantadas alternadamente pelo (assim denominado no texto) “tocador” e a roda mista de dançarinos e cantores (MARTINS PENNA, 2007 [1842], 47-48, vol. I). Acreditamos que a criação da figura deste “tocador” de fado⁷⁸ pode estar relacionada ao aparecimento, em carne e osso, do ator cômico e cantor Martinho Correia Vasques, o qual, no mesmo ano de 1842 (quando da

⁷⁶ Para os anúncios sobre Estela Sezefreda, cf. *DRJ*: 9/11/1822; 2/10/1822; 18/01/1823; 31/10/1823; 2/03/1824; 19/10/1825; 3/12/1832; 10/08/1833; 9/06/1834; 20/08/1834; 18/02/1835; 16/01/1836; 17/02/1838; 13/03/1838; 4/10/1838. Para mais informações sobre o solo inglês ver Andrade (1989, p. 484).

⁷⁷ Setor de Manuscritos da BNRJ. Ver referências.

⁷⁸ O fado é um importante gênero musical e coreográfico afro-brasileiro cujas primeiras referências surgem em 1822. Cf. os primeiros relatos de viajantes sobre o fado no Brasil em Nery (2004, p. 19). Voltaremos ao fado no capítulo III, quando da análise de *O juiz de paz na roça*.

publicação da primeira edição da comédia *O juiz de paz da roça*) estreou no Teatro de São Pedro e, em maio de 1843, entrou na Companhia Dramática de João Caetano, então sediada no Teatro de São Francisco.⁷⁹

O texto publicado da comédia *A família e a festa da roça*, por sua vez, também parece ter sofrido em alguma medida a influência do repertório atorial dos artistas da época. A comédia estreou em 01/09/1840, em benefício da atriz-dançarina Estela Sezefreda e, um mês depois, em 06/10/1840, da atriz cômica, cantora e dançarina Maria Cândida de Souza. Sabemos pela crítica publicada no *Jornal do Commercio*, em 5 de setembro de 1840, que Estela Sezefreda desempenhou o papel de Quitéria, conquistando os aplausos da plateia com as contínuas e hilariantes alusões a São João de Itaboraí – cidade natal do ator João Caetano, empresário da companhia dramática e esposo de Estela. Ao que tudo indica, o papel de Joana da Conceição, mãe de Quitéria, foi representado pela atriz e cantora portuguesa também beneficiada; Maria Cândida de Souza, chegada ao Brasil logo após a inauguração do Real Teatro de São João, em outubro de 1813, junto à Companhia Dramática liderada por Mariana Torres (SILVA, 1938, p. 27; SOUZA, 1968, p. 163).

Segundo Prado (1972, p. 16), Maria Cândida de Souza era uma “farsante exímia”. A pesquisa nos periódicos revela que seu nome apareceu nos jornais desde novembro de 1821 até o ano de 1842, com a artista atuando em comédias (*A estalajadeira de Marselha, Adela de Val de Taro, Dever e natureza, O parasito*), farsas (*O chapéu pardo, O compadre Bonifácio, O ermitão e a beata, O ensaio de uma tragédia, O sovina*) e dramas (*Fritz Henrique e a casa dos doidos, As minas de Polônia*). Em vários anúncios Maria Cândida aparece cantando e dançando “duetos à brasileira”, como “Foi-se embora enfadadinho” e o lundu do “Mestre Alfaiate”, composto pelo compositor português Bernardo José Sousa de Queiroz⁸⁰ – além de modinhas. Seu parceiro mais constante nestes duetos de canto e dança foi o também veterano português Victor Porfírio de Borja, especialista em papéis bufos, “com preferência pelos entremezes em que se cantava e dançava a moda popular portuguesa” (PRADO, 1972, p. 11). Em 1789, Borja era *terceira dama* do Teatro do Salitre, em Lisboa, quando os escrúpulos da Rainha D. Maria I levaram-na a proibir que as mulheres subissem à cena nos teatros públicos da capital portuguesa (BRITO, 1989, p. 107). Durante a vigência da proibição, os lundus afro-brasileiros continuaram a ser apresentados nos palcos,

⁷⁹ Cf. anúncio publicado no *DRJ*, em 06/05/1843.

⁸⁰ Como assinalado no capítulo I, Sousa Queiroz atuou junto ao Real Teatro de São João como compositor de música de cena desde o ano de sua inauguração, 1813, até o início da década de 1830. Com o governo regencial (1831-1840), Queiroz e a maioria dos músicos do TSPA (então denominado Teatro Constitucional) foram dispensados. Cf. Budasz (2008, p. 112); Carvalho (2011).

dançados por pares em que o papel feminino era desempenhado por um bailarino maquiado e vestido de mulher (mas ao que parece nem por isso menos eficaz dos requebros do jogo de ancas, gerando alguns equívocos que o anedotário da época não deixa de registrar (NERY, 2004, p. 27).⁸¹

É interessante notar que a atriz-cantora-dançarina Maria Cândida chegou ao Brasil na década de 1810, com o nome de Maria Cândida de Souza. Em 1822, com a Independência do Brasil, ela mudou seu sobrenome artístico para Maria Cândida “da Conceição” e, em 1831, após a abdicação de D. Pedro I, para Maria Cândida “Brasileira”.⁸² Talvez o nome da personagem “Joana da Conceição” (mãe de Quitéria, em *A família e a festa da roça*), seja uma referência ao sobrenome artístico de Maria Cândida (da Conceição). Esta teria sido provavelmente a primeira, mas não a última vez que Martins Penna utilizou o nome ou sobrenome dos atores principais para denominar os personagens por eles interpretados. Neste sentido, Rondinelli (2012, p. 54) assinala que na comédia *O caixeiro da taverna*, o personagem de “Manoel”, o caixeiro, foi representado pelo ator português Manoel Soares, enquanto que a personagem “Angélica” foi representada pela atriz Gertrudes Angélica da Cunha. Os exemplos de *O caixeiro da taverna* e de *A família e a festa da roça* revelam que os textos das comédias de Martins Penna eram adaptados e, em alguma medida, criados, segundo o elenco e os recursos disponíveis em cada montagem.

É bastante provável que Maria Cândida tenha cantado no número final de música e dança da comédia *A família e a festa da roça*, afinal, ela era uma atriz-cantora-dançarina pioneira na interpretação de lundus e modinhas em teatros dos dois lados do Atlântico. Em todo caso, sua presença na *performance* de *A família e a festa da roça*, em 1840, permite-nos reconstituir o repertório atorial transnacional, culturalmente híbrido, misto de teatro, dança e música, do grupo de artistas brasileiros e portugueses da companhia dramática fundada por João Caetano em 1833, responsável pela estreia das duas primeiras comédias de Martins Penna.

Os finais musicais – em conjunto ou “coro” – aproximam as três comédias *O juiz de paz da roça*, *A família e a festa da roça* e *Os dois ou o inglês maquinista*, apesar da última ter estreado apenas em 28/01/1845, cerca de seis anos após as duas primeiras.⁸³ Por isso, diferentemente de *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*, *Os dois ou o inglês*

⁸¹ Em 10/05/1846, Victor Porfírio de Borja atuou no papel principal da comédia de Martins Penna *As desgraças de uma criança*, tendo como ensaiador João Caetano. Cf. Revista *Dyonisos* (1966, p. 85).

⁸² Para informações sobre Maria Cândida de Souza, cf. *DRJ*: 23/11/1821; 25/10/1821; 18/10/1830; 28/02/1832; 3/03/1832; 19/07/1833; 6/08/1834; 18/01/1838; 28/06/1838; 3/02/1842.

⁸³ Magalhães Jr. (1972, p. 54) assinala que a comédia *Os dois ou o inglês maquinista* foi publicada em 1844, pelos irmãos Laemmert, e que provavelmente deve ter sido encenada antes dessa data, fora do Rio de Janeiro ou em teatrinhos particulares, cujos anúncios não eram publicados nos periódicos.

maquinista foi estreada em benefício unicamente de artistas da companhia dramática portuguesa que D. Pedro I mandara buscar em Portugal, em 1829 (PRADO, 1972, p. 42). Os beneficiados foram o ator Francisco de Paula Dias (-?-), a segunda dama Gertrudes Angélica da Cunha (1794–1850) e a primeira dançarina Francisca Farina Rega (-?-).

O nome de Francisco de Paula Dias aparece anunciado nos periódicos cariocas a partir do ano de 1833, não como cantor ou ator cômico, mas sim como ator em dramas e tragédias, como *O tribunal invisível ou O filho criminoso e rebelde*, *O escultor e o cego*, *Shylok ou A terrível desgraça de um judeu*, *O martírio de Santa Ignez*, dentre outras.⁸⁴ Ao que tudo indica, Paula Dias encarnava papéis de “pai” e “vilão” nas comédias de Martins Penna, pois era ele quem representaria, respectivamente, o personagem de Nicolau, em *Quem casa quer casa* e o do policial enlouquecido André Camarão, em *Os ciúmes de um pedestre*.⁸⁵

Gertrudes Angélica da Cunha e o já mencionado Victor Porfírio de Borja eram veteranos, referidos como mestres por João Caetano (SANTOS, 1862, p. 10-11), por terem lhe ensinado os rudimentos da arte teatral. Segundo Sousa Bastos (2007 [1898], p. 202), Gertrudes era, além de atriz, escritora, tendo sido societária da companhia do teatro da Rua dos Condes, em Lisboa. Desde 1830, seu nome aparece nos periódicos cariocas como atriz de comédias (*A criminosa involuntária*, *O brasileiro em Lisboa*), além de cantora de árias, lundus, modinhas e duetos de compositores conhecidos – como Gabriel Fernandes da Trindade –, e anônimos, como o dueto intitulado “A sargenta e o sargento”, no qual Gertrudes, além de cantar, fazia “evoluções militares com acompanhamento de orquestra.”⁸⁶ Ela representava personagens mais velhas, como a Fabiana, de *Quem casa quer casa*, esposa de Nicolau, ou a Mariana, de *Os irmãos das almas*.

A dançarina Francisca Farina Rega, por fim, chegou à Corte em 1843. Cerca de dez anos antes, em 1834, seu nome aparece na lista da Companhia de Dança contratada pelo Real Teatro de São Carlos, em Lisboa. Assim como outros dançarinos que atuaram neste teatro (Felipe e Carolina Caton, Luiz Montani, Toussaint), Farina atravessou o Atlântico para trabalhar no Teatro de São Pedro. Seu nome é referido nos anúncios dos periódicos cariocas a partir de 1843, sempre como dançarina de tercetos (*Vênus*, *Zéfiro e Amor*), “bailados a caráter” e danças,

⁸⁴ Para informações sobre Francisco de Paula Dias, cf. *DRJ*: 20/12/1833; 18/08/1838; 21/01/1840; 18/03/1840; 15/01/1845; 28/01/1846.

⁸⁵ As informações sobre o elenco e a distribuição de papéis de *Quem casa quer casa* aparecem na edição publicada em 1847, pela Tipografia de Paula Brito, depositada no Setor de Obras Raras da BNRJ. Ver referências.

⁸⁶ Para informações sobre Gertrudes Angélica da Cunha, cf. *DRJ*: 3/09/1830; 19/01/1832; 1/02/1833; 14/04/1833; 18/01/1838; 13/07/1838; 28/07/1842; 21/01/1846.

como o solo inglês, a caxuxa e a polca.⁸⁷ A menção a Farina como beneficiada da comédia de Penna sugere que provavelmente a artista participou da *performance* como integrante e/ou “coreógrafa” do “rancho” de moços e moças que, após a cantoria de Reis, encerra a comédia *desfilando* ao som de uma alegre marcha-rancho, com a qual todos se dirigem ao interior da casa para beberem refrescos (MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 218-220, vol. I) – se aliviando, assim, do forte calor do verão carioca, na véspera de Reis, em janeiro.

2.6.2 Grupo II

As quatro comédias do segundo grupo estrearam em 1845. Diferentemente do grupo anterior, prevalecem aqui “números” solo, sem coros. Em seguida, verificaremos, por meio dos anúncios de época, o perfil atorial dos beneficiados. A comédia *O dileitante* estreou em benefício de um dos primeiros atores da Companhia dramática portuguesa, Germano Francisco de Oliveira, em 25/02/1845.⁸⁸ No dia seguinte, a mesma comédia foi representada no benefício de Gabriella da Cunha de Vecchy, filha de Gertrudes Angélica da Cunha.

O ator português Germano de Oliveira chegou ao Brasil em janeiro de 1829. Segundo Décio de Almeida Prado (1972, p. 187), Germano tinha vocação fortemente dramática – chegando a rivalizar com João Caetano. Nos anúncios, Germano não é mencionado como cantor e, com exceção de dois exemplos isolados, nos quais ele é referido dançando o solo inglês e a polca, os demais anúncios evidenciam sua preferência por dramas e tragédias, como *A família de um judeu ou o preboste de Paris*, *Prosper e Vicente ou os dois irmãos gêmeos*, *Alice ou as duas mães*, *Akme e Rakina* (com João Caetano no papel de sultão), *O martírio de Santa Ignez*, *Nova Castro*, *Catharina Howard*, entre outros títulos.⁸⁹ Acreditamos que Germano de Oliveira teve um papel importante na divulgação das comédias de Martins Penna para o público de outras províncias do império, distantes da Corte. A partir de 1852, após a volta do rival João Caetano ao Teatro de São Pedro, Germano vai para o norte do país, onde empresaria uma companhia teatral no Teatro Nacional de São Luiz, capital do Maranhão, apresentando as comédias de Martins Penna *Os irmãos das almas*, *Os dois* ou *O inglês maquinista* e *O noviço*.

⁸⁷ Para informações sobre Francisca Farina em Lisboa, cf. Benevides (1992 [1883], p. 155-156, vol. I). Para os anúncios publicados sobre F. Farina no Rio de Janeiro, cf. *DRJ*: 30/01/1845; 11/01/1843; 21/07/1845; 10/04/1847.

⁸⁸ Segundo o *Almanaque Laemmert*, de 1848, os primeiros atores da Companhia dramática do TSPA eram Germano Francisco de Oliveira, Francisco de Paula Dias e Miguel Gusmão.

⁸⁹ Para informações sobre Germano Francisco de Oliveira cf. *DRJ*: 20/11/1834; 25/08/1838; 3/09/1838; 2/01/1839; 25/04/1839; 17/03/1840; 22/01/1842; 17/08/1842; 25/11/1845.

A partir de 1854, o nome de Germano aparece atuando ao lado de Carmela Lucci, esposa do maestro e compositor Collás, pais da atriz Manoela Lucci.⁹⁰ Collás e Couto Rocha integrarão, em 1863, a companhia que trouxe Xisto Bahia (1841-1894) para o Maranhão, onde o ator-cantor-dançarino, iniciando sua carreira artística, conheceu o futuro dramaturgo Arthur de Azevedo (1855-1908) – considerado um continuador da obra de Martins Penna.⁹¹ Por fim, em 1876, Xisto Bahia e Manoela Lucci apresentaram, em Belém do Pará, duas comédias de Martins Penna – levadas ao Maranhão, na década de 1850, por Germano de Oliveira – *Os irmãos das almas* e *O noviço*, que tiveram seus títulos adaptados para *Os irmãos das almas e os pedreiros livres* e *O noviço e o padre mestre*.⁹²

THEATRO NACIONAL DE S. LUIZ.

15.ª RECITA DA ASSIGNATURA.

DOMINGO 22 DE MAIO DE 1853.

Depois da execução de uma agradável Simphonia, pela Orchestra, subirá a scena a muito interessante e jocoza Comedia em 3 actos, ornado de canto (Opera Comico) composição do bem conhecido litterato, o Sr. Luiz Carlos Martins Penna, author do *Juiz de Paz da Roça*, *Dilettante*, *Inglez Maquinista etc., etc.*, que tem p r titulo:—

O NOVIÇO.

Muzica arranjada e instrumentada pelo Sr. Sergio Augusto Marinho.

O nome só do author da presente COMEDIA, é bastante para demonstrar o quanto é ella interessante e jocoza, e a empresa ab tem-se de dar ao Publico a mais leve idéa della, para lhe não roubar o prazer da surpresa.

Terminará o expectaculo com a bem conhecida comedia em 1 acto—

O INGLEZ MAQUINISTA.

—Os bilhetes achão-se a venda como é costume.
Começará ás 7 horas e meia.

Fig. 7 *O noviço*, *Os dois*. São Luís (MA), *O Globo*, 21/05/1853.

⁹⁰ Para os anúncios sobre Germano de Oliveira e as comédias de Martins Penna em São Luiz (MA), cf. *O Globo*: 21/06/1852; 14/07/1852; 22/10/1852; 21/05/1853; 14/09/1853; 12/07/1854; 1/12/1854; 20/03/1855; 4/05/1855; 4/05/1855.

⁹¹ Para um perfil biográfico de Xisto Bahia por Arthur Azevedo, ver o periódico *O Álbum* (RJ), julho de 1893. Para mais informações sobre Arthur Azevedo, ver Mencarelli (1999).

⁹² Para os anúncios sobre as duas comédias de Martins Penna representadas por Xisto Bahia, em Belém do Pará, ver *Diário de Belém* (PA) – 25/03/1876 e 17/07/1876.

Gabriella da Cunha de Vecchy, por sua vez, foi, segundo Prado (1972, p. 68), uma das maiores intérpretes do período, contracenando nos primeiros papéis com João Caetano, na companhia dramática brasileira, fundada pelo primeiro, em 1833.⁹³ Seu nome aparece nos anúncios desde 1844 até maio de 1857, quando a atriz embarca de navio ao Rio da Prata, junto com o escritor teatral Luiz Furtado Coelho, além de mais dezesseis pessoas (uma companhia, provavelmente). Gabriella era uma versátil atriz-dançarina possivelmente também cantora que representava dramas, como *A moura* (de autoria do escritor português A. M. Sousa Lobo), *Edith ou a viúva de Southampton*, *As memórias do diabo* e *A rainha e a aventureira*. Na farsa *O recruta na aldeia* e na comédia *As três polcas* ela dançou, respectivamente, o lundu e a dança homônima. Apareceu nos anúncios cantando uma única vez: uma *tonadilha* espanhola, junto a outros artistas da companhia dramática portuguesa, como o ator cômico e cantor bufo, o barítono José Cândido da Silva.⁹⁴

Considerando que *O diletante* foi estreada em benefício de Germano de Oliveira, o mais provável é supor que este ator tenha representado o papel do protagonista, o diletante José Antônio. Acreditamos que o papel do “paulista” Marcelo provavelmente foi interpretado por José Cândido da Silva, sobre o qual nos deteremos mais a frente, enquanto que Gabriella o de Josefina (filha do diletante), e Gertrudes Angélica, por fim, o de D. Merenciana, a dona da casa. As alusões paródicas à ópera *Norma*, por parte de Martins Penna, constituíam um recurso utilizado intencionalmente: a ópera de Vincenzo Bellini estreou na Corte em 28/01/1844, cerca de um ano antes da estreia de *O diletante*. Martins Penna parodiou a ópera como um recurso humorístico e uma maneira de criar familiaridade com os frequentadores do Teatro de São Pedro, onde a maioria das peças do autor era representada. Por meio das menções musicais de *O diletante* – que incluíam, num contraponto irônico, árias de óperas italianas sérias e danças-canções “lascivas”, como a “Maria Caxuxa”, além de toadas sertanejas, identificadas com o universo ficcional da “roça” – Martins Penna dialogava, de um lado, com os atores do elenco, de outro, com o “horizonte de expectativas” dos frequentadores qualificados do Teatro de São Pedro, capazes de decifrar as intenções codificadoras do autor (HUTCHEON, 1985, p. 120).

A comédia *O namorador ou a noite de São João*, por sua vez, estreou em 13/03/1845, também em benefício de Germano de Oliveira. A comédia inicia com contradanças dentro de uma casa situada numa chácara no Engenho Velho. Na Cena XIV, Martins Penna solicita que,

⁹³ Gabriela da Cunha é referida no Almanaque Laemmert, de 1848, como primeira atriz “dita ingênua”, da Companhia dramática do TSPA.

⁹⁴ Para informações sobre Gabriella da Cunha cf. DRJ: 14/05/1844; 8/10/1845; 11/09/1845; 11/07/1845; 25/11/1845; 25/08/1846; 19/09/1846; 9/05/1857.

de “dentro da casa”, seja escutada a voz do enamorado sofredor Júlio, cantando uma modinha acompanhada pelo piano – a ser escolhida pelo “autor” (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 48, vol. II). Acreditamos que o “autor” ao qual Martins Penna se refere é José Antônio Thomaz Romeiro, o “inspetor de cena” e ensaiador do Teatro de São Pedro, desde 1841. Diga-se que Romeiro chegou ao Brasil em setembro de 1840; até sua chegada, a função de ensaiador era desempenhada pelo ator cômico português Victor Porfírio de Borja e por João Caetano, o qual só reassumiu o posto em 1850, quando sua companhia dramática voltou a estar sediada no Teatro de São Pedro.⁹⁵

O cigano foi estreada em 15/07/1845, em benefício de Florindo Joaquim da Silva. Ao contrário de *O namorador ou A noite de São João*, ocasião em que Martins Penna deixou ao “autor-ensaiador” José Antônio Thomaz Romeiro a responsabilidade de escolher a modinha cantada pelo personagem de Júlio, em *O cigano*, por sua vez, Penna assinalou, no texto da comédia, o título e a letra da modinha a ser cantada pelas personagens das três filhas do cigano Simão – provavelmente interpretado pelo ator Florindo da Silva, “especialista em ‘pais nobres’ e ‘tiranos’”, segundo Prado (1972, p. 68). A modinha anônima é intitulada “Astuciosos os homens são”. Segundo Taborda (2011, p. 118), a modinha foi referida em 1838, no *Correio das Modas* – periódico no qual Martins Penna iniciou sua carreira escrevendo crônicas – sendo publicada em 1840, pela tipografia de Pierre Laforge.⁹⁶ Trata-se da única modinha cuja letra aparece indicada no texto de uma comédia de Martins Penna. Acreditamos que seja possível que o autor tenha composto esta modinha, ocultando a autoria para evitar que seu nome fosse associado a um gênero de baixo prestígio social e a uma letra que criticava, aliás, pioneiramente, a condição desfavorável da mulher na sociedade patriarcal da Corte oitocentista. Na *performance* da comédia, a modinha deve ter sido cantada pelas atrizes Gertrudes Angélica e sua filha Gabriella da Cunha, além de, talvez, Mária Amália Monteiro, outra artista cômica da companhia dramática portuguesa.⁹⁷

⁹⁵ Para informações sobre José Antônio Romeiro, cf. *DRJ*: 17/07/1840; 28/10/1841; 11/07/1841; 11/06/1841; 28/07/1843; 16/08/1844; 24/05/1844; 22/02/1845. Para a trajetória de João Caetano como empresário e diretor de companhia(s) cf. Prado (1972, p. 53-72).

⁹⁶ O francês Pierre Laforge era ex-flautista e oboísta da Câmara e da Capela Imperiais e foi o primeiro grande impressor de música da cidade do Rio de Janeiro (ANDRADE, 1999 [1944], p. 215; CARDOSO, 2011, p. 427-8). Entre os anos de 1838 a 1853, a tipografia de Pierre Laforge, localizada na Rua da Cadeia, nº 89, vendeu métodos de piano e violão (guitarra francesa) e partituras de vários gêneros e estilos musicais, como modinhas, lundus, danças arranjadas para piano, incluindo o miudinho, o solo inglês, o sorongo, além de quadrilhas e rondós (sobre o tema da caxuxa e do “Lundu de Marruá” ou “*Mon Roi*”), variações sobre temas de óperas, duetos, cavatinas, marchas, modinhas fúnebres e, a partir de fins de 1844, polcas. Mencionaremos o francês Pierre Laforge outras vezes no decorrer deste trabalho.

⁹⁷ O próprio Martins Penna (1965 [8/06/1847], p. 259), em seus *Folhetins* refere-se elogiosamente a Maria Amália Monteiro: “atriz de reputação e bem conhecida pelo bom desempenho dos papéis jocosos nas farsas e entremeses”.

A comédia *Quem casa quer casa*, por fim, foi estreada em 05/12/1845, em benefício do ator-cantor-dançarino José Cândido da Silva – mencionado de maneira elogiosa por Martins Penna, em um de seus folhetins:

Havia na companhia dramática do Teatro de São Pedro um ator [...] que mostrava grandes disposições para cantar bufo; muitos aplausos colheu em cena cantando duetos, árias e tonadilhas e mais uma vez lastimamos que não procurasse ele dar desenvolvimento, por meio de regulares estudos, ao seu talento natural (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [31/08/1847], p. 340).

Ao contrário das outras comédias do segundo grupo – *O Diletante* e *O cigano* tiveram apenas duas apresentações cada, enquanto que *O namorado ou a noite de São João* somente estreou –, *Quem casa quer casa* foi representada diversas vezes no fim de 1845 e nos anos seguintes à estreia. Embora vários fatores possam ter influído para o maior ou menor sucesso das comédias de Martins Penna, é possível inferir que a recepção do público estava em alguma medida relacionada com a *performance* apresentada pelos artistas nos teatros da Corte. Se estivermos corretos, a atuação de José Cândido da Silva deve estar relacionado ao sucesso da comédia *Quem casa quer casa*.

THEATRO
DE S. PEDRO DE ALCANTARA.
 SEXTA FEIRA., 5 DE DEZEMBRO DE 1845,
 beneficio do actor
JOSE CANDIDO DA SILVA.
 Depois de uma escolhida symphonia, seguir-se-ha a primeira representação do novo drama em 5 actos:
A CHAVE FALSA
OU O FILHO LADRÃO,
 traduzido do original francez por habil penna.
 No fim do drama, a Sra. Candiani por obsequio, cantará com o beneficiado a scena, aria, e dueto da burleta:
O SAPATEIRO
 Terá logar em seguimento, dançado pelas Sras. D. Maria Amalia Monteiro, Gabriella da Cunha De-Vecchy, o Sr. Germano Francisco de Oliveira, e o beneficiado
A POLKA.
 Dará fim ao espectáculo o proverbio em 1 acto:
QUEM CASA QUER CASA,
 pelo Sr L. C. M. Penna
 Os bilhetes vendem se em casa do beneficiado, no largo da Carioca n. 5, e no escriptorio do theatro, no dia do espectáculo.

Fig. 8 Estreia *Quem casa quer casa*. DRJ, 5/12/1845.

A partir da pesquisa nos periódicos reconstituímos parcialmente a trajetória e o perfil atorial de José Cândido da Silva. Ele atuou nos teatros da Corte desde 1833, representando tanto dramas e tragédias, como comédias e farsas. Seu repertório vocal consistia de modinhas e lundus (“Iaiazinha meus gostinhos”), duetos e tercetos cômicos (“Foi-se embora enfadadinho”, “Os pombinhos”, “O terceto dos pretos”, “O taberneiro”), árias e duetos de ópera (“*Miei rampolli femminini*”, da *Cenerentola* e *O Turco na Itália*, de Rossini, *O Borgomestre de Sardau*, de Donizetti), além de paródias cômicas, como o dueto de *O barbeiro de Sevilha*, “O posto abandonado”, “O meirinho e a pobre”, a “engraçada ária” “Os sorvetes”, a burleta “O sapateiro” e, por fim, polcas e *tonadillas*.⁹⁸

No texto de *Quem casa quer casa*, Martins Penna ridiculariza o estereótipo do gênio romântico – em sua versão tropical, personificada por Eduardo –, tendo como paradigma o violinista italiano *virtuose* Niccolò Paganini, mencionado diversas vezes no decorrer da comédia, junto a outros compositores e intérpretes europeus. Enquanto isso, para ser entendido por sua família, o personagem do gago Sabino tem que falar cantando em ritmo das danças polca, miudinho e muquirão. Considerando o perfil atorial do ator-cantor-dançarino José Cândido, acreditamos que ele tenha desempenhado o papel de Sabino, transformando o texto de Martins Penna em letra de canção – como se a comédia fosse uma espécie de libreto de ópera bufa.

2.6.3 Grupo III

Duas comédias do terceiro grupo; *O Judas em sábado de aleluia* e *Os irmãos das almas* estrearam, respectivamente, em 17 e 19 de setembro de 1844, a primeira em benefício de Manuel Soares e, a segunda, de José Cândido da Silva – acima referido por Martins Penna, em seu folhetim.⁹⁹ Apesar de terem estreado cronologicamente antes de *Quem casa quer casa*, incluímo-las no terceiro grupo por estarem relacionadas à mesma temática religiosa de *O*

⁹⁸ Para informações sobre José Cândido da Silva, cf. *DRJ*: 2/08/1833; 13/07/1836; 18/06/1838; 26/10/1839; 22/04/1840; 24/10/1840; 16/12/1840; 1/10/1841; 8/11/1843; 25/11/1845; 27/08/1846. As *tonadillas* eram cantadas entre os atos de uma peça ou (mais raramente) de uma ópera durante o teatro espanhol dos séculos XVIII e XIX. Originalmente era uma canção estrófica que usualmente precedia a dança. A *tonadilla* teatral é muitas vezes referida como *tonadilla cênica*. Tinha principalmente personagens de classe baixa, como camponeses, ciganos e barbeiros, os quais rapidamente ganharam aceitação popular, primeiro em Madrid, depois em toda a Espanha e na América Latina. Seu repertório consistia de seguidilhas, tiranas, fandango, folia, jota e outras danças espanholas. Lolo (2002).

⁹⁹ Note-se que o ator-cantor José Cândido da Silva também aparece nos anúncios como ator em *O Judas em sábado de aleluia*, comédia na qual é provável que ele desempenhasse o personagem de Faustino, o protagonista. Acreditamos que Manuel Soares (ator cômico que também cantava) e José Cândido por vezes se alternavam nos mesmos papéis em comédias de Martins Penna. Ambos parecem ter representado, por exemplo, o papel do gago Sabino em *Quem casa quer casa*. Cf. a folha de rosto da 1ª edição da comédia *Quem casa quer casa*, lançada pela tipografia de Paula Brito em 1847, depositada no Setor de Obras raras da BNRJ. Ver referências.

noviço, estreada em 10 de agosto de 1845. Como assinalamos anteriormente, a comédia *Os ciúmes de um pedestre*, estreada, por sua vez, em 9 de julho de 1846, é uma paródia da tragédia *Otelo*, uma das peças mais famosas do repertório de João Caetano. Apesar desta comédia não estar relacionada à temática religiosa e, neste sentido, contrastar com as demais comédias do terceiro grupo, *Os ciúmes de um pedestre* mantém ligações musicais com estas, como veremos a seguir.

O Judas em sábado de aleluia e *Os irmãos das almas* estrearam com apenas dois meses de intervalo entre uma e outra. Além disso, é importante assinalar que ambas aparecem frequentemente nos anúncios dos periódicos sendo representadas no mesmo programa. Como observamos anteriormente, as duas comédias estrearam em benefício de José Cândido da Silva, cujo perfil atorial misto de ator, cantor e dançarino não parece, contudo, se coadunar com a total ausência de menções a canções e danças nos textos publicados das duas comédias. Como poderia ser explicada esta incongruência aparente?

Se, como assinalado por Rabetti (2005, p. 17), a última obra do dramaturgo francês Molière; a comédia-balé *O doente imaginário* decompunha “a ação em atos que sugerem a abertura de ‘intervalos’ a serem preenchidos pelo autor com *intermèdes* que, no entanto, só aparentemente ficam desvinculados da trama cômica principal”, poderíamos dizer que, de maneira análoga, nos programas apresentados nos teatros cariocas na primeira metade do século XIX, os intervalos entre os atos de um drama, tragédia ou comédia eram frequentemente “preenchidos” com “números” os mais diversos, incluindo desde árias e duetos, até misturas híbridas de teatro, música e dança, sem esquecer as não raras exibições de malabarismo, ilusionismo, mágica, exercícios ginásticos etc.¹⁰⁰

Assim, antes do início de *O judas em sábado de aleluia* ou no intervalo *entre* esta comédia e *Os irmãos das almas* (ou *Quem casa quer casa*) o ator-cantor-dançarino José Cândido podia incluir a comédia *As três polcas*, onde ele dançava a dança homônima junto com Germano Francisco, Gabriella da Cunha e Luiz Antônio Monteiro ou, ainda, o dueto da burleta “O sapateiro”, cantado em duo pelo próprio José Cândido e a soprano italiana Augusta Candiani.¹⁰¹ Após estrear e representar com sucesso as comédias de Penna entre 1844 e 1846, no ano de 1847, contudo, José Cândido se apresentou apenas duas vezes e, em maio de 1848, após cantar em dois espetáculos beneficentes que contaram com a participação de Martinho

¹⁰⁰ Segundo Prado (1972, p. 187), os programas extensos apresentados nos teatros cariocas do século XIX podiam começar às oito horas da noite e terminar às duas da madrugada.

¹⁰¹ Cf. *DRJ*: 25/11/1845; 29/01/1846; 5/02/1846.

Correia Vasques, abandonou totalmente o canto – ao que parece, devido a problemas de saúde. José Cândido seguiu representando dramas e tragédias, de maneira esporádica, até o ano de 1854, quando veio a falecer.¹⁰²

Martins Penna planejara inicialmente que o papel principal de *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato* fosse representado pelo ator Francisco Paula Dias (especializado em melodramas e tragédias). Entretanto, após a censura que a comédia sofreu por parte do Conservatório Dramático – obrigando o autor a reescrever alguns trechos, omitir outros e modificar o título para “*O capitão-do-mato*” – a estreia, a princípio prevista para 29/01/1846, acabou atrasando seis meses, vindo a ocorrer em 09/07/1846, em benefício de outro artista da companhia dramática portuguesa: o ator Luiz Antônio Monteiro.

O nome de Luiz Antônio Monteiro aparece nos periódicos a partir do ano de 1836. Ele atuava preferencialmente em dramas, como *Os mistérios de Inês*, *Carlos perseguido* (no papel de um capitão romano), *Um mês de férias* e *O marido solteiro*, além das comédias *O mau amigo ou A humildade em triunfo*, *O relógio de pão*, *O boticário de Tapacorá* e *Quem porfia mata caça*. Representou apenas uma vez a farsa famosa *O recrutamento na aldeia*, no papel de Sargento, além de dançar a polca (junto com José Cândido da Silva, Gabriella Cunha de Vecchy e Germano Francisco) e, finalmente, atuar na curiosa pantomima *As estátuas fingidas*.¹⁰³

Ao personagem de André Camarão, interpretado por Luiz Antônio Monteiro em *Os ciúmes de um pedestre*, Martins Penna associa uma pequena fauna (algo alegórica), constituída pelos animais gato, tigre, leão e elefante. Estes animais estão sonora e simbolicamente relacionados aos “gritos ou rugidos selvagens e desentoados” do ator trágico João Caetano, o qual, em sua interpretação do enciumado general de *Otelo*, como se disse, recorreu ao tom grave de sua voz “para trazer à ideia do espectador o rugido de um furioso leão africano” (SANTOS, 1862, p. 26). O ator de *Os ciúmes de um pedestre* devia utilizar o repertório vocal farsesco para ridicularizar a *gravidade* do melodrama.

Com relação a *O noviço*, finalmente, não encontramos nenhum anúncio que confirmasse a informação publicada na Revista *Dionysos* (1966, p. 86), onde o nome de

¹⁰² Para informações complementares sobre José Cândido da Silva, cf. *DRJ*: 27/01/1847; 27/02/1847; 30/07/1847; 27/03/1848; 5/05/1848; 25/10/1848; 26/10/1848; 8/06/1849; 26/02/1850; 14/06/1850; 6/11/1850; 12/03/1851; 3/06/1852; 28/02/1853; 18/05/1853; 13/10/1853; 2/03/1854.

¹⁰³ Para as informações sobre Luiz Antônio Monteiro, cf. *DRJ*: 17/03/1836; 5/08/1836; 3/07/1838; 24/04/1839; 12/01/1842; 28/07/1842; 15/02/1843; 18/07/1844; 5/02/1846; 16/08/1848.

Martinho Correia Vasques é referido como ator na estreia da comédia, em 10 de agosto de 1845, no Teatro de São Pedro. A informação publicada na revista causa estranheza, pois, na data de estreia da comédia de Martins Penna, Martinho não participava da companhia dramática portuguesa do Teatro de São Pedro, mas sim da companhia dramática de João Caetano. O que se pode afirmar com certeza é que o nome de Martinho aparece nos anúncios como ator principal de *O noviço* a partir de 20 de junho de 1853, coincidindo, aliás, com a publicação da comédia pela Tipografia Dois de Dezembro, de Paula Brito (RAMOS, 2010, p. 243). Esta data do anúncio faz sentido, pois, desde 1850, João Caetano e sua trupe (incluindo Martinho) haviam retornado ao Teatro de São Pedro – cerca de doze anos após a estreia de *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna, em 4 de outubro de 1838.

2.6.3.1 Martinho Correia Vasques

Outro ator do Teatro de S. Francisco, o Sr. Martinho, tem ultimamente mostrado as mesmas disposições que o Sr. José Cândido. Na *Ária da polca*, o Sr. Martinho teve as honras do *da capo*¹⁰⁴ É esta a vigésima ou trigésima vez que a canta em cena; essa única circunstância é um grande elogio. [...] Na noite do espetáculo em benefício dos dois meninos, cantou [o Sr. Martinho] a *Ária do Mascate Italiano* de um modo que revela grande talento e naturalidade para os papéis bufos. Sua voz é agradável e sonora, e melhor do que geralmente se exige para os papéis bufos; seus gestos (a par de alguma exageração), são naturalmente engraçados, e a mobilidade de sua fisionomia excita sempre a hilaridade do público; pouco falta, pois, ao Sr. Martinho, para ser um bom cantor bufo, se quiser dar-se ao trabalho de estudar música e o italiano. Não o atemorize o estudo nem recue diante da dificuldade; em primeiro lugar, tudo se vence com paciência e perseverança, e em segundo lugar, o estudo da música e da língua italiana não é coisa de meter medo a um artista que mostra inteligência como o Sr. Martinho (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965, [25/08/1847], p. 339-340).

O elogio antes referido, de Martins Penna a Martinho Correia Vasques, deve ser compreendido dentro do contexto dos folhetins. Vimos no capítulo I que Martins Penna se engajou publicamente na campanha pela criação do Conservatório de Música. Num de seus primeiros folhetins publicados no *Jornal do Commercio*, Martins Penna escreveu:

Há três para quatro anos, senão mais, que o corpo legislativo concedeu loterias para a criação de um conservatório de música: aplaudimos semelhante concessão por muito útil e louvamos as pessoas que lhe tinham dado impulso. (...) O Sr. Francisco Manuel da Silva, professor bem

¹⁰⁴ “*Da capo*” é uma expressão musical em italiano, significando que um determinado trecho musical deve ser repetido. No contexto do folhetim acima referido, Martins Penna assinalou que a *performance* de Martinho, cantando a “*Ária da polca*”, teve tal sucesso de público que a mesma ária foi repetida integralmente pelo artista, como um bis.

conhecido, devia figurar à testa deste estabelecimento, e isto já era por si a garantia de bom êxito. A desgraça, porém quis que a realização dessa idéia encontrasse obstáculos. Dezenas de loterias correm todos os anos para diferentes objetos; só as concedidas para o mencionado fim não tem podido achar uma aberta para serem extraídas. Lá se vão alguns anos e uma só ainda não se vendeu ou nela não se cuidou. Com esse estabelecimento [o CM] uma carreira honrosa se abriu para muitos filhos do país, cujas circunstâncias não permitem seguir uma arte liberal por lhes falecerem os meios necessários (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965, [14/10/1846], p. 48).

O protesto do folhetinista surtiu efeito e, três meses depois, foi extraída a primeira loteria autorizada pelo governo, sendo promulgado, ainda, o Decreto de 21 de janeiro de 1847, no qual eram apresentadas as bases segundo as quais devia se estabelecer o Conservatório de Música e a comissão diretora composta pelo Sr. Francisco Manuel da Silva, diretor interino; padre Manuel Alves Carneiro, tesoureiro, e Francisco da Mota, secretário.

Martins Penna acreditava que a criação do Conservatório de Música devia atender a quatro objetivos inter-relacionados:

- Fazer surgir um “corpo de coristas de ambos os sexos, com as habilitações necessárias, e digno de se fazer ouvir em cena” (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965, [8/06/1847], p. 256);
- Formar cantores solistas, pois “um ou outro haverá que, dotado pela natureza de talento e boa voz, possa ainda um dia subir a grande altura e medir-se com vantagem com qualquer artista estrangeiro” (p. 256);
- Formar bons instrumentistas: “Temos presentemente muitos músicos para bandas militares, mas não assim para orquestra de um teatro de canto, por isso que lhes faltam estudos especiais e sistemáticos” (p. 258);
- Criar a *ópera cômica brasileira*, pois “o público, que corre ansioso ao teatro da ópera-cômica francesa, para ver um drama que muitas vezes não entende e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera-cômica brasileira, que para ele será escrita. Longe não está talvez a realização desta ideia” (p. 257).

O folhetim contendo o elogio de Martins Penna a Martinho Correia Vasques foi publicado dois meses após o primeiro propor, como objetivos do Conservatório de Música, a formação de coristas, solistas e instrumentistas, além da criação da ópera cômica brasileira. É perfeitamente coerente supor que Martins Penna via em Martinho

Correia Vasques uma das futuras estrelas do novo gênero misto de canto, teatro e dança que o primeiro planejou, mas não teve tempo de realizar, pois faleceu em dezembro de 1848. Martinho Correia Vasques era um dos artistas principais da companhia dramática de João Caetano, que ocupava, como assinalado, o Teatro de São Francisco, rival do Teatro de São Pedro. Ele foi o ator-cantor cômico mais prestigiado da Corte nas décadas de 1840 e, principalmente, 1850, quando sua carreira atingiu o auge, enquanto se apresentava no papel principal de *O Noviço* e em outras comédias de Martins Penna, até o ano de 1874.¹⁰⁵

2.6.3.1.1 O repertório de Martinho Correia Vasques

O nome de Martinho Correia Vasques aparece nos periódicos cariocas a partir de 29 de setembro de 1842, quando o artista iniciou sua trajetória profissional nos palcos cariocas, atuando na comédia *O mau Amigo ou A humildade em triunfo*, no Teatro de São Pedro.¹⁰⁶ Em maio de 1843, Martinho entrou na companhia de João Caetano, na qual permaneceu até o falecimento do empresário e ator, em 1863. Em outubro de 1872, Martinho atua na mágica *A Pera de Satanás*, no Teatro São Luiz, com a companhia de Furtado Coelho e, em 1874, aparentemente encerra sua carreira se apresentando em Salvador, no papel de Carlos, em *O noviço*, de Martins Penna.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Martinho Correia Vasques atuou nas seguintes comédias de Martins Penna: *O juiz de paz da roça* (1844), *Os irmãos das almas* (1848, 1853), *O Judas em sábado de aleluia* (1849, 1857) e *Os dois ou o inglês maquinista* (1849, 1850, 1856), *A família e a festa da roça* (1855) e *O noviço* (1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1860, 1865, 1874). No início da década de 1850, Martinho atuou em Campos (RJ) e Salvador (BA), cidade onde, entre 1843 e 1849, foram representadas as comédias *A família e a festa da roça* (1843), *O juiz de paz da roça* (1844, 1847), *Os irmãos das almas* (1847, 1848) e *Quem casa quer casa* (1849). Ver *Correio Mercantil* (BA): 14/11/1843; 25/11/1844; 25/06/1847; 18/05/1847; 20/05/1847; 14/09/1848; 16/10/1846; 19/5/1874).

¹⁰⁶ Para as informações sobre Martinho Correia Vasques, cf. *DRJ*: 29/07/1842; 6/05/1843; 27/07/1843; 23/12/1844; 16/04/1844; 16/05/1844; 7/06/1844; 29/12/1844; 2/08/1845; 9/12/1846; 22/01/1847; 13/03/1847; 5/07/1847; 1/08/1847; 2/08/1847; 12/08/1847; 4/01/1847; 7/03/1848; 24/05/1848; 17/08/1847; 23/08/1848; 25/10/1848; 26/09/1846; 6/07/1849; 20/12/1849; 20/06/1853; 2/07/1853; 16/08/1853; 9/05/1854; 15/08/1854; 5/09/1854; 30/01/1855; 22/06/1855; 11/08/1855; 28/01/1856; 31/01/1856; 10/04/1856; 1/11/1856; 20/05/1857; 2/06/1857; 24/11/1857; 22/12/1858; 2/12/1860; 9/12/1860; 18/05/1865; 25/05/1865; 18/09/1870; 24/12/1871; 2/10/1872. *A Marmota na Corte*: 13/08/1850; 17/09/1850; 27/10/1850; 18/02/1851; 16/05/1851; 28/12/1851; 13/01/1852; 20/01/1852; 13/02/1852; 08/04/1852; 13/04/1853; 25/10/1852; 29/05/1854. *Marmota Fluminense*: 26/05/1854; 26/09/1854; 26/05/1857; 1/11/1857.

¹⁰⁷ Segundo o empresário e revistheiro português Sousa Bastos – o qual, tendo chegado pela primeira vez ao Rio de Janeiro em 1881, conheceu Martinho Correia Vasques – após a morte de João Caetano, em 1863, Martinho retirou-se de cena, esperando poder viver de suas economias. Seu pecúlio estava, contudo, depositado na Casa Souto, que faliu, obrigando-o a voltar a representar, mas apenas enquanto não assumia o cargo de cobrador da Companhia de Seguros *Confiança* (SOUSA BASTOS, 2007 [1898], p. 488).



Fig. 9 Martinho Correia Vasques.
(FERREIRA, 1979, p. 55).

O repertório híbrido apresentado por Martinho nos teatros incluía o gestual musical afro-brasileiro presente no fado, no lundu e no miudinho, amalgamado a danças estrangeiras como a caxuxa espanhola e a polca da Bohêmia, recebendo, ainda, a influência do *vaudeville* francês e das árias de ópera bufa italiana. Consistia este repertório, em primeiro lugar, de “árias cômicas encenadas” – híbridas de canto, teatro e dança –, como a “Ária do Capitão mata-mouros”, da “Polca”, do “Miudinho”, “Pritixe”, “Os apuros de um beneficiado”, da “Negrinha-Monstro”, do “Romântico estragado”, da “Polca das rosas”, do “Boleiro apaixonado”, do “Acendedor de lampião a gás” ou a “Ária do mascate italiano” – referida elogiosamente por Martins Penna no folhetim antes citado.¹⁰⁸

Não conseguimos localizar as partituras destas canções encenadas, apenas a letra de uma delas: a “Ária do Capitão mata-mouros” – cuja melodia recebeu, segundo anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 18 de maio de 1844, uma nova letra em contrafação, tendo seu título modificado para “Murmurador dos namorados”. *Il Capitano* era um personagem da *Comedia dell’Arte* italiana, metido a conquistador de mulheres e grande contador de vantagens e mentiras.¹⁰⁹ O personagem falava com sotaque espanhol, aludindo criticamente aos soldados espanhóis que invadiram a Itália

¹⁰⁸ É interessante notar que as árias cômicas cantadas e encenadas por Martinho Correia Vasques intituladas “Negrinha-Monstro”, “Romântico estragado” e “Acendedor de lampião a gás” foram compostas por, respectivamente, J. J. Goyanno, Francisco de Sá Noronha (violinista português) e Henrique Alves de Mesquita; três compositores de destaque na época. Sobre H. A. de Mesquita, ver Augusto (2014).

¹⁰⁹ Antecedentes remotos da máscara do Capitão podem ser encontrados nos fanfarrões da comédia grega, no *Miles Gloriosus* de Plauto ou, ainda, na figura do “bravo” das representações medievais (D’AMICO 1954, p. 111, vol. II). É interessante notar que no entremez português há o personagem do Chibante, sargento do exército e conquistador apaixonado, brigão e, ao mesmo tempo, covarde. (PAIVA, 2010, p. 56-57).

durante algum tempo (CARVALHO, 1994, p. 59). Personagens como os *Enamorados*, *Arlequim* e *Scaramouche* (um dos nomes do Capitão¹¹⁰) influenciaram a caracterização das antigas óperas cômicas até a época de Wolfgang Amadeus Mozart (SADIE, 1994, p. 209). A figura do Capitão aparece na ópera bufa napolitana a partir do início do século XVII, sempre tendo o respectivo cantor o registro vocal de baixo. Este é o início de uma tradição continuada por Gaetano Latilla, Baldassare Galuppi, Carlo Goldoni, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa e W. A. Mozart (WEISS¹¹¹). Esta tradição será continuada nas *tonadillas* e *zarzuelas* espanholas dos séculos XVII e XVIII (ALIER, 2011), chegando ao Brasil oitocentista e às árias cômicas encenadas pelo ator e cantor (com registro vocal de baixo) Martinho Correia Vasques. A letra da “Ária do Capitão mata-mouros” preservou as características milenares do famoso personagem-tipo fanfarrão:

Ária “O Capitão mata-mouros”

Aqui venho meus senhores,
 Certo de vossas bondades,
 Contar-vos mil novidades,
 De meu peito altos penhores.
 Ficai sendo sabedores
 Do que é este capitão,
 Amoroso e valentão
 Como ninguém pode ser;
 Enfim, p’ra tudo dizer,
 Ronque lá o rabeção.
 No joguinho do bilhar
 Sou falado em todo mundo,
 Porque o sei tanto ao fundo
 Que a dormir o vou jogar;
 Eu posso carambolar
 Em cem bolas de uma vez,
 Posso formar um xadrez
 Na volta da carambola,
 Formo enfim uma gaiola
 Como ninguém jamais fez.

Sou sublime na caçada,
 Pois mato araras a croque,
 Mato lobos a badoque,
 Gafanhotos a estocada,

¹¹⁰ O personagem do Capitão na *Commedia dell’Arte* recebeu vários nomes e denominações: Spaventa de Vallinferna, Rodomonte, Matamoros, Coccodrilo, Bombardone, Scaribombardone, Spezzaferro, Spaccamonte, Fracassa, Bellavita, Zerbino e, ainda, Scaramouche – este último interpretado pelo ator Tibério Fiorillo, de quem Molière foi admirador e discípulo (CARVALHO, 1994, p. 67).

¹¹¹ Ver Weiss (“Opera buffa”. *Grove Music online*).

E camelos a pedrada;
 Quando me dá cá na veia,
 Com um punhado de areia
 Mato melros e robalos,
 E até com estes estalos
 Já pesquei uma baleia.

Eu já tive por bastão
 O tronco de uma mangueira
 Já tive por cabeleira
 Um enchimento de colchão;
 Por ter firme o coração
 E ser no amor afeito,
 A uma dama de jeito,
 Com paixão como não vi,
 Dez anos eu trouxe aqui...
 Como alfinete no peito.
 Tudo quanto tenho exposto
 Passará por caçoada,
 Assim não direi mais nada
 Para não vos dar desgosto:
 Vou cumprir d'este meu posto
 O que nele muito abunda,
 Com figura tão jocunda
 Não me posso demorar,
 Pois vou patrulhas rondar
 Da Armação ao Quebrabunda¹¹².

Martinho atuava também em farsas (*Duas vezes somos meninos, A roda viva, Os dois tambores, A castanheira, A parteira anatômica, O mundo às avessas, Pax Vobis, O recrutamento na aldeia, Mansarda do crime, Manuel Mendes, Os dois maridos, Os dois sem calças*), comédias (*O mau Amigo, D. João Tenoro ou O convidado de pedra, A vida de Molière, Meu paisinho, Uma entre quatro, A moreninha ou Os amores de um estudante, Gringalet, O barbeiro importuno, Os dois maridos, A barcarola, Um homem atrás das mulheres*) e comédias com música (*Cosimo ou o pintor feito príncipe, Le trois peches du diable, Dois gênios iguais não fazem liga, O vizinho Banholet, A corda sensível, O fantasma branco*).¹¹³ Além desses gêneros, nos quais muitas vezes cantava e simultaneamente

¹¹² Ver Revista *O trovador* (1876, p. 56-57).

¹¹³ *Cosimo ou o príncipe caidor* (1844) teve música do compositor e violinista português Francisco de Sá Noronha, enquanto que a comédia *Gringalet* (1851) foi musicada pelo violinista Demétrio Rivero e a comédia *Fantasma Branco* (1852), por fim, com texto de Joaquim Manuel de Macedo, teve música do maestro de coro Dionizio Vega (o qual, antes de ser maestro, foi *ponto*). Cf. *DRJ*, 16/05/1844, *A Marmota na Corte*, 16/05/1851, 13/01/1852.

representava, atuou no drama *A graça de Deus*, no melodrama *Teckely ou O cerco de Mongatz* e na “tragédia-cômica” *Fábia*.

2.6.3.1.2 Martinho Correia Vasques e os benefícios

Como assinalado no Capítulo I, o Teatro de São Francisco apresentava constantemente espetáculos em benefícios da alforria de escravos – o que não ocorria no Teatro de São Pedro, devido ao fato de a diretoria do teatro ser constituída por grandes comerciantes e traficantes negreiros, como Joaquim Valério, Manuel Bregara e José Bernardino de Sá (CARDOSO, 2011, p. 410). Na década de 1840, no Teatro de São Francisco e em outros teatros no Rio de Janeiro e em Niterói, a companhia de João Caetano, da qual Martinho Correia Vasques fazia parte participou de oito espetáculos em “benefício para uma liberdade”, ou seja, utilizando a receita obtida com a venda de bilhetes para adquirir a alforria de um escravo.¹¹⁴ A Fig. 10 mostra o anúncio de um desses “benefícios para uma liberdade”, no qual Martinho cantou a “Ária do Capitão mata-mouros”:

DE SANTA THERESA.
Sabbado 2 de agosto de 1845
BENEFICIO PARA UMA LIBERDADE
 Subirá á scena o muito applaudido drama
 do celebre Dumas, intitulado
KEAN
 ou
DESORDEM E GENIO.
 Desnecessario é tecer elogios a este drama',
 quando o publico d'esta cidade assaz o apre-
 ciou nas occasoes em que subio á scena, não
 só pelo seu enredo interessante, como pelo de-
 sempenho da difficil parte de Kean, no qual
 o Sr. Joao Caetano dos Santos dá provas do
 seu talento
 Seguindo-se o dueto do
CAROLA,
 e a aria do
CAPITÃO MATA MOUROS.
 O beneficiado certo nos sentimentos de phi-
 lantropia, que anima aos habitantes d'esta
 cidade, espera que elles concorrerão para um
 fim tão util, qual o de dar liberdade a um
 infeliz.
N. B. Depois do espectáculo haverá barca
 para a corte

Fig. 10 “Ária do Capitão mata-mouros”. *DRJ*, 02/08/1845.

¹¹⁴ Para os anúncios de “benefícios para uma liberdade”, ver *DRJ*: 23/12/1843; 16/04/1844; 7/06/1844; 15/07/1844; 2/08/1845; 2/08/1847; 7/08/1847; 7/09/1847; 20/07/1847; 12/08/1847; 15/10/1847; 4/01/1848; 14/12/1848; 17/02/1849; 6/07/1849; 13/08/1850; 22/12/1858.

Além dos benefícios para a liberdade de escravos, Martinho participou de outros espetáculos em benefício de irmandades, como a de Nossa Senhora da Lampadosa (4), a de Nossa Senhora das Dores da Freguesia do Sacramento (1), a de Nossa Senhora do Socorro (1), a do Divino Espírito Santo da Freguesia de Santana (1), a de Nossa Senhora da Soledade (1) e, por fim, a Sociedade Auxiliadora das Artes Mecânicas Liberais e Beneficente (1) – que tinha Paula Brito como um dos “sócios”.

2.7 Francisco de Paula Brito: tipógrafo maçom antirracista

Na realidade, como assinalado no prefácio, em outubro de 1838 – na semana de estreia de *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna – Paula Brito realizou o primeiro espetáculo teatral em benefício da alforria de um escravo, no Teatro de São Francisco. A partir deste ano, até a década de 1850, na loja de Paula Brito, na Praça da Constituição, eram vendidos bilhetes para praticamente todos os espetáculos teatrais realizados em benefício de irmandades de negros e homens livres pobres da Corte. A prática do benefício, por Paula Brito, deve ser compreendida como parte de uma campanha de inspiração maçônica, que visava combater o “prejuízo de cor” (como na época era denominado o racismo), em defesa dos princípios iluministas de igualdade, liberdade e fraternidade (AZEVEDO, 2010).¹¹⁵

Paula Brito adquiriu sua primeira tipografia aos 21 anos de idade, logo após ter se casado, em 1830, com Rufina Rodrigues da Costa, tendo sido responsável pela edição de periódicos brasileiros pioneiros voltados à questão racial – *O Homem de Cor*, título modificado a partir do terceiro número para *O Mulato, ou O Homem de Cor* (publicado entre setembro a novembro de 1833) –, e às mulheres – *A Mulher do Simplício ou A Fluminense exaltada* (entre 1832 e 1846) (SODRÉ, 1966; AZEVEDO, 2010, p. 162).¹¹⁶

Assim, também aos 21 anos de idade, Paula Brito fundou a *Petalógica* – palavra que deriva de “peta” ou mentira – “uma associação sem estatutos onde se permitia todo tipo de fantasia”. A *Petalógica* funcionou entre as décadas de 1830 e 1860, reunindo gerações de literatos, artistas e políticos na livraria de Paula Brito na Praça da Constituição n. 51, Largo do Rossio (atual Pça. Tiradentes). Dentre os “petalógicos” nascidos entre o final do século XVIII e o início do século XIX estavam Francisco Ge Acaiaba Montezuma (1794), Manuel Alves Branco (1797), Paulino José Soares de Souza (1807), Francisco Manuel da Silva (1795),

¹¹⁵ Abordaremos mais detidamente a maçonaria na análise da comédia *Os irmãos das almas*, no capítulo V.

¹¹⁶ Segundo Azevedo (2010, p. 162), o primeiro jornal defensor de uma cidadania livre de restrições de teor racista no Brasil foi *O Filho da Terra*, lançado em outubro de 1831. Logo após o periódico de Paula Brito (*O Homem de cor*), seguiram-se outros, de vida efêmera: *O Brasileiro Pardo*, de outubro de 1833, *O Cabrito*, *O Meia Cara*, *O Crioulinho* e *O Crioulo*; os quatro últimos de novembro de 1833.

Manoel Araújo Porto-Alegre (1806), João Caetano dos Santos (1808), Domingos Gonçalves de Magalhães (1811) e Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812). Dentre os mais jovens estavam: José Maria da Silva Paranhos (1819), Joaquim Manuel de Macedo (1820), Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820), José de Alencar (1829), Manuel Antônio de Almeida (1831) e Joaquim Maria Machado de Assis (1839). Por permitir aos seus frequentadores, mesmo que durante apenas algumas horas, ultrapassar a identidade tradicional formada pelos laços de família, igreja e Estado, a *Petalógica* parece ter sido uma espécie de empreendimento para-maçônico de Paula Brito, possibilitando aos “profanos” vivenciar “o mesmo sonho de confraternização universal que os maçons buscavam no interior de suas lojas” (AZEVEDO, 2010, p.158; p. 160-161).

O caso de Paula Brito revela como as atividades não estavam separadas naquela época, pois as figuras do tipógrafo negro maçom e do letrista de canções por vezes apareciam sobrepostas. Apesar de praticamente ignorado nas historiografias da música, acreditamos ser bastante provável que Paula Brito tenha escrito a letra do “Lundu do cobre chimango de meia cara”, talvez o primeiro lundu com letra publicado no Brasil.

**A Mulher do Simplicio deo a luz o
n. 20 , por ser hoje 28 de Setembro em
que se fez fogo no Theatro , está in-
teressante por tal acontecimento ; outro
artigo sobre modas , e hum pente de fo-
lha de flandres ; e hum lundum do co-
bre chimango de meia cara. Vende-se
a 40 rs. nas lojas do costume.**

Fig. 11 “Lundum do cobre chimango de meia cara”. *DRJ*, 28/09/1833.

Este lundu foi mencionado primeiramente em 10 de agosto de 1833, quando o *Diário do Rio de Janeiro* se referiu a outro anúncio publicado em número anterior de *A Mulher do Simplicio*, periódico do qual Paula Brito era editor, também escrevendo poesias e letras de canção, algumas de teor político. O “Lundu do cobre do chimango de meia cara” fazia referência aos políticos do Partido Moderado que governaram o país na primeira fase do período regencial (1831-1837), isto é, os “chimangos” (ou “ximangos”), como eram chamados pejorativamente. O termo “meia cara”, por sua vez, designava os escravos africanos contrabandeados. Ao que parece, a letra do lundu aludia à “lei para inglês ver”, como ficou conhecida popularmente a Lei de autoria do Padre Diogo Antônio Feijó (um “chimango”), promulgada em 7 de novembro de 1831. A lei determinava que todos os

escravos que entrassem a partir daquela data no território do Brasil estariam livres, mas nunca foi cumprida e, como já assinalado, no período 1831-1850 (quando Martins Penna escreve suas comédias), mais de 750.000 “meias-caras” foram contrabandeados da África para o Brasil (CHALHOUB, 2012, p. 46).

2.7.1 Paula Brito, Martinho Correia Vasques e a imprensa negra

Paula Brito realizava um “jornalismo de convicção”, expressão de Jürgen Habermas que designa um novo tipo de imprensa europeia surgido na segunda metade do século XVIII, caracterizado por um jornalismo pouco centrado em metas comerciais, onde os editores buscavam intervir politicamente na opinião pública. Nesta fase, que se alongou até meados do século XIX,

o “jornalismo de convicção” destacou-se como “uma instituição do próprio público”, efetivando-se nos moldes de um mediador e intensificador da discussão pública; ou seja, não era mais um mero órgão de difusão de notícias, mas ainda estava longe de se tornar um “jornalismo de comércio voltado para a cultura de consumo de massa” (AZEVEDO, 2010, p. 168).

A bandeira maior de Paula Brito e de seus pares na maçonaria e nos diversos jornais exaltados publicados em sua tipografia¹¹⁷ era a “cidadania universal, aberta à inclusão do liberto e da população livre ‘de cor’ sem outra diferença que não os ‘talentos e virtudes’ de cada um” (AZEVEDO, 2010, p. 190). O reconhecimento do *mérito individual* – expressão iluminista inscrita na Constituição de 1824 – deveria funcionar igualmente, para todos.

Assim, além de letrista de lundus pioneiros, Paula Brito publicou, a partir de 1850, até o ano de 1861 (quando veio a falecer), editoriais em seus jornais *A Marmota*, *A Marmota Fluminense* e *A Marmota na Corte*, nos quais elogiava as qualidades de Martinho Correia Vasques, então principal artista do teatro musicado na Corte:

As glórias porém do drama pertencem ao Sr. Martinho, que dá nome à peça, - o *Gringalet*. O Sr. Martinho não precisa dos nossos elogios; o público o conhece e faz justiça ao seu talento, à sua *originalidade*. Os aplausos que recebe todos os dias formam o seu maior panegírico (*A Marmota na Corte*, 16/05/1851).

Que o Snr. Martinho Correia Vasques é o nosso ator predileto nas comédias de todos os gêneros, não precisamos dizê-lo, porque de sobejo o temos dito nas muitas e repetidas vezes que, a seu respeito, havemos manifestado nossa opinião. [...] Oh! Ansiosos esperamos por essa bela noite para passarmos algumas horas divertidas no mesmo teatro S. Francisco! Foi neste mesmo teatro, o teatro de suas primeiras glórias, que o Snr. Martinho arrancou do

¹¹⁷ Até o final da Regência a tipografia de Paula Brito publicou vários jornais exaltados de linha monarquista, como *O Meia Cara*, *A Mulher do Simplício* ou *A Fluminense Exaltada* (que circulou entre 1832 a 1846), *Triumvir Restaurador* ou *a Lima Surda*, *O Tamoio Constitucional*, *O Brasil Aflito* e *O Carioca – Jornal Político*, *Amigo da Igualdade e da Lei* (AZEVEDO, 2010, p. 168).

público repetidas roídas de palmas, enfiado na sua blusa de brim escuro, assentado no travessão de uma escada de corda, cantando, e dando pinceladas no edifício cômico! (*A Marmota na Corte*, 13/01/1852).

[...] bem certo estávamos de que o ator predileto do público, na especialidade de seu caráter cômico, o inimitável Snr. Martinho, havia de arrancar, com as facetas de seu gênio, rodas de palmas, umas sobre outras; e se bem assim pensamos, melhor ainda foi o efeito da graciosa composição a que seu autor, Snr. Toussaint, deu o nome de *divertissement*, o qual finaliza com a dança Polca das Rosas. [...] Depois de um drama sério; depois de uma composição em que o espírito como que se fatiga para bem acompanha-lo em todos os seus lances e melhor ainda compreender o intrincado de seu enredo, se o tem; uma comédia, uma farsa, uma cena burlesca, uma Polca das Rosas, enfim (em que uma Bailarina de caráter dançando com um ator engraçado, forçosamente tem de fazer no jocoso o que ela faz no sério) são coisas que não se podem desprezar, pois nada sabe tão bem ao espectador, nem torna-se tão agradável, como um belo *dessert* na lauta mesa de um esplêndido banquete! [...] Damos os parabéns ao Snr. Martinho pelos aplausos que tem recebido (*A Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, 26/05/1854).

Esse ator sui generis, de quem tanto o público gosta e a quem todos os estrangeiros gabam e admiram. Faz no dia 4 de junho o benefício de seu contrato anual. A procura de bilhetes é já extraordinária; e se nos apressamos em fazer aos nossos leitores esta advertência é só para que corram à casa do beneficiado, Rua do Hospício, n. 232, a fim de serem contemplados na lista de distribuição. [...] A nova Ária do “Acendedor de Lâmpioes a gás”, e o resto do divertimento nada deixarão a desejar (*A Marmota Fluminense*, 26/05/1857).

No dia 20 do corrente faz o seu benefício no Teatro de S. Pedro de Alcântara o Snr. Martinho Correia Vasques, ator sempre aplaudido pelo público e que tanto merece a sua proteção. O merecimento especial deste artista é de todos conhecido; a natureza o talhou para no teatro dar vida à comédia e obrigar a rir o mais grave e enfezado dos espectadores (*A Marmota*, Rio de Janeiro, 21/06/1861).

Era a imprensa fazendo a *claque*¹¹⁸ de um artista; de um lado, Paula Brito, tipógrafo editor e letrista de lundus, de outro, Martinho Correia Vasques, ator cômico e cantor – dois negros de destaque, se apoiando mutuamente frente aos preconceitos da sociedade escravocrata.

A Fig. 12 mostra a localização da moradia dos principais artistas mencionados no presente capítulo, revelando que estes se concentravam na região próxima aos dois teatros principais, localizada na Freguesia do Sacramento, na qual, como mostram as estatísticas de historiadores, os escravos também eram maioria (KARASCH, 2000). Artistas, homens de letras e escravos partilhavam, assim, o mesmo espaço, junto aos teatros, igrejas e irmandades de negros.

¹¹⁸ A *claque* tinha como função “puxar” os aplausos da plateia para certas cenas da peça ou para momentos em que se quisesse dar relevo ao desempenho de algum ator ou atriz (CHIARADIA, 2012, p. 66). Segundo Bastos (1994 [1908]), a *claque* teria sido inventada pelo imperador Nero, o qual “mandava ao anfiteatro em Roma certo número de assalariados para o aplaudirem, quando cantava e tocava flauta” (BASTOS, 1994 [1908], p. 38).

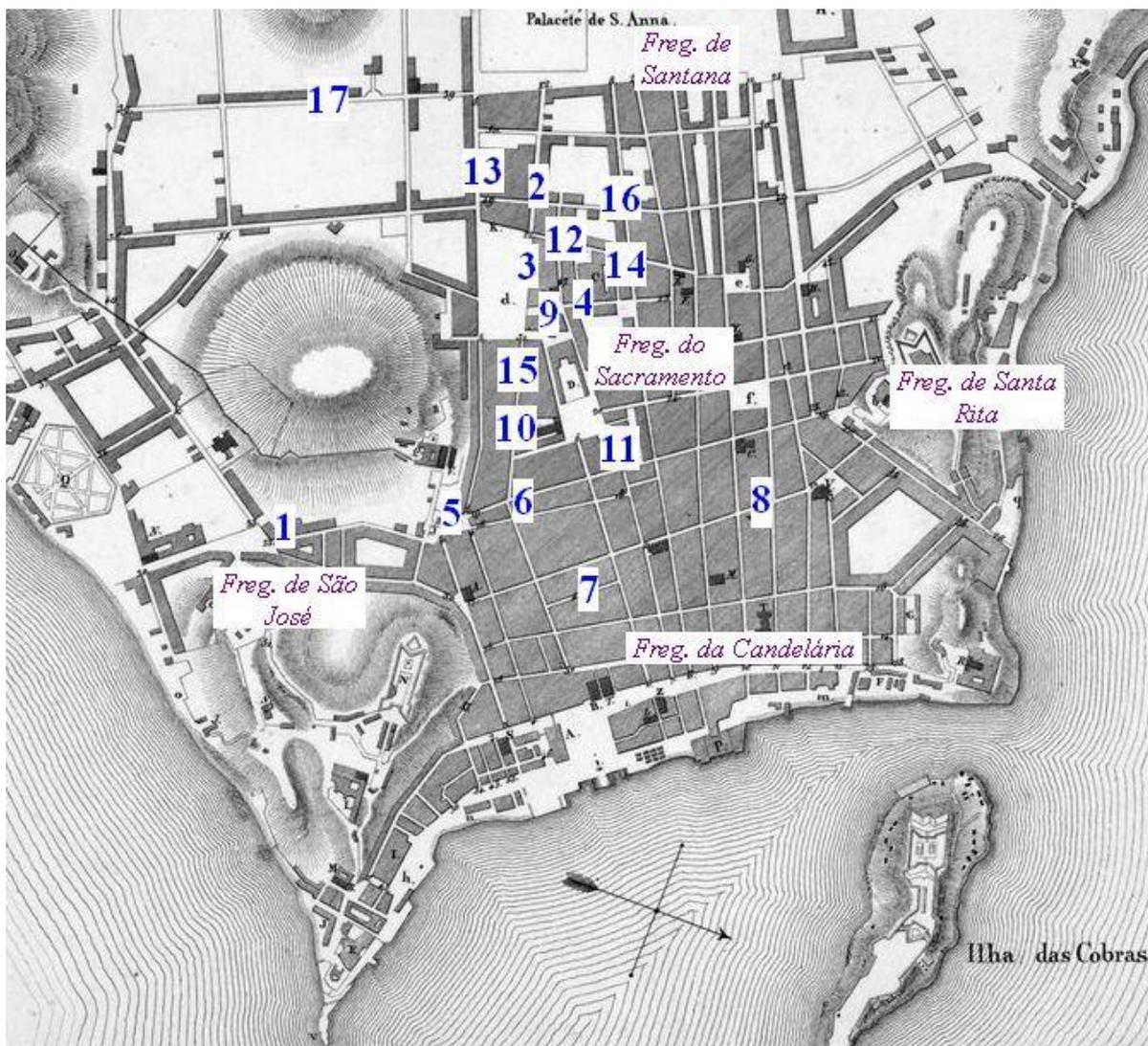


Fig. 12 Mapa (2) adaptado do Rio de Janeiro, década de 1830. J. B. Debret.

Os endereços referidos a seguir foram publicados no *Almanaque Laemmert*, na década de 1840.

Legendas

- | | |
|---|--|
| 1 – Martins Penna – Rua dos Barbons | 11 – Gertrudes Angélica da Cunha/Gabriela – Rua do Sacramento |
| 2 – João Caetano e Estela Sezefreda – Rua dos Ciganos (depois, Rua do Lavradio) | <i>Dançarinos TSPA</i> |
| 3 – Paula Brito – Praça da Constituição (livraria e tipografia) | 12 – Francisco York – Rua da Conceição |
| 4 – Martinho Correia Vasques – Rua do Hospício | 13 – Clara Ricciolinni – Rua do Espírito Santo |
| <i>Cia. dramática TSPA</i> | 14 – M. Farina- Rua de São Jorge |
| 5 – José Cândido da Silva – Largo da Carioca | <i>Orquestra TSPA</i> |
| 6 – Manoel Soares – Rua do Piolho | 15 – João Victor Ribas (regente) – Rua do Cano |
| 7 – Germano Francisco de Oliveira – Travessa do Núncio | 16 – José Joaquim Goyanno (“Segunda rabeça do baile”) – Rua do Senhor dos Passos |
| 8 – Francisco de Paula Dias – Rua da Alfândega | <i>Cia. lírica italiana TSPA</i> |
| 9 – Luiz Antônio Monteiro – Rua da Lampadosa | 17 - Augusta Candiani - Rua Matacavalos |
| 10 – Ludovina Soares – Rua do Cano | |

SEGUNDA PARTE

ANÁLISES SELECCIONADAS

CAPÍTULO III – LUNDU

No capítulo I verificamos que o folhetinista-comediógrafo-músico Martins Penna estava inserido numa rede de relações que abrangia as instituições governamentais, políticas e culturais ligadas ao governo imperial. O autor tinha com estas instituições uma relação conflituosa, especialmente após sua comédia *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato* (1845) ter sido censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro, devido à paródia da tragédia *Otelo*, e à sátira dirigida por Martins Penna à instituição policial representada na figura de um pedestre (MAGALHÃES Jr. 1972; ARÊAS, 1987). A partir de então, Martins Penna é afastado pela diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, que para de comprar as comédias do autor.

No capítulo II, por sua vez, observamos como cada um dos três grupos de comédias de Martins Penna analisado nesta tese está relacionado predominantemente a um dos dois polos cômicos (*situação* ou *caracteres*¹¹⁹) da longa tradição Ocidental, assim como aos dois polos da *performance* (solo e coro). Semelhantes aos *ludius* romanos – atores-dançarinos que dançavam seu papel, sendo o texto cantado sobre uma música executada no aulo (tíbia) e na percussão¹²⁰ –, os artistas brasileiros e portugueses que atuavam nas comédias de Martins Penna eram mistos de atores, cantores e dançarinos.



Fig. 13 *Tibia et scabellum*. Mosaico. Século III. Internet.

Destacaram-se, nas comédias do grupo I, os nomes da brasileira Estela Sezefreda e da portuguesa Maria Cândida de Sousa, quanto ao grupo II, por sua vez, destacaram-se Gertrudes Angélica da Cunha, Germano Francisco de Oliveira e, principalmente, José Cândido da Silva,

¹¹⁹ Cf. Sábato Magaldi (2004 [1996]).

¹²⁰ Pelo menos metade das comédias do teatro latino era composta de cenas de ballet – *cantica* – onde o ator-dançarino dançava seu papel ao som do aulo e do escabelo (*scabellum*), espécie de tamanco percutido com os pés pelo músico. Cf. Dupont (1988, p. 22).

todos portugueses (SILVA, 1938; SOUZA, 1968). O artista principal do grupo III, por sua vez, o ator cômico e cantor negro era brasileiro, com registro vocal de baixo, Martinho Correia Vasques, famoso por suas “árias cômicas encenadas”, como a “Ária do Capitão mata-mouros” e a “Ária do Mascate italiano”.¹²¹ Como vimos, Martinho Correia Vasques era um dos principais artistas da companhia dramática do ator e empresário brasileiro João Caetano, sediada, entre 1846 e 1848 (PRADO, 1972, p. 224), no Teatro de São Francisco, antes de João Caetano e sua companhia retornarem, em março de 1851, ao Teatro de São Pedro – após um afastamento de mais de dez anos. Merece destaque especial a comédia em três atos *O noviço*, na qual Martinho se especializou no papel de Carlos.

Se no primeiro capítulo verificamos principalmente como o folhetinista-músico-comediógrafo Martins Penna estava relacionado ao contexto sociocultural, político e econômico da sociedade escravocrata e patriarcal da cidade do Rio de Janeiro, no segundo capítulo, por seu turno, relacionamos o universo sonoro (*mousiké*) das comédias do autor aos polos cômicos da tradição teatral Ocidental (*estudo de situações e personagens*) e aos polos da *performance* (*coro e solo*), contemplando, por meio destas noções, os artistas brasileiros e portugueses, mistos de atores, cantores e dançarinos, que representaram suas comédias.

Nos capítulos III, IV e V tentaremos, finalmente, responder às seguintes questões: qual a procedência e as características das menções musicais e sonoras presentes nas comédias por nós elencadas para análise? Como estas menções se equivaliam ou se opunham dentro do sistema de relações entre comédia e música? Como as *performances* musicais ocorriam? Quem compunha, cantava e tocava? Como a *mousiké* das comédias estava relacionada ao contexto da sociedade escravocrata e patriarcal da Corte oitocentista?

3.1 *O juiz de paz da roça* (1833-1837)

Como assinalado no capítulo II, a primeira farsa escrita por Martins Penna foi estreada em 4 de outubro de 1838, no benefício da atriz e dançarina Estela Sezefreda, esposa do ator e empresário brasileiro João Caetano, no Teatro de São Pedro. Segundo a primeira biografia sobre Martins Penna, este começou a escrever sua farsa inicial em 1833, quando tinha 18 anos e era estudante do segundo ano do curso de comércio:

Receoso, porém, de que o conhecimento dessa vocação literária pudesse dificultar a realização de obter um emprego público (por serem insuficientes os rendimentos dos poucos bens que herdara de seus maiores), só publicou-a [...] em 1842 (VIANNA citado por VEIGA, 1877, p. 385).

¹²¹ Cf. DRJ: 1/08/1843; 4/08/1847.

Em 1835, o jovem escritor concluiu o curso de comércio, mas sem sentir a vocação para este ramo profissional passou a frequentar a Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1816, por D. João VI, no âmbito das mudanças que, após a chegada da família real, em 1808, visavam transformar a pequena cidade do Rio de Janeiro na “capital mundial do Império Português” (MAGALDI, 2004, p. xvi). Na Academia de Belas Artes, Martins Penna estudou arquitetura, pintura, estatuária e cenografia, sem, contudo, concluir o curso. Simultaneamente, entregou-se ao estudo da literatura dramática, de línguas e música, “tendo apreciável voz de tenor” e aprendendo “as regras de contraponto” (VEIGA, 1877, p. 378).

Em 1837, Martins Penna terminou de escrever sua comédia e, no ano seguinte, conseguiu emprego público no cargo de amanuense na Ponte do Consulado no Cais dos Mineiros (MAGALHÃES JR., 1972).

3.1.1 Descrição do enredo da comédia

Manuel João trabalha no campo para sustentar a mulher, Maria Rosa e a filha, Aninha, que namora com José da Fonseca, o qual está decidido a casar-se logo e a levar Aninha para a Corte. Para seduzi-la, José fala dos teatros da Corte, dos circos de cavalinhos ensinados, dos cosmoramas e das mágicas:¹²²

JOSÉ – Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é coisa grande!

ANINHA – O que é mágica?

JOSÉ – Mágica é uma peça de muito maquinismo.

ANINHA – Maquinismo?

JOSÉ – Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco.

ANINHA – Em macaco! Coitado do homem!

JOSÉ – Mas não é de verdade.

¹²² As origens da mágica remontam às *féeries* francesas do século XVIII, gênero de teatro musicado que se utilizava de temas mitológicos. Com o tempo, a mágica passou a sintetizar elementos da *féerie*, da ópera italiana, da opereta francesa e da *zarzuela* espanhola (FREIRE, 1999). Da *féerie*, a mágica herdou os temas mitológicos ou fantásticos e os efeitos espaciais; da ópera, as introduções orquestrais e a técnica vocal do *bel canto*; da opereta, a comicidade e, finalmente; da *zarzuela*, as partes faladas intercaladas com as partes instrumentais e, sobretudo, os números de dança. Segundo Freire (1999), a referência mais antiga a um espetáculo denominado “mágica” no Rio de Janeiro data de 22 de janeiro de 1815, quando a *Gazeta do Rio de Janeiro* anunciou “a nova comédia mágica intitulada o *Mágico de Valença*”. Segundo a mesma autora foi na segunda metade do século XIX que o gênero parece ter ganhado mais espaço nos palcos cariocas. Neste período, uma das mágicas de maior sucesso foi a *Romã do Amor*, apresentada em 1861, no TSPA, além de *o Amor e o Diabo*, estreada em 1870, no Teatro São Luís, provavelmente uma tradução da *ópera-féerie* francesa *Les Amours du Diable*, datada de 1853. (AUGUSTO, 2008, p. 206). A mágica não se resumia a uma mera tradução da *féerie* e, numa segunda fase, passou a ser veículo de crítica social, no que teria influenciado a opereta e a revista de ano. No Brasil, o gênero adquiriu importância especial devido a sua música, que incluía, pioneiramente, formas populares urbanas, como o tango brasileiro, o maxixe, a polca e a valsa, demandando compositores e intérpretes de qualidade, como, por exemplo, Eduardo Garrido, Henrique Alves de Mesquita e Carlos Severiano Cavalier Darbilly (AUGUSTO, 2008).

ANINHA – Ah, como deve ser bonito? E tem rabo?

JOSÉ – Tem rabo, tem.

ANINHA – Oh, homem!

JOSÉ – Pois o curro dos cavalinhos! Isto é que é coisa grande. Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem medidas, saltam, falam etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.

ANINHA – Em pé? E não cai?

JOSÉ – Não. Outros fingem-se bêbados, jogam os socos, fazem exercício – e tudo isto sem caírem.¹²³ E há um macaco chamado o macaco Major, que é coisa de se espantar. [...]

ANINHA (só) – Como é bonita a Corte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, onde não se ouve senão os sapos e as intanhas cantarem. Teatros, mágicos, cavalos que dançam, cabeças com dois cabritos, macaco major... Quanta coisa! Quero ir para a Corte!

(MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 9, vol. I).

Depois que José da Fonseca se despede de Aninha, vem da roça Manuel João, com seu único escravo, o preto Agostinho. O escrivão chega com uma intimação do juiz de paz, para que Manuel João, na qualidade de membro da Guarda Nacional, leve um recruta para a cidade.¹²⁴ Este recruta fora convocado para servir à pátria como soldado na guerra separatista dos Farrapos, no sul. Manuel João não sabia, contudo, que este preso era José da Fonseca, namorado de Aninha.

O segundo quadro da comédia se desenrola na casa do juiz de paz onde este está em plena audiência, vestido displicentemente e dando as sentenças mais absurdas, enquanto recebe presentes, ou melhor, subornos, como galinhas, bananas, ovos e leitões. Um dos casos julgados é o do negro Gregório, acusado de dar uma umbigada em Josefa Joaquina, esposa de seu senhor, na encruzilhada do Pau Grande.

¹²³ Os homens andando em cima do cavalo, fingindo-se de bêbados, trocando socos e fazendo exercícios – assim descritos na cena referida da comédia *O juiz de paz na roça* – parecem remeter ao que Rabetti assinala sobre a figura do *clown* ter nascido junto com o circo, como “uma caricatura do cavaleiro de quem ele [o palhaço] tenta, tolamente, imitar as proezas”. Da fundação do *clown* ou circense e de seu posterior desenvolvimento participam as características de rebaixamento, paródia e inversão das qualidades do mestre da pista, isto é, do cavaleiro e de seu domínio sobre o espaço do picadeiro (RABETTI, 2005a, p. 57).

¹²⁴ A Guarda Nacional era uma espécie de “Milícia Cidadã” criada em 1831, visando à manutenção da ordem pública ameaçada pela disputa do poder entre absolutistas e radicais, nas ruas, na imprensa e no parlamento (CARVALHO, 2012, p. 88-89). Como assinalado por Chalhoub (2012b, p. 69-70), quando um chefe da polícia, da Corte ou das províncias enviava aos juizes de paz ou aos subdelegados uma ordem para a Guarda Nacional recrutar soldados para o Exército ou a Armada, os lavradores abandonavam o trabalho e fugiam para o mato ou buscavam a proteção de gente graúda, que, ao livrá-los do recrutamento, conquistavam poder simbólico.

JUIZ – É verdade, Sr. Gregório, que o senhor deu uma embigada na senhora?

GREGÓRIO – É mentira, Sr. Juiz de 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 roxa na barriga? Se o senhor quer ver, posso mostrar.

JUIZ – Nada, nada, não é preciso; 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.

(p. 23-24, vol. I).

Como se sabe, a umbigada é um movimento coreográfico afro-brasileiro que ocorre quando o ventre da mulher bate à altura do ventre do homem, não expressando, a princípio, uma agressão (COSTA, 1998). Exemplificando o caráter cômico e absurdo da cena, o casal exige nada menos que a pena de degredo para Gregório, mas este é absolvido pelo juiz, porque “dar embigadas não é crime classificado no Código” (p. 24, vol. I).¹²⁵

No terceiro quadro, Manuel João, ainda sem saber que o preso era o namorado de Aninha, leva-o para casa, a fim de trancá-lo num quarto até a manhã seguinte, quando partiriam em viagem para a Corte. Entretanto, à noite Aninha ajuda o namorado a fugir e juntos se refugiam na igreja da freguesia, onde se casam. Manuel João descobre a fuga do preso, isto é, de Fernando José, agora seu genro. Achando que este quer viver às suas custas, arrasta-o, com a mulher e a filha, para a casa do juiz, a fim de decidir o caso (MAGALHÃES JR., 1972, p. 28).

No quarto e último quadro o juiz dispensa do recrutamento o rapaz recém-casado e resolve improvisar uma pequena festa de casamento, na qual, o juiz dança com a noiva, restando ao noivo dançar com a sogra.

3.1.2 – O contexto

A primeira farsa de Martins Penna estreou dois anos antes da “maioridade” de Pedro II, quando as apresentações de ópera estavam proibidas devido ao clima turbulento que tomara as ruas e teatros da Corte com os conflitos entre conservadores e liberais (GIRON, 2004; MAGALHÃES JR., 1972). O período das Regências foi iniciado em 1831, quando Dom Pedro I – cada vez mais visto pela população como um governante autoritário, e acusado pelo Poder Legislativo de desejar reestabelecer o absolutismo (CARDOSO, 2011, p. 367-412) – foi forçado a abdicar em nome de seu filho, então com cinco anos. O dia 7 de abril de 1831

¹²⁵ É possível que Martins Penna tenha utilizado nesta cena de sua comédia um fato ocorrido na vida real, pois, em 15/06/1838, três meses antes da estreia de *O juiz de paz da roça*, o *DRJ* publicou uma notícia sobre um “requerimento feito por um matuto da roça ao juiz de paz de sua freguesia, em que se queixa de uma grande *embigada* que deram em pessoa de sua família”.

marcou “um acontecimento quase tão importante como a Independência, senão mais” (CARVALHO, 2012, p. 87), pois, pela primeira vez, o país passou a se autogovernar. A sensação de liberdade foi acompanhada, contudo, pela emergência de uma série de revoltas federalistas e separatistas que ameaçaram seriamente a unidade nacional (Balaiada, Sabinada, Cabanagem e Farroupilha, entre outras). As regências tiveram duas fases: a primeira correspondendo à vitória do liberalismo moderado (1831-1837); a segunda, marcada pela reação conservadora (1837-1840), que redundou no golpe que levou à antecipação da “maioridade” de Pedro II.

A crise política do período das Regências (1831-1840) transparecia ainda no programa apresentado naquela noite de 1838. Como abertura, o drama histórico *A conjuração de Veneza*, do poeta e dramaturgo espanhol Francisco Martinez de La Rosa (1767-1862), uma tragédia que tinha como tema a conspiração política e a luta entre absolutistas e liberais, parecendo encenar a crise política que ocorria no período regencial. *A conjuração de Veneza* levava para o palco certo jogo de contrastes típico do romantismo: “irrupção da revolta no dia de carnaval, alternando-se grotescamente lutas e mascaradas; a cena de amor por entre túmulos; a ironia dramática do desfecho, com o herói (...) encontrando o pai justamente no chefe do tribunal que deve condená-lo” (PRADO, 1972, p. 42). O tema do julgamento, presente na tragédia conspiratória escrita por Martinez de La Rosa e em *O juiz de paz da roça* é, na realidade, parte fundamental do repertório cômico ocidental de longa duração, fortemente presente, por exemplo, nas farsas medievais, como na farsa do *O Mestre Pathelin*. Nesta farsa, o advogado desempregado Pathelin vai à casa de um comerciante para comprar tecido para um traje novo, combinando de pagar depois. Entretanto, quando o comerciante se apresenta à casa de Pathelin para receber seu pagamento, a esposa deste finge não saber de nada, enquanto o marido, por sua vez, não sai do quarto e, parecendo gravemente “enfermo”, delira e diz os maiores absurdos, como se estivesse louco ou endemoniado. O comerciante termina indo embora, assustado, pensando ter se encontrado com o diabo. A história continua. O comerciante tem como empregado um pastor de nome Agnolet, que cuida do rebanho do primeiro, enquanto vai roubando, uma a uma, as ovelhas. Agnolet é então acusado por seu amo ante o tribunal. Pathelin defende o pastor, lhe dizendo que responda às perguntas do juiz com balidos. Ante os *bééé* do pastorzinho, o juiz se convence que se trata de um idiota e o absolve. Quando, contudo, Pathelin, após ganhar o processo exige de seu cliente os honorários, Agnolet também lhe responde: *bééé, bééé...* e Pathelin é assim, por sua vez, enganado (D’AMICO, 1954, p. 339, vol. I).

3.1.3 – A *mousiké* da comédia

Segundo o manuscrito autógrafo de Martins Penna, datado de 1837,¹²⁶ a farsa *O juiz de paz da roça* deveria ser finalizada como um entremez, isto é, com um número de música e dança – uma tirana.

JUIZ – Senhor Escrivão, faça o favor de ir buscar a viola, enquanto eu arranjo a roda [...].
A noiva dança comigo e o noivo com sua sogra. Os outros senhores queiram se abancar.
Dançam a *Tirana*. Os que estão assistindo vão tocar palmas, [os] outros, cacos e pratos.

(MARTINS PENNA, *Manuscrito*, 1837 – nosso grifo).

A tirana era uma dança-canção de origem andaluza, que, entre 1780 e 1790, teve grande voga na Espanha, aparecendo no final das *tonadillas* (cenas cômicas populares), assim como as seguidilhas.¹²⁷ Geralmente, tinha compasso ternário ou binário composto e ritmo sincopado. Seus versos consistiam de quatro linhas de oito sílabas com um estribilho variável. Era dançada por um casal; a mulher movia seu vestido ou avental e o homem seu chapéu ou lenço. Embora mais tarde tenha sido banida devido a sua libertinagem crescente, persistiu até o final do século XIX (*Oxford Music Online*).

Segundo Budasz (2011, p. 14), a tirana foi dançada em Cuiabá (MT), em 1790, por um ator negro, no papel de velho enamorado, no final de um entremez encenado num tablado improvisado ao ar livre, nos festejos de aniversário de Diogo de Lara Ordonhes. No Brasil, devido ao contato com o lundu afro-brasileiro, a tirana adquiriu a umbigada – movimento coreográfico que ocorre quando o ventre da mulher bate à altura do ventre do homem (ALVARENGA, 1982, p. 187-188). Durante o século XIX, a tirana se espalhou pelo país, sendo modificada localmente. João Jacques (1912, citado por CASCUDO, 1972, p. 852, vol. I) afirma que a dança era popularíssima no Rio Grande do Sul, onde teria chegado entre 1822 e 1835, constituindo, com o passar do tempo, diversas variantes coreográficas, entre as quais a tirana-grande sapateada e a tirana-dos-farrapos. Moraes Filho (1999, p. 17-21), por sua vez, assistiu, na década de 1850, uma tirana ser dançada na Província do Rio de Janeiro, durante um casamento na roça. Um tocador de viola sapateava e, “retorcendo-se em momices”, cantava a quadra sugestiva: “Tirana, minha tirana, Ai! Tirana de Irajá!, Aquilo que nos falamos, Tomara que fosse já.”

¹²⁶ Depositado no Setor de Manuscritos da BNRJ.

¹²⁷ A *seguidilha* – “ária e dança nacional espanhola, em compasso ternário e movimento moderado” – ocupa um lugar habitual no teatro espanhol, como nas *tonadillas cênicas*, penetrando ainda o teatro luso-brasileiro. No entremez português *A estalagem*, de 1779, por exemplo, as personagens de duas ciganas espanholas são contratadas por outro espanhol para cantar uma seguidilha, enquanto que na farsa *Dois vezes somos meninos*, entre as oito cantorias encontra-se uma seguidilha, além de três modinhas (CRANMER, 2013b, p. 6).

A melodia do Ex. 11 é de uma tirana nordestina, cuja partitura foi publicada originalmente no ano de 1908, em livro de Guilherme de Mello – para o qual a tirana era um dos “três tipos populares da arte musical brasileira”, junto do lundu e da modinha (MELO, 1947 [1908], p. 29). A melodia – semelhante ao martelo agalopado, segundo Mário de Andrade (1989, p. 515) – apresenta síncofes e o 7º grau da escala é abaixado, como no modo mixolídio:



Ex. 11 Tirana nordestina. (ANDRADE, 1989, p. 515).

Muito utilizada no teatro musical de Portugal, é provável que a tirana tenha sido trazida ao Rio de Janeiro por artistas portugueses especialistas em entremezes, como o já mencionado Victor Porfírio de Borja (PRADO, 1972, p. 9), cômico, cantor e dançarino chegado ao Brasil em 1814, além do francês Lourenço Lacombe, que se tornou primeiro bailarino do Real Teatro de São João. No *Diário do Rio de Janeiro*, publicado em 27 de agosto de 1823, num programa a ser apresentado no Real Teatro de São João, Lacombe dançou o “terceto espanhol intitulado *As Tiranias*”. O bailado foi apresentado antes da “bem aceita farça *Manoel Mendes*” – a mesma que, segundo outro anúncio publicado dois anos antes, no *Diário do Rio de Janeiro* de 26 de julho de 1821, foi encerrada com um lundu cantado em duo por Victor Porfírio de Borja e a também referida Maria Cândida de Souza.

A partir de 1833, os anúncios publicados no *Diário do Rio de Janeiro* começam a noticiar certo “coro *Tripili trapile*”, sempre utilizado no final de farsas ou tonadilhas. É muito provável que o tal “coro” integra a *Tirana del Tripili*, atribuída ao compositor espanhol Blas de Laserna (1751-1816), autor de 160 tonadilhas (LOLO, 2002, p. 443) – note-se que a palavra “tripili” faz parte do estribilho e do próprio título desta tirana. A música tornou-se conhecida em toda a Europa depois que o compositor Saverio Mercadante – o qual, nos anos de 1827-1828, trabalhou no Teatro de São Carlos, em Lisboa (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 131; CYMBRON, 2012, p. 3) – usou-a na abertura de sua ópera bufa *I due Figaro* (estreada

em 1835), espécie de continuação de *As bodas de Fígaro*, comédia do francês Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, na qual W. A. Mozart se baseou para criar a ópera *Le Nozze di Figaro*, escrita em 1778 e estreada em 1786, em Viena.

Copla

La ti-ra-ni-lla en el di-a es lo que más gus-to da La

Don-dees-te so-ne-ti-llo to-dos se-pue-den ca-llar. 1a. vez

2a. vez Estribillo

Con el tri-pi-li tri-pi-li tra-pa-lá la ti-ra-na se can-tay se

bai-la An-da chi-qui-lá! Da-le con

gra-cia, que me to-bas el al-ma!

Ex. 12 "Tirana del Tripili". (LACERNA, 1751-1816). *Grove Dictionary of Music*.

Os acentos rítmicos sincopados da copla criam métricas internas que contrariam e, ao mesmo tempo, flexibilizam os limites do compasso. Tal não ocorre no primeiro verso do Estribillo, onde o ritmo melódico é regular e estável: “Con el tripili, tripili, trápala, la tirana se canta y se baila”. Nos demais versos, a acentuação sincopada recai nas sílabas átonas produzindo “erros” de prosódia, como em “gusTO”, soNETillho”, “toDOS”, “anDA”, “chiquiLLA”, “daLE”, “graCIA”. Esta característica rítmica sincopada da tirana espanhola a aproxima dos lundus brasileiros. Neste sentido, Mário de Andrade (1989, p. 514-517), ao analisar os cinco exemplos de tirana, colhidos no nordeste brasileiro, por Guilherme de Mello (1908), observa que nenhum destes exemplos é em compasso composto (característico da tirana espanhola), mas sempre em binário simples. Andrade apresenta a suposição interessante de que a subdivisão rítmica ternária-composta (da matriz hispânica, presente no fandango e na tirana) pode ter sido fundida à matriz rítmica binária-simples africana (presente no lundu e no fado) fazendo surgir as “frequentíssimas síncopes que correm popularmente como de proveniência africana”. Ou seja, a subdivisão ternária composta da tirana espanhola teria se tornado quiáltera (tercina) e, em seguida, síncope (semicolcheia-colcheia-semicolcheia),

caracterizando, assim, o ritmo da tirana brasileira, produto musical híbrido, afro-brasileiro-luso-hispânico.

Como os anúncios dos periódicos revelam, entre as décadas de 1830 e 1840, a *Tirana del Tripili* alcançou as principais províncias brasileiras, sendo apresentada nos bailados, farsas e entremezes teatrais. Em anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 3 de outubro de 1838 – um dia antes da estreia de *O juiz de paz da roça* – foi mencionado certo “coro *tripili-trapile*”, como encerramento musical e coreográfico da “engraçada farsa *A Frauta Mágica*”. Outro anúncio, publicado em 14 de novembro de 1843, no *Correio Mercantil*, em Salvador (BA), menciona a “muito aplaudida Tonadilla Espanhola, a qual sendo precedida de uma nova e jocosa cena cômica finalizará com o *tripili trapili*, que será por três vezes repetido no fim de cada uma de três novas quadras, que serão cantadas.” A “Tonadilla Espanhola” referida no anúncio foi representada antes da comédia *A família e a festa da roça*, de Martins Penna, finalizada com lundu e música da barbeiros, sobre a qual voltaremos mais à frente.

É importante assinalar que Estela Sezefreda, atriz-dançarina brasileira que dançou a tirana na estreia de *O juiz de paz da roça*, também era dançarina de fandango – dança popular de origem espanhola que, assim como a tirana, foi misturada com o lundu no Brasil. Segundo o *Grove Music Online*, o fandango surgiu na década de 1720, na Espanha. Tinha compasso ternário ou binário composto e andamento *allegro*, acelerando durante a execução da dança. A música apresentava paradas bruscas, durante as quais o casal de dançarinos permanecia imóvel. O canto era intercalado por trechos puramente instrumentais, sendo acompanhado pela viola, por castanholas e palmas. Tanto Mozart como Rossini inseriram o fandango em suas duas óperas baseadas na *Trilogia de Fígaro*, escrita por Pierre-Augustin de Beaumarchais. Como Link (2005) aponta, o fandango fora utilizado por Beaumarchais não apenas para exprimir exotismo e “sensualidade ibérica”, mas principalmente para denotar poder, dominação e *tirania*. Esta representação coadunava-se com o enredo da comédia: Fígaro (serviçal do Conde de Almaviva) irá se casar com a donzela Susana, que está a serviço da condessa Rosina – note-se que em três comédias de Martins Penna há personagens femininas com este nome.¹²⁸ Susana descobre e conta a Fígaro que o Conde pretende exercer o direito de “pernada”, que consistia em tomar o lugar do noivo na noite de núpcias. Fígaro consegue, contudo, evitar que o Conde exerça seu direito tirano e acaba se casando com Susana em uma grande festa com dança (fandango) e música. Assim como o desfecho de *As bodas de Fígaro*, a farsa *O juiz de paz da roça* também termina com festejos e danças (tirana) comemorando um casamento. Além disso, o personagem de um juiz corrupto – comparável ao

¹²⁸ Maria Rosa (*O juiz de paz da roça*), Rosinha (*Os três médicos*) e Rosa (*O noviço*).

Conde de Almaviva –, aparece para dançar com a noiva, obrigando o noivo a dançar com sua sogra. Tirana e fandango são, assim, danças que aparecem em contextos cênicos análogos.

Beaumarchais assistiu a uma exibição de fandango na Espanha, na década de 1760, cuja *performance* “lasciva” deve tê-lo motivado a incluir a dança em sua *Trilogia de Fígaro*:

A dança mais estimada aqui é chamada fandango. Sua música é extremamente vivaz e extrai todo seu prazer de alguns poucos passos e posições lascivas do corpo que fizeram corar até a raiz dos meus cabelos (eu não sou o mais pudico dos homens). Uma jovem espanhola, sem levantar os olhos e com semblante modesto, levanta-se e começa a mover seu corpo na frente de um dançarino desavergonhado. Ela estica os braços e estala os dedos marcando os pulsos durante todo o fandango; o homem gira em torno dela, se afasta, volta com movimentos violentos, ao que ela responde com gestos semelhantes, apenas um pouco mais suavemente, e sempre estalando os dedos, parece dizer: ‘Você pode ir e vir quantas vezes quiser, mas eu não vou me cansar antes de você’ (BEAUMARCHAIS citado por LINK, 2009, p. 81).

Vega (2007) afirma que as coreografias do fandango e lundu foram amalgamadas e apresentadas em entremezes, bailes e pantomimas nos teatros, salões e circos de cidades na Argentina, Uruguai, Bolívia, Chile e Peru (Buenos Aires, Montevideu, Arequipa, Santa Cruz de la Sierra, Valparaiso, Lima). A mistura afro-luso-hispânica entre lundu e fandango ocorreu também no Brasil, como sugere a gravura da Fig. 14, feita por Johann Moritz Rugendas, entre os anos de 1821 e 1825, representando um casal dançando o lundu no Rio de Janeiro. No detalhe à esquerda, vemos a mulher requebrando com as mãos na cintura, enquanto o homem – como na coreografia do fandango – está com os braços erguidos, tocando castanholas. No detalhe à direita, um tocador acompanha com a viola a dança.



Fig. 14 Lundu. J. M. Rugendas. Rio de Janeiro (1821-1825).

Alcure e Rabetti (2009) analisam a imagem acima relacionando a dança do lundu à sociedade brasileira. Visualmente há uma diagonal que opõe, na vertical, as castanholas erguidas e os pés em ponta do dançarino, enquanto que noutra gravura de Rugendas, representando um lundu dançado por negros, os pés do casal de dançarinos estão descalços, tocando diretamente no solo. Segundo as autoras, a tendência à verticalidade dada pelo jogo da disposição diagonal dos corpos em movimento sugere tensões e afastamentos onde se quereria fazer ver apenas uma mistura entendida como hibridismo que dilui diferenças: “As imagens nos lembram que apesar de dançarem a mesma dança, a diferença entre [os dançarinos brancos e negros] é marcada de forma exemplar pelo fato de ambos viverem numa sociedade escravocrata” (ALCURE e RABETTI, 2009, p. 39).

Como exposto no Capítulo II, Martins Penna escrevia os números musicais de suas comédias de acordo com os repertórios atoriais dos artistas que as encenaram. A tirana de *O juiz de paz da roça*, era, dessa forma, adequada ao repertório da atriz-dançarina Estela Sezefreda, em cujo benefício estreou a comédia de Martins Penna, em 4 de outubro de 1838, no então assim denominado Teatro Constitucional Fluminense (ex-Real Teatro de São João, futuro Teatro de São Pedro de Alcântara).

Em 1842, *O juiz de paz da roça* teve seu texto publicado pela tipografia de Francisco de Paula Brito. A tirana-dança se tornou um fadinho cantado, ao receber uma letra, na edição impressa da comédia *O juiz de paz da roça*:

JUIZ – Sr. Escrivão, faça o favor de ir buscar a viola. (*sai o Escrivão*) Não façam cerimônia; 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?

TOMÁS – Ficou, sim senhor.

JUIZ – Bom (para os outros) Vamos arranjar a roda. A noiva dançará comigo, e o noivo com sua sogra. Ó Sr. Manuel João, arranje outra roda... Vamos, vamos! (arranjam as rodas; o Escrivão entra com uma viola) Os outros senhores abanquem-se. Sr. Escrivão, ou toque, ou dê a viola a algum dos senhores. Um fado bem rasgadinho... bem choradinho...

MANUEL JOÃO – Agora sou eu gente!

JUIZ – Bravo, minha gente! Toque, toque! (um dos atores toca a tirana na viola; os outros batem palmas e caquinhos, e os mais dançam)

TOCADOR (cantando)

Ganinha minha senhora,
Da maior veneração;
Passarinho foi-se embora,
Me deixou penas na mão.

TODOS
 Se me dás que comê,
 Se me dás de bebê,
 Se me pagas as casas,
 Vou morar com você. (Dançam)

JUIZ – Assim, meu povo! Esquenta, esquenta!...

MANUEL JOÃO – Aferventa!

TOCADOR (cantando) Em cima daquele morro
 Há um pé de ananás;
 Não há homem nesse mundo,
 Como nosso juiz de paz.

TODOS
 Se me dás que comê,
 Se me dás de bebê,
 Se me pagas as casas,
 Vou morar com você. (Dançam)

JUIZ – Aferventa, aferventa!...

(MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 47-48, vol. I).

Desde o início da década de 1820, os relatos de viajantes fazem referência ao fado como dança de negros. Em 1825-26, por exemplo, o oficial alemão Carl Schlichtorst registrou em seu diário (editado em 1829):

Quanta expressividade não há [...] não só no Fandango como também no Fado, essa dança de negros tão imoral e no entanto tão encantadora, e quando é necessário dançar uma *Gavotte* prefiro vê-la dançada por brasileiros ou espanhóis do que pelo mais célebre Mestre de Bailado parisiense. Até a Valsa alemã estes povos sabem retirar-lhe a sua cansativa monotonia; também nesta dança, tal como ela é executada no Brasil, se exprime a ideia do amor primeiro negado mas depois concedido. [...] A dança favorita dos pretos chama-se Fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente. As posições desta dança são tão fascinantes que não é raro vê-la ser dançada por bailarinos europeus, com sonoro aplauso, no Teatro de São Pedro de Alcântara (SCHLICHTORST (1825-1826), citado por NERY, 2004, p. 19-20).

A descrição do viajante alemão, somada à rubrica de Martins Penna (“um fado bem choradinho”) nos sugere a interpretação de que o fado da comédia *O juiz de paz na roça* não era uma dança rápida, pressupondo antes um andamento moderado (NERY, 2004, p. 29), que acelerava com o decorrer da dança, pois a seguinte fala do personagem do juiz: “Aferventa, aferventa!”, pode ser entendida musicalmente como uma indicação de agógica, ou seja, um acelerando.

A primeira referência ao fado num periódico na Corte data de 1833. No final de um entremez publicado no periódico *As Obras de Santa Engracia* os personagens dançam um fado, acompanhados dos instrumentos musicais orucungo, berimbau, chocalho, matraca, “tambor de negro mina”, pandeiro e puíca. Note-se na fala dos personagens *Paulo Baeta* (pseudônimo de Paula Brito?) e *Estouvado* a presença de onomatopeias sugerindo os sons dos instrumentos acima mencionados, além de indicações musicais e coreográficas, como, por exemplo, “Aferventa minha gente” – a mesma expressão encontrada na letra do fado de *O juiz de paz da roça*:

PAULO BAETA – Vamos lá. Vou principiar... atenção. Bate tudo... bate tudo... tran... tran... tran... ziquiti... xiquiti... xiquiti... huhú... cala tudo... cala tudo... cala tudo... huhú... fió... fió... huhú... Quem vem lá, quem vem lá, quem vem lá... huhu... meu sinhó co sipó... pumbum... pumbum... huhu... xáca... xáca... xáca... huhu... ton... ton... ton..., huhu... boim...boim...boim... [...] *Aferventa minha gente*.

ESTOUVADO – Muito gosto de dançar... assim meu bem... venha saindo meu Ripanso, quebra meu negro, derrete candimba... mindinho... miudinho... moderado... moderado... furrundú... furrundú... furrundú... [...] por baixo ladrãozinho... esses pezinhos... a barriguinha... toma coco ioiô... assim meu bem... meu Ripansinho... machuca meu negro [...] derrete-me todo já, toma embigada, gangula.

PAULO BAETA – Bate tudo... bate tudo... bate tudo... para acabar [...], puxa tudo fieira, minha gente... ai que morro de gosto [...] digam todos, as cadeiras me dói, dói, dói, gritem todos, eu morro meu bem... arrede-se para lá... digam todos suspirando, estou no fim... estou no fim... ai que todo me derreto... ai... ai... ai estou morrido... acabe tudo assobiando... fió... fió... fió... (*As Obras de Santa Engracia*, 4 de novembro de 1833 – nosso grifo).

A quadra setissílaba cantada pelo tocador de *O juiz de paz da roça*: “Em cima daquele morro,/ Há um pé de ananás;/ Não há homem neste mundo/ Como nosso juiz de paz”, por sua vez – uma fórmula comum no cancionero popular e folclórico –, é semelhante à letra de uma canção que circulava desde a colônia, ligada aos dotes matrimoniais, da qual não conseguimos localizar registro em partitura. Mariza Lira (1955) assinala que os dotes eram tão caros no século XVIII que os noivos se esquivavam das bênçãos matrimoniais e, por isso, o número de casamentos caiu muito. Para remediar o mal, em 1749, a metrópole resolveu restringir os dotes. Mesmo assim os homens previdentes pensavam: “casar é bom, mas não casar é melhor”. O povo “glosou com filosofia a questão matrimonial, cantando a toada simples que se inicia com um ‘pé de cantiga’ usado em Portugal e muito empregado em todo o Brasil” (LIRA, 1955, p. 32):

Lá em cima daquele morro,
 Ó Dona,
 Tem um pé de jatobá,
 Não há nada mais pió,
 Ai, Sra. Dona,
 Do que um homem se casá.

A técnica da *glosa*, como esclarece Brito, em estudo por nós já referido sobre os vilancicos ibéricos (1998, p. 32), consiste na criação de novas estrofes compostas (ou improvisadas) para um mesmo refrão, que passa a chamar-se *mote* ou tema. Budasz (1996, p. 14) assinala que, nos autos religiosos do século XVI, o vilancico e o romance tinham frequentemente seus versos “divinizados”, ou seja, mudava-se o sentido da letra, do profano para o sagrado, enquanto que a melodia original era mantida inalterada. Era comum que os primeiros versos do estribilho fossem mantidos na versão contrafeita ao divino, de maneira que o intérprete pudesse facilmente identificar a melodia original – sem o auxílio da partitura.

Caso semelhante parece ter ocorrido com a letra do fado de *O juiz de paz da roça*, cujo verso inicial, cantado pelo “tocador”, é o seguinte:

Ganinha, minha senhora,
 Da maior veneração;
 Passarinho foi-se embora,
 me deixou penas na mão.

Verso semelhante foi mencionado em 10 de janeiro de 1854 no periódico *A Marmota Fluminense*, editado por Paula Brito, o mesmo que, doze anos antes, em 1842, havia publicado a primeira edição de *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna. Foi assim que no editorial publicado na *A Marmota Fluminense* daquele ano, Paula Brito mencionou a letra de “uma cantiga velha, que se canta nos *fados* desde o tempo de minha bisavó”:

Gãzinha, minha senhora,
 De toda a sinceridade:
Gallo na Praia do Peixe
 Alegra toda a cidade!...

É interessante notar que a Praia do Peixe, referida na letra do fado acima citada – local de encontro de fadistas lusitanos, marujos e capoeiras (SOARES, 2004, p. 546) –, era localizada ao lado do Cais dos Mineiros, onde Martins Penna trabalhou entre os anos de 1838 e 1843. A Fig. 15 mostra o mercado da Praia do Peixe, cujo comércio era majoritariamente

exercido por escravos, onde a população adquiria gêneros alimentícios, como angu¹²⁹ e o peixe “Gallo”, mencionado na letra do fado.



Fig. 15 Mercado da Praia do Peixe. Juan Gutierrez (1893-1894).

O fado do “tempo de minha bisavó”, mencionado por Paula Brito, apresenta os mesmos verso inicial e métrica setissílaba da estrofe cantada pelo “tocador” no fado da comédia *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna. É possível supor que a dupla Martins Penna e Paula Brito tenha adaptado a letra deste fado, glosando novos versos para uma melodia popular da época – da qual, infelizmente, não localizamos registro em partitura. Como assinalado no capítulo I, a contrafação (mesma melodia, outra letra) constituía uma tradição da música teatral, desde os autos seiscentistas de José de Anchieta, até as comédias e tragédias encenadas no Ópera Nova.

A palavra “Ganinha” (provavelmente uma contração fonética de “ciganinha”¹³⁰) – que não apareceu em nenhuma fonte por nós pesquisada no Brasil, exceto no periódico *A Marmota Fluminense*, editado por Paula Brito, em 1854 (e na letra do fado da comédia *O juiz de paz da roça*, publicada em 1842) –, consta, curiosamente, da letra da modinha no. 7,

¹²⁹ Jean Baptiste Debret retratou um grupo de negras preparando grandes caldeirões de angu, cercadas de escravos de ganho e carregadores, na Praia do Peixe. Ver Debret in Lago (2009, p. 196), prancha 95, “*Négresses cuisinières machandes d’angu*”.

¹³⁰ O autor português Gil Vicente foi pioneiro ao incluir em suas peças teatrais os personagens de ciganos, como na *Farsa das ciganas* (1521), no *Auto da festa* (1526) e no *Auto da Lusitânia* (1536). Estes autos prenunciaram, em quase um século, *A ciganinha*, novela que abre as *Novellas ejemplares* de Miguel de Cervantes, publicadas em 1613 (REBELLO, 2000 [1968]). Na novela de Cervantes, a ciganinha Preciosa é exímia dançarina e cantora “bem sortida de vilancicos, de coplas, seguidilhas e sarabandas” (CERVANTES, s/d [1613], p. 13).

intitulada “Ganinha, minha ganinha”, incluída na coleção manuscrita *Modinhas do Brasil*, depositada na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa (Portugal) (LIMA, 2001, p. 13-55). A coleção consiste num conjunto de 30 peças para duas vozes solistas e baixo-contínuo, provenientes do último quartel do século XVIII, sem indicação de autoria. O trecho da modinha nº 7, onde aparece a palavra “ganinha”, é bastante sincopado, enquanto que o acompanhamento no violão utiliza arpejos em semicolcheias e harmonia simples, encadeando sucessivamente os acordes de tônica e dominante (F – C7), como ocorre frequentemente no lundu.

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal lines and guitar accompaniment for the first phrase. The second system continues the vocal lines and guitar accompaniment for the second phrase. The third system shows the vocal lines and guitar accompaniment for the final phrase. The lyrics are: Ga nin-ha min-ha Ga - nin-ha Ga - nin-ha min-ha Sin - há Min - ha Sin - há.

Ex. 13 Modinha "Ganinha, minha ganinha". (LIMA, 2001, p. 89-91; 226).

Considerando o lapso temporal e espacial que separa as duas manifestações (modinha – fado) parece pouco provável, embora não seja impossível, que o início da melodia (“Ganinha, minha Ganinha”) da modinha acima referida coincida com a do verso correspondente (“Ganinha, minha Senhora”) cantado pelo “tocador” de fado na comédia de Martins Penna. Em todo caso, é interessante notar que o fado – inicialmente uma manifestação afro-brasileira, depois, portuguesa (NERY, 2004) – exemplifica a circulação *transnacional* de práticas culturais entre Brasil e Portugal. Essa dinâmica constituiu “um contínuo luso-brasileiro, repleto de práticas e experiências comuns, permutas, transformações, adaptações e readaptações” (BUDASZ, 2011, p. 113). É bem verdade que algumas destas

transformações devem ter sido radicais. Neste sentido, diga-se que, baseando-nos nos relatos dos viajantes, o fado dançado afro-brasileiro parece pouco ou nada ter a ver com o fado cantado português, de caráter marcadamente melancólico. Serve como exemplo o “Fado choradinho”, em Ré menor, recolhido em Lisboa, na década de 1850, um “dos mais antigos, por onde se moldaram outros que posteriormente apareceram” (NEVES (1893), citado por NERY, 2004, p. 52-53).

FADO CHORADINHO
CANÇÃO DA DESGRAÇADA

À Ex.^{ta} Sur.^a D. Amélia d'Aguilar Almeida Pinto.

Andante Da 2.^a vez com 8^o

111 *p sentimental*
Fui en - con - trar a des - gra - ça on - de as mais a - cham pra - zer ;
a - mor que dá vi - da a tan - tos só a mim me faz mor - rer.
Oh ci - dra, con - si - d'ra, oh ci - dra, oh ci - dra, con - si - d'ra bem ; de -
pois da ci - dra par - ti - da, ci - dra, que re - me - dio tem ?

Ex. 14 "Fado choradinho", Lisboa, 1850. (NEVES, 1893, p. 217).

Por fim, diga-se que assim como no manuscrito de Martins Penna, datado de 1837, constava a tirana – uma dança adequada ao repertório da atriz-dançarina Estela Sezefreda –, da mesma forma o “fado da tirana” presente no texto da comédia publicado em 1842, pela tipografia de Paula Brito – no qual participa um “tocador” cantando solo, sendo respondido pelo coro –, era adequado ao repertório do estreador Martinho Correia Vasques, intérprete de “árias cômicas encenadas”, como a já referida “Ária do Capitão mata-mouros”.

Como vimos no capítulo II, em setembro de 1842, Martinho Correia Vasques estreou no Teatro de São Pedro e, em maio de 1843, passou a integrar a companhia dramática de João Caetano, concorrente da companhia dramática portuguesa do Teatro de São Pedro. Nestes mesmos anos foram publicadas a primeira e segunda edições da comédia *O juiz de paz da roça*, pela tipografia de Paula Brito. Acredito que Martins Penna tinha em mente um artista como Martinho Correia Vasques quando escreveu – talvez em parceria com Paula Brito –, o número final de dança, canto e música de *O juiz de paz da roça*. Lembramos ao leitor que Paula Brito havia iniciado sua linha editorial no início da década de 1830, quando editou periódicos que abordavam pioneiramente a questão racial, como *O Mulato ou o Homem de Cor*, publicado entre setembro a novembro de 1833. A partir deste mesmo ano, até 1846, o jornal *A Mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada*, também editado por Brito, publicou lundus e fados pioneiros. Em 1842, quando começou a publicar as comédias de Martins Penna, Paula Brito passou a utilizar os periódicos para promover sua venda, bem como aos artistas que participavam das representações teatrais. A *claque* pró Martinho parece ter se intensificado durante a década de 1850, com os editoriais escritos por Paula Brito em apoio ao ator-cantor cômico, publicados nos periódicos *A Marmota na Corte*, *A Marmota Fluminense* e *A Marmota*. O anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, de 4 de junho de 1842, exemplifica como o novo final musical de *O juiz de paz da roça* foi utilizado por Paula Brito para estimular a venda da farsa recém-publicada em sua tipografia: “Saiu à luz e vende-se nas lojas do costume e na de Paula Brito, *O juiz de paz da roça* – farça muito divertida; que acaba com o *fado da tirana*; é um folheto brochado e encapado por 320 rs.” Anúncios como este foram veiculados continuamente nos periódicos da época e, dois anos depois, em 7 de junho de 1844, a “farça *O juiz de paz da roça*” foi encenada no Teatro de São Francisco, sendo terminada pelo “fado da tirana”. A comédia foi incluída na programação “atendendo aos imensos pedidos [do público]” – o que dá ideia do sucesso alcançado pela comédia de Martins Penna.¹³¹ Certamente o ator-cantor Martinho Correia Vasques participou desta encenação, pois, desde 1843, o mesmo integrava a companhia dramática de João Caetano. Note-se que o número final com o “fado da tirana” aparece em destaque no anúncio da Fig. 16, como importante atrativo teatral-musical-coreográfico para o espetáculo teatral em “benefício de

¹³¹ Martins Penna é o autor com maior número de edições no catálogo da tipografia de Paula Brito, perfazendo um total de oito comédias e quinze publicações, entre os anos de 1842 e 1855: *O juiz de paz da roça* – 1842, 1843, 1855; *A família e a festa da roça* – 1842, 1853; *O Judas em sábado de aleluia* – 1846, 1852; *O diletante* – 1846; *O caixeiro da taverna* – 1847, 1852; *Os irmãos das almas* – 1847, 1852; *Quem casa, quer casa* – 1847, 1852; *O noviço* – 1853 (PAULA RAMOS JR., 2010, p. 241-242). Como assinalado por Godoi (2011), as comédias de Martins Penna vendiam quase tanto quanto os libretos traduzidos de ópera italiana. Voltaremos a este ponto importante mais à frente.

uma liberdade”, promovido pelo escritor negro Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), considerado o autor do primeiro romance escrito no Brasil, intitulado *O filho do pescador* (SILVA, 2009, p. 1). A receita gerada pelos bilhetes vendidos na tipografia de Paula Brito, visava, mais uma vez, a compra da alforria de um escravo.



Fig. 16 Benefício para liberdade de um escravo. *DRJ*, 7/06/1844.

3.2 *Um sertanejo na Corte* (1833-1837 – data provável)

Segundo Damasceno (1856), a farsa *Um sertanejo na Corte* foi escrita provavelmente entre os anos de 1833 e 1837. O texto chegou incompleto aos dias de hoje e não parece ter sido publicado ou representado na época. Apesar de não haver, em *Um sertanejo na Corte*, números de música e dança – como ocorre no final de *O juiz de paz da roça* – Martins Penna apresenta, nas falas das personagens, menções a tipos de dança e aos instrumentos da época, possibilitando verificarmos como estas menções se equivaliam ou se opunham dentro do sistema de relações entre comédia e música.

3.2.1 Descrição do enredo da comédia

Na Cena I da Parte primeira, dois ciganos conversam no Rocio (próximo ao Teatro de São Pedro),¹³² tramando dar um golpe em algum transeunte desavisado. Note-se a menção ao periódico *Diário do Rio de Janeiro*:

¹³² O “Largo do Rocio”, atual Praça Tiradentes, teve várias denominações: Campo da Lampadosa, Campo dos Ciganos, Campo do Pelourinho, Campo de São Domingos e Praça da Constituição. A denominação atual deve-se à suposição de que o inconfidente Tiradentes teria assistido a uma missa na Igreja da Lampadosa (ao lado do TSPA, atual Teatro João Caetano), a caminho do enforcamento. (RIOS FILHO, 2000 [1946], p. 226). Segundo Mello Moraes Filho (1981, p. 35), a partir de 1808, os ciganos foram desocupando o Campo de Santana e suas imediações para morarem no Valongo, onde passaram a administrar os armazéns de venda de escravos.

SEGUNDO CIGANO – Vamos ao que importa: o que faremos nós hoje?

PRIMEIRO CIGANO – Eu te digo. Tu irás passear naquela travessa: logo que vires que eu converso com algum sujeito, vem te aproximando, porém como quem não quer coisa; neste tempo eu estarei oferecendo este anel, que eu comprei na Cruz (*mostra um anel*) por uma pataca, ao sujeito. Como por acaso eu te chamo para avaliar o anel: tu aproxima-te e avalia-o em cinquenta mil réis. Porém cuidado que ele não desconfie que tu me conheces.

SEGUNDO CIGANO – Não tenhas medo.

PRIMEIRO CIGANO – E enquanto eu estiver oferecendo o anel, vê lá se podes arranjar alguma coisa pelas algibeiras do sujeito.

SEGUNDO CIGANO – Este é o meu forte. Ainda me lembro da carteira que roubei àquele mineiro no Campo de Santana. E o pateta no outro dia pôs anúncios no *Diário [do Rio de Janeiro]*,¹³³ oferecendo alvíssaras a quem lhe levasse a carteira. Tomara eu cá muitos destes.

(MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 52-53, vol. I).

Em seguida, chega o personagem principal, o mineiro Tobias da Encarnação, todo coberto de poeira e vindo de Curral-del-Rey (Sabará, Minas Gerais), montado num cavalo e precedido por duas bestas de cargas conduzidas por seu escravo. Logo que apeia do cavalo, Tobias é abordado pelo cigano:

PRIMEIRO CIGANO – Veja que belo brilhante; tem dois quilates. (*dá-lhe o anel*)

TOBIAS – Está tão leve!

PRIMEIRO CIGANO – Assim mesmo é que é a moda em Paris.

TOBIAS – Em que?

PRIMEIRO CIGANO – Em Paris.

TOBIAS – Não conheço este homem.

(p. 56-57).

Após ser roubado pela dupla de ciganos, Tobias chega à casa de Pereira, seu anfitrião, onde um piano está aberto. Tem início a Parte segunda:

TOBIAS (*só, olhando para as paredes e trastes da casa*) – Que coisas de bonitas! (*examinando a mesa*) Que mesa de rica! (*examinando a mesa*) Oh, homem, que tamboretas tão bonitas! Senhor Pereira é bem rico! Lá por riba não há disto. (*aproxima-se do piano e o examina*) O que é isto? Tem um regimento de coisinhas brancas e pretas! (*toca em uma, e ouvindo o som recua espantado*) Oh, é um bicho! Ele canta tão bonito! (*examina com interesse, porém de longe*) Eu quero levar um destes bichos lá para riba, pra cantar no meu quarto.

(p. 61, vol. I).

¹³³ Além desta menção ao *DRJ*, Martins Penna se refere ao *JC* em *Os dois ou O inglês maquinista*. Em *Os ciúmes de um pedestre* o autor inclui fatos noticiados nos periódicos e em *A família e a festa da roça* aproveita textos de anúncios de cosmoramas no Largo da Sé, no Largo de São Francisco e na Rua do Ouvidor. Cosmoramas eram câmaras ópticas, que “consistiam de uma caixa simples em cujo interior eram projetadas imagens distorcidas por espelhos” e vidros de aumento (SIMIONATO, 2009, p. 21). Nos locais onde os cosmoramas eram montados, havia teatrinhos mecânicos e, ao som do realejo, exibição de animais exóticos ou disformes, como onças, peixes, cobras e carneiros com duas cabeças. Ver Ulhôa e Costa-Lima Neto (2013).

Pereira se surpreende com a ingenuidade de Tobias e tenta lhe explicar o funcionamento do piano:

PEREIRA – Venha cá. (*leva-o para junto do piano*) Isso é um piano, é um instrumento de corda, assim como uma viola, um machete, e não um bicho como o senhor pensa. (*toca à toa no piano*). Está ouvindo?

TOBIAS (*muito admirado*) – Ah!

PEREIRA – Ora, agora veja. (*abre o piano e mostra-lhe o feitiço por dentro*). Está vendo? São cordas.

TOBIAS – Como é bonito? Ó patrão, vamos breganhar?

PEREIRA – Breganhar como?

TOBIAS – Eu lhe dou meus burros carregados por esta viola grande.

PEREIRA – Qual viola nem meia viola; já lhe disse que chama-se piano.

TOBIAS – Pois está bom. Pião, pião, seja lá como quiser! Quer ou não quer a breganha?

(p. 64-65, vol. I).

Após Tobias sair para ser apresentado à filha de Pereira, este desabafa, generalizando seu preconceito:

PEREIRA (*só*) – E que tal o quadrúpede! Chamar seges casinhas e piano bicho! Há ainda muita estupidez! O que não vai por estes vastíssimos sertões que cobrem grande parte do Brasil! Não admira que este pense que o piano é um bicho, quando outros creem em reino encantado¹³⁴ de João Antônio em Pernambuco. Enquanto instituições sábias não melhorarem (*sic*) a educação de grande parte dos brasileiros, os ambiciosos terão sempre onde se apoiar. Senão diga-o Rio Grande, diga-o a Bahia! Desgraçada da nação cujos povos vivem na mais crassa e estúpida ignorância!

(p. 65, vol. I).

Na sequência, Tobias conhece Inês, com quem trava o seguinte diálogo, rico em alusões musicais.

INÊS – É esta a primeira vez que o senhor vem ao Rio?

TOBIAS – Senhora sim, e estou arrependido de não ter vindo há mais tempo; há muitas coisas bonitas por cá.

INÊS – É verdade, porém o senhor ainda não viu nada. Oh, se fosse ao baile dos Estrangeiros, então se admiraria!

TOBIAS – Baile! O que é baile?

INÊS – É uma casa aonde a gente vai à noite dançar.

TOBIAS – Isto não se chama baile, chama-se batuque. Ora diga-me, lá dança-se a curitiba?

INÊS – Não senhor, porém dançam-se contradanças francesas, valsas, galopes...

TOBIAS – Oh, oh, oh...! Esta é boa! Então o meu cavalo também sabe dançar, e portanto pode ir a essa coisa.

(p. 67-68).

¹³⁴ Curiosamente, o escritor Ariano Suassuna (1927-2014) ambientou no local mencionado por Martins Penna, no sertão de Pernambuco, seu *Romance d'A Pedra do Reino e O Príncipe do sangue do vai-e-volta*, publicado em 1970, ou seja, quase 150 anos após Penna ter escrito a comédia *Um sertanejo na Corte*.

3.2.2 A *mousiké* da comédia: a “Corte” e a “roça” musicais

O sertanejo Tobias da Encarnação é “um mineiro de classe baixa” (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 50, vol. I), com a pronúncia característica da região de Minas Gerais (erres brandos), que visita a cidade do Rio de Janeiro, então Corte e capital do império. Como assinalado por Schwarcz (1998, p. 117), a população das capitais do império representava somente 8,4% da população total em 1823 e 10,41% em 1872. Mais ou menos 50% dessa população concentrava-se apenas em três capitais: Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Como exemplifica o diálogo antes citado acima, extraído da comédia *Um sertanejo na Corte*, de Martins Penna, a maioria dos brasileiros simplesmente ignorava a existência de uma cidade chamada Paris – a capital do século XIX, segundo Walter Benjamin. De maneira semelhante, até meados do século XIX, o piano só entrara em alguns poucos sobrados daquelas três cidades e era praticamente desconhecido noutras partes do Brasil (ALENCASTRO, 2011 [1997], p. 45-46).

A cidade era traiçoeira e, ao mesmo tempo, encantadora. Após ser enganado pelos dois ciganos na cena inicial, Tobias da Encarnação passa a descobrir o universo citadino, e acredita que o piano “é aquele bicho que canta tão bonito e que está dentro daquele caixão”, que os manequins de cera da Rua do Ouvidor¹³⁵ são “mulheres sem pernas e barrigas”, e que uma carruagem (*sege*) é “uma casinha em riba de umas rodas e puxadas por dois burros com umas cangalhas muito bonitas” (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 61, 63, 68-69, vol. I).

Um sertanejo na Corte ilustra a polarização entre campo e cidade, tema que Martins Penna utiliza em sua obra, inaugurando um

Verdadeiro cânone da comédia de costumes brasileira: a oposição entre campo e cidade (Corte e província, capital federal e interior, centro da cidade e periferia), operada com frequência e com suaves atualizações que mantiveram, no entanto, a sempre essencial positividade do campo, reserva de valores morais que se andavam perdendo nos raros mas atrativos centros urbanos daquele longo período. Tal oposição, frise-se, permitiu aproximar veios de comicidade ridícula e rústica a conceitos e gracejos espirituosos, mantidos estes últimos na superfície aparente e pitoresca de fenômenos que eram ligados, todavia, a radicais contradições internas de nossa sociedade e, acima de tudo, à oposição entre nacional e estrangeiro (RABETTI, 2007, p. 66).

Esta polarização é verificada, nas comédias de Martins Penna, tanto na construção de tipos por contraste (sertanejo–citadino) como nas menções musicais e sonoras presentes nos

¹³⁵ Rios Filho (2000 [1946], p. 275-276) observa que, desde as décadas iniciais do século XIX, a Rua do Ouvidor era dominada pelos comerciantes franceses, entre os quais floristas, cabelereiros, costureiros e sapateiros, cujos clientes integravam a elite afrancesada da Corte imperial.

textos (piano–machete, contradança–curitiba, baile–bataque). Assim, enquanto o espaço cênico da casa de Pereira, na “Corte”, aparece relacionado ao baile dos estrangeiros e às contradanças francesas, às valsas e ao galope, o espaço do “sertão”, por sua vez, estava associado ao mineiro Tobias, à curitiba, ao machete e ao bataque.¹³⁶

A pesquisa nos periódicos, tendo como palavras-chave “machete”, “bataque” e “baile dos estrangeiros”, resulta proveitosa para aprofundarmos as considerações sobre a polarização “Corte”–“Roça”. O baile dos estrangeiros¹³⁷ era realizado na Freguesia de São José, no largo da Lapa (próximo à residência de Martins Penna, na Rua dos Barbonos¹³⁸), sendo frequentado pela aristocracia da Corte. O anúncio a seguir descreve o ambiente aristocrático de alguns bailes musicais:

O que seria a dança sem as longas filas de Senhoras, sem a encantadora música, sem o brilhantismo da iluminação, o luxo dos ornatos, as mesas de jogo e a profusão de doces esquisitos e excelentes refrescos, entre nós tão excessiva! Que milhares de sensações não assaltam o coração quando se entra em uma sala de baile! (...) Um vai ao baile para perder o seu ouro, outro a sua saúde, um terceiro seu coração, os singelos ornam-se, os ociosos circulam e fazem número (*O Correio das modas*, 12 de janeiro de 1839).

Como ilustrou o diálogo antes citado entre Tobias e Inês, os bailes tinham como trilha musical as danças estrangeiras, como as quadrilhas ou contradanças anunciadas pelo flautista francês Pierre Laforge. Note-se que a orquestra referida no anúncio era constituída por músicos-escravos pertencentes à Fazenda de Santa Cruz, remunerados para se apresentarem a convite em bailes realizados em espaços utilizados pelas elites.

nova quadrilha de contradanças francesas com melodias tiradas da ópera *La Lampe*, por Herold, arrançadas para piano. Foi impressa a pedido de muitas pessoas e vende-se na imprensa de música P. Laforge, na Rua da Cadeia, no. 89, a 480 réis. Esta quadrilha é uma das mais modernas e a mais bonita que tem sido tocada nos bailes da Praia Grande e dos Estrangeiros pela orquestra da Quinta de Santa Cruz (*Correio das modas*, 1 de maio de 1839).

Zamith (2011) informa que as origens da quadrilha remontam à Idade Média, quando “cavaleiros integrantes de corporações militares participavam de jogos equestres, em que

¹³⁶ Segundo Cascudo (1972), o machete (machinho, machetinho) é um tipo de viola rústica, com quatro cordas, semelhante ao cavaquinho, trazido possivelmente da ilha da Madeira, Portugal. O bataque, por sua vez, é uma denominação genérica dada pelos portugueses para todo tipo de dança de África, bem como para o ajuntamento de participantes deste baile. Por definição, o bataque é constituído por instrumentos “de bater”, i. e., os de percussão, aos quais, por vezes, era acrescida a viola (e o machete), tendo como movimento coreográfico básico a umbigada (CASCUDO, 1972, p. 132, vol. I; p. 511, vol. II).

¹³⁷ Para os anúncios sobre o baile dos estrangeiros, cf. *DRJ*: 28/08/1840; 31/10/1842; 8/07/1844; 11/02/1858.

¹³⁸ Atual Rua Evaristo da Veiga, próximo aos Arcos da Lapa.

demonstravam habilidade em dominar suas montarias.” Durante a Renascença e o Barroco, espetáculos deste tipo eram organizados nos torneios e carrosséis. Estes espetáculos equestres eram integrados por homens ricamente vestidos, os quais se agrupavam em companhias de cavalarias, denominadas *squadriglias* ou *quadriglias*. Compositores como Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680) escreviam músicas para o balé a cavalo utilizando instrumentos como os clarins, que tocavam danças da suíte barroca, como a *allemande*, a *courante*, a *sarabanda* e a *giga* (ZAMITH, 2011, p. 65-67).

No século XIX, a quadrilha teve muita importância no repertório dos bailes da sociedade carioca, competindo com a valsa e a polca, sendo estas duas últimas danças provenientes, respectivamente, da Alemanha e da Bohêmia (CASTAGNA, s/d, p. 1-12). Ela apresentava cinco partes independentes, que não se repetiam, e cuja forma estava relacionada com a coreografia. Era dançada ou apenas executada nas festas que ocorriam durante o ano, não havendo época determinada para sua realização – diferentemente do que ocorre a partir do século XX, quando as quadrilhas passam a integrar exclusivamente os festejos juninos (ZAMITH, 2011). Rios Filho (2010 [1946], p. 364) assinala que Milliet e Chevalier, chegados em 1839, exerceram grande influência para modificar os hábitos sociais, “implantando a boa música de orquestra”. Milliet empunhava a batuta nos bailes, ao som das contradanças de Musard, de Tolbecque e de Dufrene, das valsas de Strauss, de Labttzki e de Lanner. As quadrilhas, especialmente as espanholas, causavam sensação, ao serem executadas pela orquestra francesa com acompanhamento de castanholas.

Não localizamos as partituras de quadrilhas cuja venda fora anunciada no *Correio das Modas*, em 1839, por Pierre Laforge, mas em compensação adquirimos o fac-símile do *Álbum Pitoresco Musical*, publicado originalmente em 1856, pelos sucessores da impressora de música de Laforge. A edição pioneira contém sete peças para piano solo de autoria de compositores brasileiros: polca, redowa, valsa, schottisch, polca-mazurca e duas quadrilhas.¹³⁹ O Ex. 15 apresenta a quadrilha nº 5, intitulada “Botafogo”, de Demétrio Rivero, a qual não apresenta sínopes ou contratempos, contrastando com a rítmica das tiranas espanholas e brasileiras, antes referidas. Note-se o ritmo em colcheias do acompanhamento feito na mão esquerda do piano, adequado para evocar sonoramente, com alguma dose de imaginação, o *galope* mencionado na fala de Tobias da Encarnação: “Então meu cavalo também pode dançar” (p. 67-68):

¹³⁹ A versão fac-símile, publicada mais de um século depois, em 1958, contém um LP no qual as danças são interpretadas ao piano. Ver referências.

Piano

The musical score is for a piano piece titled "Botafogo" by Demétrio Rivero, originally from 1856 and reissued in 1958. It is written in 2/4 time and the key of D major (two sharps). The score is divided into four systems. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system shows a more active melodic line in the right hand. The third system features an 8va (octave) marking above the right hand. The fourth system concludes with a forte (*f*) dynamic and a final chord.

Ex. 15 “Botafogo”. Demétrio Rivero, 1958 [1856]. *Álbum Pitoresco e Musical*.

Rivero compunha para teatro desde 1846, quando foi estreado seu drama-*vaudeville* em 3 atos *A sonâmbula*. Em 1851, compôs a música da comédia traduzida *Gringalet* – na qual o cantor-ator-dançarino Martinho Correia Vasques foi o protagonista –, em 1855, a ópera cômica *Meu primo da Califórnia*, com texto de Joaquim Manoel de Macedo e, também neste ano, arranjou a música da comédia traduzida *As primeiras proezas de Richelieu*. Além de compositor do teatro musicado carioca, foi, desde 1847, um dos primeiros professores de violão na Corte, além de ter se tornado professor do Conservatório de Música, entre 1855 e 1870 (TABORDA, 2011; AUGUSTO, 2008, p. 140, 173, 182). É provável que Martins Penna visse em Rivero um dos futuros compositores da *ópera cômica brasileira* (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [8 de junho de 1847], p. 257).

Contrastando com o repertório musical e com o perfil social dos *habitués* do Baile dos Estrangeiros, os batuques eram proibidos pela polícia e frequentados principalmente por escravos, os mesmos que tocavam machete em áreas “menos nobres” da cidade do Rio de

Janeiro.¹⁴⁰ Servem como exemplos dois anúncios; no *Diário do Rio de Janeiro* publicado em 24 de setembro de 1827, um dono de escravo fugido procurava por “seu” preto de Nação (ou seja, um africano), que tentava se passar por “crioulo” (*crioulos* eram os negros nascidos no Brasil), de nome Alexandre. Este tocava machete e, como informa o anúncio, “costuma andar” pelas Praias do Peixe e de D. Manuel (onde havia o Teatro de São Januário). Seu dono morava na Pedra do Sal, na Gamboa. No segundo anúncio, publicado em 1840, o dono de outro escravo fugido anunciava uma recompensa para o capitão-do-mato ou pedestre que capturasse o preto e o levasse a seu “senhor”:

Fugiu no dia 2 de dezembro de 1839, um crioulo de nome Joaquim, de estatura regular, magro, retinto, idade 24 a 28 anos, oficial de carpinteiro, tem um só sinal de bexigas em um lado da face, e um dente podre na frente, costuma tocar *machete* de noite pelas ruas, e consta que está trabalhando pelo ofício na Gamboa; quem o apreender e levar a seu senhor à Rua do Ouvidor, n. 34, será recompensado (*DRJ*, 7 de fevereiro de 1840).

Chama a atenção nestes dois anúncios a menção à Praia do Peixe – a mesma praia mencionada na análise de *O juiz de paz da roça* –, que integrava “uma região tida como perigosa e distante da Freguesia do Sacramento, na qual se concentravam os teatros do Rio” (SOUZA, 2007, p. 1-2). Também devem ser destacadas as menções à Zona portuária da Gamboa, distante apenas 30 minutos a pé da praia do Peixe e Cais dos Mineiros, onde Martins Penna trabalhou, entre 1838 e 1843. Como assinalado na introdução, entre os anos de 1758 e 1831 funcionou na região da Gamboa o mercado de escravos do Valongo, um complexo comercial constituído pelo Cais do Valongo – construído em 1811 e o maior porto de escravos no século XIX, onde foram desembarcados cerca de meio milhão de escravos –, o Lazareto da Saúde, os galpões e armazéns de venda de escravos e o cemitério dos pretos novos. Neste cemitério eram depositados os corpos dos negros mortos após a entrada dos navios negreiros na Baía de Guanabara (SILVA, 2007, p. 76-77). Nas décadas finais do século XIX, a Zona do cais do porto (incluindo Gamboa, Saúde, Santo Cristo e Pedra do Sal), até a Cidade Nova, foi denominada por Heitor dos Prazeres de “Pequena África”, devido ao número grande de africanos e afrodescendentes – sendo considerada o berço do samba carioca (MOURA, 1995, p. 92; LOPES, 2007 [1998], p. 14).

Os batuques referidos nos anúncios ocorriam predominantemente no Saco do Alferes (ao lado da Gamboa) – “zona tradicional de reunião de marinheiros, pescadores, carregadores

¹⁴⁰ Para os anúncios sobre o machete, cf. *DRJ*: 24/07/1827; 16/12/1828; 6/04/1836; 16/12/1837; 7/02/1840; 1/06/1845; 24/07/1851.

de cestos, que, nas noites de luar, divertem-se com bebidas, conversas e rasteiras” (SOARES, 2004, p. 219). Neste local, em 1842, um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro* denunciou a existência de “um batuque de pretos que em todos os domingos e dias santos se forma na venda junto ao cais do embarque” (*DRJ*, 16 de junho de 1842). Outros anúncios fazem menção à Freguesia de Santana – separada da Gamboa apenas pelo morro da Providência – onde, em 1855, vários escravos foram presos “por se acharem às 3 horas da manhã em um batuque” (*DRJ*, 28 de dezembro de 1855).¹⁴¹ Como assinalado por Soares (2004, p. 80), a capoeira e o batuque eram igualmente perseguidos pelas forças da ordem, obrigando os grupos de negros a fugirem rápido (antes de recomeçarem a festa em outro beco ou praça), pois quando os escravos eram pegos na rua, especialmente após o “toque do Aragão”, a punição era a prisão e o açoite¹⁴².

Estes anúncios sugerem que as menções musicais ao machete e ao batuque, em *Um Sertanejo na Corte*, não remetiam apenas ao personagem-tipo Tobias da Encarnação – membro de uma vasta galeria constituída por meirinhos, traficantes negreiros,¹⁴³ irmãos das almas, guardas nacionais, pedestres, etc. –, habitante de um “sertão” distante (a cidade de Curral-del-Rey ou Sabará, em Minas Gerais), com suas manifestações culturais locais. Não. *Na recepção do público da Corte* o machete e o batuque estavam relacionados a um espaço interno de alteridade, uma espécie de “roça”, que existia *dentro* dos limites da cidade do Rio de Janeiro, na região portuária e em outras zonas consideradas como marginais pelas elites. Estes espaços estavam associados aos homens livres pobres e, principalmente, aos escravos – numa época em que a cidade do Rio de Janeiro apresentava “a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império Romano” (ALENCASTRO, 2011 [1997], p. 25).¹⁴⁴

¹⁴¹ Para os anúncios sobre o batuque, cf. *DRJ*: 1/12/1826; 16/06/1842; 6/02/1843; 3/05/1853; 28/12/1855; 19/09/1855; 30/06/1857.

¹⁴² De 1825 até 1878, durante 53 anos, vigorou na cidade do Rio de Janeiro o Edital que estabelecia o “Toque do Aragão”. Às dez horas da noite, no verão, e às nove horas, no inverno, o sino grande da igreja de São Francisco (Freguesia do Sacramento) e o do Mosteiro de São Bento (Freguesia de Santa Rita) dobravam ininterruptamente durante meia hora, como sinal para o recolhimento da população às suas casas. A medida visava coibir a ação de ladrões, invasores de casas e os ajuntamentos de negros para as capoeiras e os batuques (BARROSA, 2011, p. 46; SOARES, 2004, p. 480).

¹⁴³ A lista de personagens de *Um sertanejo na Corte* menciona um “traficante de escravos”, tipo que também aparece em *Os dois ou O inglês maquinista*. Cf. Martins Penna (2007 [1833-1837], p. 50, vol. I).

¹⁴⁴ No período 1821-1849 a Corte passou a agregar 110.000 escravos para 266 mil habitantes, o que conferia à capital “as características de uma cidade negra”, como “uma cidade meio africana” (ALENCASTRO, 2011 [1997], p. 24-25).

3.3 A família e a festa da roça (1833-1837)

A *família e a festa da roça* foi estreada em 1 de setembro de 1840, em benefício de Estela Sezefreda. A comédia é uma adaptação da comédia do dramaturgo francês Molière, intitulada *L'Amour médecin (O Doutor do amor)*. O texto de *A família e a festa da roça* contém várias menções musicais que o autor utiliza como fator de caracterização individual ou social dos seus personagens. Além disso, Martins Penna solicitou, no 2º. Quadro, a inclusão de uma Folia do Imperador do Espírito Santo completa, com banda de música de barbeiros, lundu, violas, tambores, pandeiros e repicar de sinos. O modelo ainda é o entremez, mas a diferença principal com relação à farsa *O juiz de paz da roça* – onde a música aparecia de maneira pontual ao fim da comédia – é que, em *A Família e a Festa da Roça*, a música é incluída durante todo o 2º. Quadro, intercalada com as cenas ou sobreposta às falas dos personagens.

3.3.1 Descrição do enredo da comédia

Domingos João pretende casar sua filha, Quitéria, com o soldado Antônio do Paud'Alho, o qual, apesar de horroroso, “tem um sítio com seis escravos e é muito trabalhador” (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 76, vol. I.). A espirituosa Quitéria, contudo, que acabara de voltar de férias em São João de Itaboraí¹⁴⁵ – passando a imitar as moças e a moda chique dos cabelos em trancinhas (que Domingos João compara a linguças) – não gosta de Antônio, mas de Juca, estudante do 2º ano de medicina. A paixão de Quitéria é partilhada por Juca, que admira a beleza e, sobretudo, a honestidade simples da moça.

Os desejos de Quitéria não interessam, contudo, a Domingos João. Joana, sua esposa, tenta argumentar, pois sabe que a filha não gosta de Antônio, mas o marido mostra-se irredutível: “Qual porém, nem meio porém; nesta casa, graças a Deus, sou eu senhor, entende a senhora? Irra, ninguém me dá leis! Aqui sou senhor absoluto!” (p. 77). A comédia encena o contraste entre, de um lado, “uma nova mentalidade, *burguesa*, reorganizadora das vivências familiares e domésticas e, porque não, a sensibilidade e uma nova forma de pensar o amor” e, de outro, “a família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, [o qual] habitava a casa-grande e dominava a senzala” (D'INCAO, 2001 [1997], p. 221).¹⁴⁶

¹⁴⁵ As referências a São João de Itaboraí são propositais. Assim Martins Penna brincava com seu colega ilustre, o ator João Caetano, esposo de Estela Sezefreda (a qual desempenhava o papel de Quitéria). João Caetano era natural daquela cidade, onde começou sua carreira de ator (PRADO, 1972).

¹⁴⁶ Como assinalado por Rabetti (2007b), o tema da estrutura familiar patriarcal, “permeada pela violência assentada na base econômica de escravocrata e capitalista e só aparentemente atenuada pelo sistema de compadrio e favor”, é persistente nas comédias de costume e ligeiras, desde a dramaturgia cômica de Martins

Visando demover Domingos João de seus planos casamenteiros, Juca arquiteta um plano: Quitéria fingir-se-ia de doente, uma doença *mortal* que requeria cuidados médicos especiais durante o resto de sua vida, restando à suposta desafortunada ter que esposar alguém especialmente habilitado para cuidar de sua saúde tão débil; um *doutor do amor*, ou seja, Juca.

A exemplo do personagem José da Fonseca, de *O Juiz de Paz da Roça*, o soldado Antônio do Pau-d'Alho tenta impressionar sua amada, seduzindo-a com os encantos das mágicas apresentadas nos teatros da Corte, de onde acabara de voltar – dias antes, contudo, Juca dissera tê-lo avistado “de sentinela na porta do quartel do Campo de Santana”, parado como “um cágado” (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 93). Ao mencionar o Baile dos Estrangeiros, Antônio conquista o interesse de Quitéria e Joana, mas por pouco tempo, pois o soldado ficava “sempre da parte de fora, escutando a música”. Antônio ainda tenta chamar a atenção de seu público, cada vez mais desinteressado, ao se referir a um novo instrumento, que ele denomina de “corneta a pistola” (*cornet-à-piston*, esclarece a rubrica de Martins Penna¹⁴⁷), motivando a gozação de Joana: “Então a corneta a pistola dá tiro?” (p. 104). A Fig. 17 apresenta uma imagem da corneta, associada, na comédia de Penna, ao personagem cômico do soldado Antônio do Pau d'Alho. A mesma associação entre corneta e personagem militar ocorrerá em *O Judas em sábado de aleluia*.

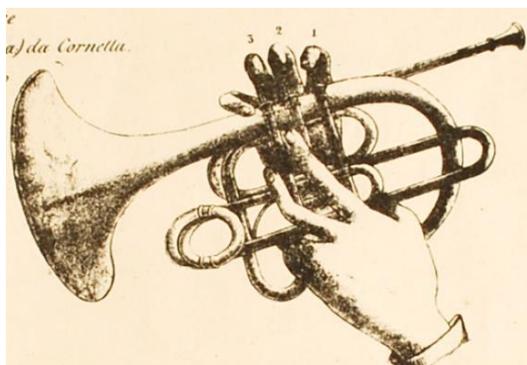


Fig. 17 *Cornet-a-piston*. (KLIER, s/d).

Ao se manifestarem os primeiros “sintomas” da “doença” de Quitéria, o incauto Antônio tenta reanimá-la dando-lhe um cartucho de pólvora para cheirar, o que só piora a

Penna, até as obras de autores como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo (RABETTI, 2007, p. 19).

¹⁴⁷ Instrumento transpositor (em Si bemol) e cromático semelhante ao trompete, inventado em 1820 por Heinrich Stöelzel (1777-1844). Foi utilizado por Hector Berlioz, na *Sinfonia fantástica*, e por Igor Stravinsky, na *História de um soldado* (CASELLA, 1950, p.80). Era vendido na Corte, na loja de música de João Bartholomeu Klier, na Rua do Hospício, nº 85, em 1834 (*DRJ*, 9/06/1834). Klier imprimiu na Alemanha seu método para o estudo da Corneta, Clarim ou Saxhorn de 3 pistos, provavelmente antes de adquirir sua própria imprensa de música, em 1836 (ZAMITH, 2011, p.24). Para mais informações sobre a corneta com pistos, ver Binder; Castagna (2005, p. 1123-1130).

situação (p. 105). Muito preocupado, Domingos João manda Inacinho, seu filho, buscar com urgência Angélica, a curandeira negra.

ANGÉLICA – Então o que é isto?

JOANA – Deu ataque em Quitéria e está sem fala!

ANGÉLICA – Vamos a ver. (*chega-se para Quitéria e examina-a*) Isto não é nada, são flatos.

JOANA – Flatos! Pois flatos fazem perder a fala?

ANGÉLICA – Mas a menina não tem só flatos.

DOMINGOS JOÃO – Então o que tem?

ANGÉLICA – Está com quebranto.

JOANA – Lá isto sim.

ANGÉLICA – Mande buscar um ramo de arruda (*sai Inacinho*) (...)

Entra Inacinho com um ramo de arruda na mão e entrega-o a Angélica. Angélica benze a Quitéria, e enquanto benze estarão os outros muito atentos.

ANGÉLICA (*vendo sem efeito o seu remédio*) – Com efeito o olhado foi mau. (...). Quem sabe se a menina não tem o diabo no corpo?

JOANA – Jesus, Maria, José! O que diz, senhora? (*benzem-se todos*)

(MARTINS PENNA, 2007 [1837], p. 108-9, vol. I).

As rezas, feitiçarias e galhos de arruda da negra Angélica não conseguem, contudo, curar Quitéria de seu mal imaginário, causando o desespero de Domingos João e Joana. Nisto chega correndo Juca. Seu diagnóstico é incisivo: “inflamação de carbonato de potassa”, um “mal contagioso” (p. 110, vol. I) – ao ouvir essa informação, Antônio do Pau d’Alho, que via toda a cena sem poder fazer nada, passa a ficar muito preocupado com sua própria saúde. Para “curar” Quitéria, Juca lhe dá de beber um falso remédio, com o qual ela finge estar curada, ao que Domingos João exclama, extasiado com a rapidíssima recuperação: “Viva o senhor licenciado!” (p. 111, vol. I).

Juca adverte Domingos que o “mal” de Quitéria exige que ela se case com um homem que entenda de medicina, mas o fazendeiro diz que já prometeu a filha a Antônio do Pau d’Alho. Quitéria, então, novamente finge-se de doente. Outra “doença mortal”, diz Juca após examinar sua paciente. E profere um novo diagnóstico: “É um eclipse” (p. 112, vol. I). Ao escutar o nome da patologia misteriosa, Antônio do Pau d’Alho fica mortalmente preocupado e se apressa em dizer a Domingos João: “Não se aflija, pois não desejo mais casar-me com uma mulher que tem eclipses”. E, assim, Juca, o doutor do amor em versão tropical, recebe a mão de Quitéria em casamento. Fim do 1º Quadro.

O 2º Quadro é iniciado com a rubrica:

(Arraial. No fundo, à esquerda, o frontispício de uma igreja, tendo uma torre de sinos; à porta, uma música de barbeiros, sentada em um banco. Defronte da igreja, porém um pouco mais para a rampa, o império; junto ao império, a porta de uma taverna, onde estarão pendurados diferentes objetos, como roupa feita, bacalhau, cordas, etc. Diante da porta da igreja, no chão, folhas de mangueira.) (p. 116)

Quatro lavradores bebem aguardente, sentados do lado de fora da venda. Entre um gole e outro, se admiram com a quantidade de gente que vem chegando para a “função” (festa): o Capitão-mor e sua filha montados a cavalo, Pereira e Silva (dois gaiatos da cidade, amigos de Juca) e, em seguida, num carro puxado por um boi, conduzido por um negro, Domingos João, Joana, Quitéria, Antônio e um moleque.¹⁴⁸ Juca aparece a cavalo, para a surpresa de Pereira e Silva, os quais não esperavam ver seu colega da cidade misturado aos roceiros “atrasados”.

Em seguida, os sinos repicam, os barbeiros tocam e “entra para a cena, pela porta da igreja, o seguinte cortejo”:

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

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

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

“Que divertimento tão belo!” (p. 128, vol. I), exclama uma mulher. “Ó homem, na Corte não se faz uma festa tão bonita”, diz Domingos João. Os barbeiros param de tocar e são leiloados um pão-de-ló, uma galinha e um cartucho do segredo (p. 129, vol.I).¹⁴⁹ Ao fim de cada leilão, os barbeiros voltam a tocar.

Durante toda a festa, Pereira e Silva dirigem comentários ofensivos aos roceiros, provocando irritação crescente em Antônio e Domingos João. A tensão chega ao auge quando Pereira e Silva resolvem desacatar o Imperador do Espírito Santo. Neste momento, os roceiros partem para cima dos dois capadócios, mas os foliões intervêm e, tocando viola e tambor, gritam:

¹⁴⁸ O vocábulo dicionarizado diz: “Do *quimbundo muleke*: 1. Rapaz negro, negrinho. 2. Menino travesso. 3. Indivíduo sem gravidade ou sem palavra. 4. Canalha.”

¹⁴⁹ Os “cartuchos do segredo” eram embalagens pequenas contendo passas e amêndoas confeitadas. Cf. Ewbank (1976 [1846]).

À folia! À folia! (*os foliões saem para a frente e, fazendo todos um círculo, os metem no meio*)

UM FOLIÃO (*cantando*) – A pombinha está voando
Pra fazê nossa folia,
Vai voando, vai dizendo:
Viva, viva esta alegria.

(*dançam e todos aplaudem com palmas, bravos e vivas*)

FOLIÃO (*cantando*) – Esta gente que aqui está
Vem pra vê nosso leilão,
Viva, viva a patuscada
E a nossa devoção!

(*dançam. Os sinos repicam, os barbeiros tocam o lundu e todos dançam e gritam, e abaixa o pano*)

(p. 138, vol. I).

Em *A família e a festa da roça*, Martins Penna se utiliza do recurso do metateatro¹⁵⁰ e faz a plateia ver a si mesma sobre o palco, representada pelos personagens da Corte (os “capadócios” Pereira e Silva) que assistem, comentam, criticam preconceituosamente ou se surpreendem com o cortejo da folia na roça. O autor criou assim um espaço ambíguo, onde, de um lado, cidadãos discriminavam a figura do roceiro e, de outro, projetavam na mesma figura os anseios nacionalistas, construindo, por meio deste personagem, uma representação identitária e um protótipo de “brasileiro”, em oposição ao estrangeiro europeu e à cultura da metrópole. Como assinalado por Beiguelman:

a construção geral das comédias [de Martins Penna] não conduz a uma apologia da estrutura ou da autoridade tradicionais, de base rural, mas apenas à valorização do decoro que elas contribuem para preservar. Além de associar sistematicamente às personagens rurais um elemento cômico e bizarro, o autor torna mesmo explícito o caráter relativo da sua aceitação da estrutura tradicional (BEIGUELMAN, 1966, p. 76 – nosso grifo).

¹⁵⁰ “Metateatro” ou teatro dentro do teatro. A encenação, neste caso, reflete sobre o teatro e propõe sua reflexão, integrando-a a representação cênica (PAVIS, 1999, p. 241); dito de outra forma, a linguagem teatral dobra-se sobre si mesma, de maneira autorreferencial (BERILO, 2014, p. 160). A metateatralidade está relacionada ao desenvolvimento da dramaturgia moderna a partir do Renascimento. Ao contrário do que ocorre na dramaturgia clássica, com a metateatralidade a personagem toma consciência de sua condição de personagem, como exemplifica a peça *Seis Personagens*, de Luigi Pirandello (1867-1936). Nesta peça, “um grupo de teatro ensaia num palco que é o mesmo palco em que a peça é representada; os atores representam atores ensaiando; as personagens [...] são atores representando as personagens; o público apenas assiste a representação do ensaio que ocorre no teatro vazio, portanto permanece no escuro, em silêncio” (BERILO, 2014, p. 161; 162). Outro exemplo de metateatralidade é a peça *As confrarias*, de Jorge Andrade (1922-1984), que trata de uma mãe que procura enterrar o filho morto, o qual não pode ser enterrado, contudo, por ser um ator. Neste caso, a metateatralidade consiste no teatro “falando diretamente da história do ator”; no século XVIII, no Brasil e em outros países, atores não podiam ser enterrados em solo sagrado (BERILO, 2014, p. 164).

3.3.2 A *mousiké* da comédia

As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham, entretanto, alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia, porém, é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro de uma igreja (ALMEIDA, 1854, p. 31-32).

A família e a festa da roça estreou em 1 de setembro de 1840, durante os festejos do “XVIII aniversário da aclamação do Ipiranga”, conforme os anúncios dos periódicos da época (*Jornal do Commercio*, 10 de setembro de 1840). Alguns meses antes, em junho de 1840, a maioria antecipada de Pedro II fora proclamada, como uma tentativa extrema de manter a unidade do país, seriamente ameaçada pelas revoltas federalistas e separatistas iniciadas na década de 1830, no período das Regências (CARVALHO, 2012, p. 83-129). Assim se iniciara o longo Segundo Reinado que somente seria encerrado meio século após, com a revolta militar que levou à proclamação da República, em 1889.

A comédia de Martins Penna estava inserida num cenário sociopolítico amplo, onde os aspectos culturais apareciam relacionados a questões de gênero, raça e poder. O ator João Caetano passava então por uma “fase belicosa” (PRADO, 1972, p. 54), marcada pela encenação de dramas como *A expulsão dos holandeses* de G. I. M. de Pimentel – apresentado um dia antes de *A família e a festa da roça* –, com o qual o público era brindado com “assaltos fulminantes, marchas, rufar de tambores, ordens de comando, capitães destemidos servidos por fidelíssimos ordenanças” (p. 54). Um missivista (tendo como pseudônimo *Um irmão de caridade*), remeteu ao *Jornal do Commercio* uma carta criticando *A expulsão dos holandeses*, da qual citamos o trecho abaixo:

Em todas as cenas até o final não se ouve falar senão em subversão, porque nos pareceram um pouco subversivas algumas palavras que no princípio se disse em favor dos pretos. Também se diz livremente no drama que esta terra de direito pertence aos indígenas. Ainda bem que não estavam alguns na plateia, quando não corriam a dar parte aos chefes dos botocudos que viessem tomar a capital. (...) Dizer um cristão, descendente de Europeus, herdeiro por seus pais da civilização da Europa, que os europeus que trouxeram à América o cristianismo, a sociabilidade, a indústria e a agricultura, dizer, repetimos, que os Europeus é que tinham trazido os vícios aos indígenas do Brasil é até onde pode chegar a falta de senso! (Um irmão de caridade. *JC*, 10 de setembro de 1840).

A crítica explícita certa noção eurocêntrica de “civilização” que excluía de seus limites os supostos “bárbaros” negros e indígenas; fetichistas supersticiosos uns, antropófagos outros. Além disso, o “irmão de caridade de sangue europeu” investia contra o que lhe parecia uma imoralidade: a Sra. Margarida Lemos cantando o hino Nacional “vestida com um vestido muito curto e *fazendo boquinha bonita*” (grifo do autor); e a atriz-dançarina Estela Sezefreda, “vestida de homem como o seu nariz”, comandando o “batalhão de mulheres”.

Por servir de palco para os festejos (e embates) da Independência e do início do Segundo Reinado o Teatro de São Pedro estava em evidência naquele mês de setembro do ano de 1840. A essa circunstância histórica devemos a presença inédita de um folhetinista do *Jornal do Commercio* no espetáculo apresentado em 1 de setembro de 1840, quando da estreia *A família e a festa da roça*. Como assinalado por Ramos (2003, p. 102), trata-se da *única* crítica publicada nos periódicos imperiais sobre qualquer uma das montagens de Martins Penna:

Segue-se a festa do Espírito Santo, os foliões, o povo que vem assistir à festa, e o leilão, em que, por expiação dos pecados dos espectadores, arremata-se hum pão de ló, uma galinha e o cartucho do segredo [...] As cenas finais da festa do Espírito Santo foram muito bem caracterizadas: os foliões, os barbeiros, os moços da cidade, as comitivas, tudo realmente é assim; até no povo havia uma tal ou qual semelhança que o aparecimento de uns moleques tornaria completa (*JC*, 5 de setembro de 1840).

A descrição apresentada pelo colaborador anônimo não deixa dúvidas quanto à participação de uma banda de música e de foliões cantando e dançando durante a estreia d’*A família e a festa da roça*, no Teatro de São Pedro. Não havia, contudo, naquela época, músicos contratados por esse teatro, nem muito menos uma orquestra fixa, como na época em que Bernardo Souza de Queiroz compôs a música, antes referida, para o entremez para pequena orquestra, “Os doidos fingidos por amor”. O mais provável é supor que, talvez como o violeiro de *O juiz de paz da roça*, os “barbeiros” referidos pelo missivista do *Jornal do Commercio* tenham sido contratados pontualmente por João Caetano, então ator e ensaiador do Teatro de São Pedro (PRADO, 1972). É possível que os “barbeiros” mencionados na crítica do *Jornal do Commercio* integrassem uma banda de música ligada a uma das Irmandades do Divino Espírito Santo – cuja festividade é referida no Quadro II de *a família e a festa da roça*. Neste sentido, como assinalado no capítulo I, o próprio Martins Penna (*Folh.*, 1965 [1847], p. 230) deixou claro que havia uma *troca* entre os artistas de teatro e as irmandades do (Divino) Espírito Santo e de Nossa Senhora de Lampadosa. Como estas duas

irmandades *não* exigiam a condição livre para a afiliação dos irmãos, suas igrejas eram umas das mais frequentadas pela população escrava, do mesmo modo que as igrejas de Nossa Senhora do Rosário, de Santa Ifigênia e Santo Elesbão e de Santana (KARASCH, 2000, p. 133). Assim, parte da receita obtida com a venda de bilhetes de espetáculos teatrais de artistas famosos, como Martins Penna, João Caetano, Martinho Correia Vasques e Augusta Candiani, era revertida em benefício das irmandades, visando à realização de obras nas igrejas ou à libertação de irmãos escravizados e suas famílias. Em troca, irmandades, como a do Divino e a da Lampadosa, realizavam missas cantadas, *Te Deum* e festas em benefício do teatro. As relações de interdependência e apoio mútuo entre os artistas de teatro e as irmandades de negros, mulatos e homens livres pobres apoiam nossa hipótese de que os músicos que acompanharam os atores-cantores dançarinos brasileiros e portugueses, na comédia *A família e a festa da roça*, integravam uma banda de música de barbeiros, talvez ligada a alguma irmandade, como já assinalado.

Jean Baptiste Debret assim os descreveu: “Dono de mil talentos, [o barbeiro] tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar, no violino ou na clarineta, valsas e contradanças francesas, na verdade arranjadas em seu modo” (DEBRET (1815-1831), citado por TABORDA, 2011, p. 118).

José Ramos Tinhorão (1998) considera que a música de barbeiros era cultivada por negros escravos e forros:

Como a manutenção de escravos, na cidade, tornava-se cada vez mais dispendiosa, os senhores menos abastados faziam os negros aprenderem ofícios (entre os quais o de barbeiros) para que pudessem ganhar o seu sustento, trazendo ainda para casa alguns trocados, que contribuía para a economia doméstica. Assim, com relativa liberdade para levar a sua vida, os escravos muitas vezes aprendiam a tocar um instrumento qualquer nas horas vagas, o que desde logo lhes aumentava o valor comercial (TINHORÃO, 1998, p.129).

Ainda segundo Tinhorão, a música de barbeiros foi “mãe do choro, avó do regional profissional do rádio e bisavó dos conjuntos de bossa-nova” (p. 131).

Manuel Antônio de Almeida, por sua vez, no livro *Memórias de um sargento de milícias*, descreve a relação simbiótica entre o cortejo do Divino Espírito Santo e a música de barbeiros:

Durante os nove dias que precediam ao Espírito Santo, ou mesmo não se antes disso, saía às ruas da cidade um rancho de meninos, todos de 9 a 11 anos, caprichosamente vestidos à *pastora*: sapatos cor de rosa, meias

brancas, calções da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas ou forrados de seda, tudo isto enfeitado com uma quantidade prodigiosa de laços de fita encarnada. Cada um destes meninos levava um instrumento pastoril em que tocavam pandeiro, machete e tamboril. Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhados por uma chusma de *irmãos de opa*¹⁵¹ levando bandeiras encarnadas e outros emblemas, os quais tiravam esmolas enquanto eles cantavam e tocavam: [...] ‘O Divino Espírito Santo é um grande folião, amigo de muita carne, muito vinho e muito pão’ (ALMEIDA, 1854, p. 45).

Por meio dos exemplos antes referidos podemos notar que aqueles conjuntos instrumentais designados genericamente de “barbeiros” tocavam danças europeias (valsas, quadrilhas com contradanças francesas) e afro-brasileiras (como o lundu). Essas músicas, tocadas em instrumentos de sopro (pistom, trompa, clarineta), cordas (viola, violino) e percussão (tambor e pandeiro) animavam as festas da cidade, alegrando uns e incomodando outros.



Fig. 18 Banda de barbeiros músicos. (EWBANK, 1976 [1846], p. 191).

As bandas de música eram onipresentes na vida da Corte. Árias ou danças extraídas de uma ópera podiam ser adaptadas pelo maestro de uma banda e incluídas em apresentações nas

¹⁵¹ *Opa* – tipo de veste, como um manto.

festas religiosas da Corte, como também durante uma representação de teatro de bonecos, numa cena com malabarismos e acrobacias ou, ainda, num leilão apresentado por um ator cômico num dos tablados improvisados em uma barraca. As músicas executadas por bandas, orquestras e coros eram inseridas em representações teatrais de dramas, comédias e entremezes “sob [a] forma de trechos instrumentais ou vocais, intercalados nos trechos das peças” (ANDRADE, 1967, p. 66). O anúncio a seguir revela a presença de bandas de música em espetáculos circenses.

Circo Equestre – Rua Nova do Conde n. 198

Domingo, 1º de novembro haverá diferentes trabalhos inteiramente novos, e que forçosamente deve agradar ao respeitável público d’esta Corte tão apreciador dos bons divertimentos. Os trabalhos são executados da maneira seguinte:

- 1º. Combate de dois romanos.
- 2º. Dança na coluna volante em cima das plantas dos pés executada pelo Sr. Paulo.
- 3º. O Sr. Se bastião comerá, e beberá com a cabeça para baixo, sustentando um homem nos braços.
- 4º. Diversos trabalhos sobre a corda de arame executados pelo mesmo Sr. Sebastião.
- 5º. O mesmo executará diferentes habilidades com três grandes balas de artilharia.
- 6º. Aparecerá uma porção de pirâmides do Egito de diversas maneiras, trabalhando quatro homens.
- 7º. Grandes trabalhos na coluna olímpica giratória, os quais o Sr. Sebastião em caráter de palhaço executará grandes habilidades.
- 8º. Executar-se-á uma força intitulada o velho artista bêbado, e o palhaço na coluna giratória.
- 9º. Aparecerá um estrangeiro dentro de um caixão de dois palmos, formando diferentes habilidades de elasticidade de corpo.
- 10º. Finalizará o divertimento com a interessante dança romana com floretes e arcos.

Todos estes divertimentos são acompanhados com uma preciosa banda de música. O empresário espera merecer do generoso povo desta Corte sua benigna proteção.

Preço dos camarotes – 5000 réis

Bilhetes de plateia 1000 réis.

Os bilhetes vendem-se desde já na Rua da Alfândega n. 10 e no dia do divertimento no mesmo circo. Principia às 3 ½ horas.

(*DRJ*, 31 de outubro de 1846 – nossos grifos).

O palco principal das festas de negros era, desde o período colonial, o Campo de Santana, situado um pouco afastado do centro da cidade, cujos limites, no início do século XIX, coincidiam aproximadamente com a Rua da Vala (atual Rua Uruguaiana).¹⁵²

O viajante norte-americano Thomas Ewbank (1792-1870) esteve na Festa do Divino, no Campo de Santana, em junho de 1846, quando as comédias de Martins Penna eram representadas com sucesso nos principais teatros da cidade e em teatrinhos particulares. Ewbank assinala que havia no Campo uma multidão, “um autêntico formigueiro de gente” de todas as classes sociais (1976 [1846], p. 255). Enquanto subiam aos céus fogos de artifício, explodiam rojões e bombas, os sinos da igreja repicavam e ressoavam tambores, do lado de dentro da Igreja de Santa Ana, “uma banda tocava uma música muito bonita” (p. 255), crianças vestidas de anjos seguravam lâmpadas, enquanto candelabros, vasos e cortinas azuis e vermelhas iluminavam e decoravam o ambiente. O Imperador do Espírito Santo era, na verdade, um menino, trajado ricamente, portando uma coroa e um cetro. Do lado de fora da igreja, negros estavam sentados no chão, cada um com uma cesta de frutos, doces ou bolos, segurando uma lanterna de papel. Havia mastros com figuras suspensas no alto, leiloeiros e barracas que vendiam vinhos, charutos, pastéis e outras iguarias. Em outras barracas, palcos improvisados foram armados. Nestas, havia apresentações mistas de mágica, teatro, música, dança e circo, tudo no mesmo programa.¹⁵³ A diva dos diletantes da cidade do Rio de Janeiro,

¹⁵² Dois documentos, datados de 1822, confirmam que os músicos barbeiros constituíam um dos principais atrativos usados pelas irmandades de negros para angariarem fundos para as suas festas, realizadas, principalmente, no Campo de Santana. Na “Representação da Irmandade do Divino Espírito Santo, pedindo licença para sair à rua para esmolar”, datada de 15 de maio de 1822, o Imperador do Divino solicita às autoridades que intercedam junto ao Superintendente de Polícia, o qual se negava a conceder a licença para os irmãos saírem à rua para angariar fundos para a festa (folia) da Irmandade, realizada em junho, no Campo de Santana. Segundo o Imperador do Divino, a recusa do Superintendente causava “grande prejuízo à Irmandade”. Finalmente, o Superintendente acabou concedendo a licença, mas, desconfiado, deixou anotada a seguinte recomendação nos autos do processo: “contanto que a folia seja decente e não perturbe o sossego público”. Outro documento, intitulado “Representação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário”, também datado de 1822, revela que, em 1817, Dom João VI pretendeu abolir de uma vez os ajuntamentos de negros que “costumavam de muitos anos pedir esmolas para as suas festividades nos Domingos e Dias Santos no Campo de Santa Anna”, resultando daí festas com tambores que “resultavam em muitas desordens e bebedeiras”. Com essa finalidade o monarca estabeleceu que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos receberia uma quantia anual estipulada em 50\$000 réis, “conseguindo deste modo o sossego público e não ficando aquela irmandade privada do bem que recebia”. A Irmandade, contudo, só recebeu a esmola anual prometida pelo rei nos anos de 1817 e 1818, após o que o benefício foi interrompido. Assim, em 1822 vieram os irmãos solicitar às autoridades o pagamento retroativo de quatro anos. No despacho final do processo, contudo, o Desembargador defendeu a Coroa, argumentando que a promessa feita em 1817, pelo monarca, não valia, pois não teria sido registrada oficialmente em documento e, por isso, não haveria pagamento retroativo. O desfecho da sentença aumentava a injustiça: a esmola anual prometida para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário estava anulada para o futuro – se não houvesse “nova especial Graça”, ou seja, se Dom João VI não determinasse novo pagamento. Note-se que o advogado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário era o Grande-Mestre maçom José Bonifácio de Andrada e Silva, figura-chave no processo conturbado que conduziu o país à Independência, em sete de setembro de 1822. Ver referências.

¹⁵³ Para mais informações sobre a Festa do Divino ver Abreu (1999); Moraes Filho (1999 [1901]).

a soprano italiana Augusta Candiani, fora convidada para cantar, de tarde, na cerimônia de posse do Imperador do Espírito Santo, onde seria celebrado um *Te Deum* e pronunciado um sermão, antes da banda de música marcial finalizar o programa, acompanhada de fogos de artifício:

**DIVINO ESPIRITO SANTO DA FREGUEZIA
DE SANTA ANNA.**

Domingo, 7 do corrente, á tarde, terá lugar a posse do imperador recleito do Divino Espirito Santo, havendo *Te Deum* e muzica, na qual a Sra Candiani e outros artistas cantarão por obsequio á irmandade; achando-se á noite o imperio todo illuminado, leilao, banda de muzica marcial e um lindo fogo de artifício.

Fig. 19 Festa do Divino de Santa Anna. *DRJ*, 6/06/1846.

Outros atrativos da Festa do Divino consistiam dos leilões, nos quais atores cômicos tomavam parte, dançando ao som da música tocada pela banda – de maneira semelhante aos *ludius* do teatro romano, os quais eram acompanhados por aulos estridentes:

Logo que a música cessou, apareceu o leiloeiro, vestido de bufão, um jovem de vinte e cinco ou vinte e seis anos (...). Sustendo uma enorme torta, suas travessuras despertaram gritos de aprovação. Estendendo-a aos compradores, fez alguns negócios e em seguida desapareceu e num relance reapareceu trajado de Arlequim com sinos semeados na frente e nas costuras laterais. Fazendo uma profunda reverência ao Imperador, apresentou numa dança cômica um grande galo à assistência. Segurando-o numa posição natural, por suas patas, fê-lo gritar, puxando-lhe as penas da cauda e logo o atirou a um comprador, com uma gravura mostrando um triângulo com uma pomba. Rápido, fez o primeiro lance e prosseguiu seus trabalhos com o melhor dos humores, e ninguém se atrevia a caçoar dele. (...) Retirando-se voltou depois envergando os trajes velhos de um general com enormes dragonas e *dançou uma dança cômica, acompanhando de música*. Depois de ter tirado uma dúzia de pombos [de seu chapéu], *os músicos tocaram uma música popular*, e pensando que eu já tivesse visto bastante, dispus-me a sair, quando um grito súbito anunciou sua reaparição. Estava vestido de vermelho e branco, montado em altas estacas e sobre elas *dançou maravilhosamente uma polca* (EWBANK, 1976 [1846], p. 256 – nossos grifos).

O trecho acima citado remete ao “mundo da maravilha”, tão efusivo quanto assustador, próprio dos charlatães e cômicos que pululavam pelas praças europeias na passagem do mundo medieval para o mundo moderno, como a *Commedia dell’Arte* da

bufonaria anterior à entrada nas salas de teatro – com seus espetáculos de rua sobre bancos (saltimbancos). Neste sentido, o relato do padre jesuíta Domenico Otonelli nos deixou o testemunho de uma espetacularidade ao mesmo tempo confusa e promíscua:

Chega por vezes numa cidade uma companhia destes senhores; trazem com eles mulheres ordeiras e de sua profissão, pois sem mulheres acreditam não conseguir nada e serem considerados dignos de pouco aplauso; espalham a notícia de querer servir ao público, vendendo excelentes poções e apresentando belas comédias; tudo isso para dar divertimento e prazer sem cobrar nada. Escolhem um lugar na praça pública, onde, erguido um palco, sobem, primeiro, o charlatão e, depois, o comediante. Todo o dia, na hora adequada, se apresenta naquela cena bancária um *zanni* [criado], ou outro do tipo; e começa, tocando, ou cantando, a atrair o povo para o círculo e a audiência. Pouco depois vem outro e depois outro, e também frequentemente uma mulher, e então todos juntos, com *zannate* ou outra coisa do tipo, fazem uma mistura de atrações populares. Então, chega a vez do principal, que é o distribuidor de poções e o arquicharlatão. E, com boas maneiras, começa a louvar os grandes e incomparáveis méritos de eu maravilhoso medicamento. Feita uma boa distribuição e recolhidas as moedas, termina aquela venda principal. Depois disso, um outro charlatão começa a sua, se já não o havia feito; e depois também uma senhora distribui suas pastilhas aromáticas ou qualquer outra gentileza. Por fim, anuncia-se ao povo: Vamos à comédia, vamos dar início à comédia! E, fechadas as caixas e retirados os baús, o banco se transforma em cena, cada charlatão num comediante, e dá-se início a uma recitação dramática que, por cerca de duas horas, com o uso do cômico, entretém o povo com festa, com riso e com divertimento (RABETTI, 1997, p. 74-75).

O próprio Martins Penna se refere, em seus folhetins (p. 248), às “barracas do Espírito Santo e ópera de bonecos” do Campo de Santana, demonstrando conhecer os espetáculos apresentados naquele local, durante a Festa do Divino – por vezes frequentada por maltas rivais de capoeiras (SOARES, 2004, p. 108).

Os relatos de viajantes, a pesquisa nos anúncios, nos estudos de historiadores e nos documentos manuscritos das irmandades nos possibilitou reconstituir, de maneira aproximada, a paisagem sonora¹⁵⁴ da Festa do Divino, muito semelhante àquela encontrada no Quadro II de *A família e a festa da roça*. Não tivemos, contudo, a mesma felicidade obtida com a pesquisa de *O juiz de paz da roça*, que trouxe à tona trechos da letra do fado cantado e

¹⁵⁴ “Paisagem sonora” (*soundscape*) é um termo cunhado pelo compositor e educador canadense Raymond Murray Schafer (1933...), para se referir ao ambiente acústico, entendido como uma vasta composição macrocômica composta pelos “músicos”, ou seja, qualquer pessoa e qualquer coisa que soe (SCHAFER, 1977). O conceito de paisagem sonora surgiu a partir de uma pesquisa desenvolvida por Schafer em Vancouver (Canadá), a respeito do ambiente sonoro, intitulada *World Soundscape Project*. O enfoque da pesquisa era a questão da poluição sonora e do ruído ambiental indiscriminado, problemas para os quais o canadense propunha a elaboração de um projeto acústico mundial que, “através da conscientização a respeito dos sons existentes pudesse prever o tipo de sonorização desejada para determinado ambiente” (FONTERRADA, 1992, p. 10).

dançado ao final da comédia, encontrados em fontes como periódicos (*A Marmota na Corte*) e estudos de folcloristas, além da coleção manuscrita *Modinhas do Brasil*, depositada na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. O manuscrito de Martins Penna¹⁵⁵ não apresenta a letra do lundu dançado e cantado ao final de *A família e a festa da roça*, que aparece apenas na edição impressa. Pelo conjunto de motivos expostos a respeito do domínio musical de nosso comediógrafo, acreditamos poder supor, ou levantar a hipótese de que o próprio Martins Penna tenha composto este lundu, talvez aproveitando alguma melodia popular da qual não houve ou não restou registro em partitura. A letra indicada no texto teatral da comédia apresenta certas características da chamada “língua de preto” (TINHORÃO, 1998, p. 107),¹⁵⁶ como, por exemplo, o emudecimento do *r* e *s* dos finais das palavras em itálico, a seguir: “A pombinha está voando/ *Pra fazê* nossa folia. [...] Essa gente que aqui está/ *Vem pra vê* nosso leilão” (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 138, vol. D).¹⁵⁷ Assinale-se que os primeiros lundus com letra publicados no Brasil datam de 1833, justamente quando Martins Penna – então com a idade de 18 anos – começou a escrever as comédias *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*. Neste ano, lundus foram publicados em periódicos (*A Mulher do Simplício*, *O Evaristo*, *O Simplício às direitas*, *posto no Mundo às avessas*, *Theatrinho do Sr. Severo*¹⁵⁸), ou vendidos pelo clarinetista alemão João Bartholomeu Klier, em sua loja de música.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Depositado no Setor de Manuscritos da BNRJ.

¹⁵⁶ Outras características da língua de negro são: a) a incapacidade de articular a consoante *r* forte (carro = caro, ou andor = andoro; senhor = senhora); b) a transformação do *d* em *r* brando (todo = toro), a utilização do suara-bácti (Portugal = Purutugal); c) equiparação de *j* e *z* (Jesus = Zezu ou Jeju). Cf. Paiva (2010, p. 63-64).

¹⁵⁷ A língua de preto (*guinéu*, *língua de Guiné*) era uma espécie de dialeto crioulo ou português de origem africana, surgido em Portugal em inícios do século XVI, sendo difundida, no século XVII em diante, pela literatura de cordel. A “língua de preto” aparece nos entremezes do século XVIII, como em *Os casadinhos da moda*, de Leonardo José Pimenta, de 1784, no qual os personagens Preta e Cabeleireiro cantam: “Todo os Pleto tem seu Pleto./ Que dá malufo [cachaça] e macaia [fumo]/ Vai nos fessa dos Talaia [festa de N. S. da Atalaia]/ E baia os Fofa e Lundum./ Que gosso, que fessa,/ Bolir cos cabeça./ Oiar dos macaco/ Mexer cos matakú [matakú: nádegas]/ Com todo os primoro/ Ao som dos tamboro/ Que faze tum tum” (TINHORÃO, 2001, p. 37-38).

¹⁵⁸ Entre os anos de 1833 e 1836, o periódico *A Mulher do Simplício* anunciou a venda do “Lundu do cobre chimango de meia cara”, “Lundu das Toucas” e “Lundu do marido”, enquanto que *O Theatrinho do Sr. Severo* publicou a letra do “Lundu do Grumete”. *O Simplício às direitas*, *posto no mundo às avessas*, por sua vez, vendeu o “Lundu do ministro”, e *O Evaristo*, por fim, o “Lundu do Sr. Severo”, apresentado num entremez do Teatro do Valongo. Ver referências.

¹⁵⁹ O nome de João Bartholomeu Klier aparece nos periódicos entre 10 de outubro de 1830 e 30 de abril de 1858, seja tocando duetos e sinfonias no TSPA, ou como dono da loja de música localizada, desde 1831, na Rua do Cano e, logo depois, na rua detrás do Hospício, n. 95. A loja de música de Klier vendia partituras de óperas italianas adaptadas para piano solo e canto, aberturas instrumentais, peças para piano a quatro mãos, duetos, quartetos, sextetos, divertimentos, métodos, estudos, solfejos, papel pautado, lundus e modinhas com acompanhamento de piano e violão (compostas por Gabriel Fernandes da Trindade, entre outros), além de instrumentos diversos. A loja localizada na “rua detrás do Hospício” é referida por Martins Penna na comédia *O dileitante* (p. 360, vol. II). Para as informações sobre Klier, cf. *DRJ*: 10/10/1830; 27/10/1830; 26/2/1831; 21/07/1831; 9/11/1831; 16/07/1833; 27/03/1834; 26/10/1838; 6/08/1846; 30/04/1858.

Um dos únicos lundus com partitura que nos chegou deste período é “Lá no Largo da Sé”,¹⁶⁰ com música do cantor e instrumentista Cândido Inácio da Silva (1800-1838) e letra de Manoel Araújo Porto Alegre (1806-1879).¹⁶¹ A melodia deste lundu emprega síncofes sistematicamente, mesmo em passagens entre compassos (c. 7-8, 15-16). De acordo com Mário de Andrade, “Lá no Largo da Sé” é pioneiro, porque na primeira metade do século XIX as síncofes seriam “raras” e “tímidas” na música brasileira (ANDRADE, 1999 [1944], p. 228). A letra do lundu é uma sátira política ao governo do Regente Diogo Antônio Feijó (1784–1843), um padre (também maçom), ex-inimigo de D. Pedro I e rival de José Bonifácio, tutor de Pedro II. Araújo Porto-Alegre compara metaforicamente o governo regencial do padre Feijó a uma “cobra feroz [surucucu] que tudo ataca”, enquanto critica o comércio afrancesado da Rua do Ouvidor e a fabricação de novidades importadas, como os sorvetes, “que nos sorvem os cobres [o dinheiro] sem a gente refrescar”.

Lá no Lar - go da Sé ve - lha 'stá vi - v'um lon - go tu - tú
 n'u - ma gai - o - la de fer - ro cha - ma - do su - ru - cu - cu Lá no
 Lar - go da Sé ve - lha 'stá vi - vo um lon - go tu - tu
 n'u - ma gai - o - la de fer - ro cha - ma - do su - ru - cu - cu

Ex. 16 "Lá no Largo da Sé: lundu brasileiro para canto e piano". (1837-1838).

A primeira frase melódica do lundu “Lá no Largo da Sé” (compassos 1-5) remete ao início da melodia da cantiga popular portuguesa “Maria Caxuxa” (compassos 1-8) – referida por Martins Penna na comédia *O dileitante*, analisada mais a frente. O Ex. 17 mostra as duas

¹⁶⁰ Em seu artigo sobre Cândido Inácio da Silva, Mário de Andrade data a composição do lundu “Lá no Largo da Sé velha” como sendo de 1834, devido ao anúncio da chegada do navio com gelo no Rio de Janeiro – referido na letra do lundu (ANDRADE, 1999 [1944], p. 215-233). No entanto, na data assinalada por Andrade, Araújo Porto-Alegre estava em Paris, retornando ao Brasil apenas em 1837. Como Cândido Inácio faleceu em 1838, estamos datando a criação do lundu “Lá no Largo da Sé” como de 1837-1838. Cf. Ulhôa e Costa-Lima Neto (2013).

¹⁶¹ É interessante notar que, em 2 de dezembro de 1837, Porto Alegre e Cândido Inácio tiveram seu “Prólogo Dramático” publicado pela Tipografia Imparcial de Paula Brito, em comemoração ao aniversário de D. Pedro II, então com 12 anos. Três anos depois, em junho de 1840, o jovem foi proclamado Imperador, com o apoio de Porto Alegre, o qual se tornou pintor oficial da Câmara Imperial, sendo, mais tarde (1874), agraciado com o título de Barão de Santo Ângelo, além de ter recebido várias comendas.

melodias sobrepostas (transpostas para a mesma tonalidade de Sol maior) e seus respectivos contornos melódicos desenhados acima dos pentagramas. Note-se que 18 das 19 notas iniciais do lundu são idênticas às da caxuxa.¹⁶²

Ex. 17 Perfis melódicos de "Maria Caxuxa" e "Lá no Largo da Sé".

Como sabemos pelos relatos e evidências musicológicas, não havia um repertório tradicional de melodias para o lundu. Compositores como Cândido Inácio da Silva utilizavam melodias que circulavam não apenas no Brasil, mas também noutros países, como exemplifica a caxuxa, já tantas vezes apropriada em seu trajeto híbrido, iniciado em Espanha, passando por Portugal, Brasil, França e Áustria (ULHÔA e COSTA-LIMA NETO, 2013).

Devido à ausência de partituras, não é possível sabermos ao certo como seria o lundu cantado por Maria Cândida da Conceição e dançado por Estela Sezefreda – junto ao coro festivo de foliões e barbeiros – nas primeiras encenações d'*A família e a festa da roça*, no Teatro de São Pedro, em 1840. Grande parte do repertório de canções era improvisado ou fazia parte da tradição oral. E mesmo se não fizesse, se tivéssemos registro em partitura da prática musical oitocentista, não há como saber exatamente como era a *performance* musical da época. Entretanto, baseando-nos em evidência de repertório semelhante em partituras existentes – mesmo considerando a partitura não ser mais que um pálido registro ou instruções mnemônicas para músicos familiarizados com o estilo de performance pelo conhecimento do repertório e domínio técnico da linguagem musical em questão – será possível propor, no Ex. 18, uma “melodia hipotética” para o lundu cantado no final de *A família e a festa da roça*, com base no que podemos inferir da documentação existente.

Como assinalado por Castagna (2006), os primeiros lundus instrumentais cujas partituras chegaram até nós – como aquele recolhido por C. F. P. von Martius, em 1817-1820, ou o “Primeiro Lundu da Bahia”, publicado no início do século XIX (BUDASZ, 1996) – consistem de *variações* de frases estruturadas a partir de motivos de 2 compassos (binários simples), sendo um compasso na tônica (Lá maior, em ambos os lundus), outro na dominante.¹⁶³

¹⁶² Para ver a melodia da “Maria Caxuxa” confira a análise de *O diletante*, no capítulo IV.

¹⁶³ Segundo Castagna (2006, p. 7), o esquema de *variações* dos lundus instrumentais na passagem do século XVIII para o XIX, é aparentado às *diferencias* instrumentais compostas por vihuelistas espanhóis do século XVI, como Luís Narváez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrabano e outros. A prática das variações, presente nas

Os lundus-canção setecentistas e oitocentistas, por sua vez, apresentam como particularidade musical o caráter sincopado das melodias vocais (CASTAGNA, 2006, p. 14). Como exemplo, mencionamos a canção “Ganinha, minha Ganinha”, incluída na coleção manuscrita *Modinhas do Brasil*, antes referida na análise de *O juiz de paz da roça*, ou o lundu “Lá no Largo da Sé”, também já mencionado. Por fim, tanto as melodias dos lundus instrumentais como dos lundus-canção apresentam ornamentos, como notas de passagem, bordaduras (diatônicas e cromáticas) e apogiaturas, em meio a motivos, arpejos e escalas.

Compusemos a “melodia hipotética” do Ex. 18 com base no esquema melódico-harmônico tônica-dominante (C–G7), característico do lundu. Utilizamos figurações rítmicas presentes na canção “Ganinha, minha Ganinha” e no lundu “Lá no Largo da Sé”, como colcheias pontuadas-semicolcheias, alternadas com síncopes entre compassos. Cada estrofe da letra da Loa do Espírito Santo, indicada no texto da comédia *A família e a festa da roça*, deu origem a duas frases musicais regulares, baseadas, cada uma, em motivos de dois compassos. Foram utilizadas como ornamentos, notas de passagem e apogiaturas.

Andantino Um Folião (*cantando*)

A pom - bin - ha'está vo - an - do Pra fa - zê no-ssa - fo - li - a Vai vo-
an - do vai di - zen - do: Vi - va vi - v'es ta - le - gri - a.
(*"Dançam e todos aplaudem com palmas, bravos e vivas"*)

Folião (*cantando*)

Es - sa gen - te que'a-qui es - tá Vem pra vê no - sso lei - lãõ - Vi - va,
vi - vaa pa - tus - ca - da E a no - ssa de - vo - ção!
(*"Dançam. Os sinos repicam, os barbeiros tocam o lundu e todos dançam e gritam, e abaixa o pano"*)

Ex. 18 "Melodia hipotética", ritmo de lundu, letra da loa do Espírito Santo.

diferencias, teria sido transferida para danças espanholas e portuguesas no século XVII, como as folias, canários, chaconas e, no século XVIII, o fandango. Dessa maneira, “o lundu representou a recepção, no Brasil, de um gênero de dança ibérica que, embora transformada, manteve características suficientes para reconhecer sua origem”. O enunciado citado contradiz a maioria das opiniões em voga sobre o lundu, “que a dão como dança de origem exclusivamente africana” (CASTAGNA, 2006, p. 7-8).

Note-se, por fim, que os artistas que encenavam *A família e a festa da roça* providenciavam sinos pequenos para serem repicados no final da comédia – junto a outros sons que integravam a paisagem sonora das festas, como aqueles produzidos por fogos de artifício –, como exemplifica o anúncio publicado em 14 de novembro de 1843, pelo jornal *Correio Mercantil*, em Salvador (Bahia):

A segunda parte da Comédia, que se representa à vista de um arraial da Corte do Rio de Janeiro, onde há uma capela, em que se festeja o Espírito Santo, fazendo-se mister, para o brilhantismo desta festa, o seguinte aparato:

1. Uma população da roça. 2. A armação do Império do Espírito Santo. 3. Os foliões que a seu tempo cantam e dançam. 4. Música de barbeiros à porta da capela. 5. Uma mesa de leilão da qual se arrematam diversos objetos. 6. Uma carroça puxada por um boi ou cavalo que conduz para a festa uma numerosa família. 7. Foguetes do ar, *sinos para repiques de festa* etc. (*Correio Mercantil*, Salvador, 14 de novembro de 1843 – nossos grifos).¹⁶⁴

Os “sinos para repiques” no lundu de *A família e a festa da roça* e os “caquinhos” de sucata no fado-tirana de *O juiz de paz da roça* foram utilizados como instrumentos percussivos, possivelmente executando células rítmicas sincopadas, de influência africana.

3.4 Os dois ou O inglês maquinista (1842 – data provável)

Segundo Prado (1972, p. 55), em dezembro de 1840 (três meses após a estreia de *A família e a festa da roça*), João Caetano e sua companhia saíram do Teatro de São Pedro, após o ator e ensaiador ter brigado com a empresa daquele teatro. Assim manifestou-se a diretoria do Teatro de São Pedro, em comunicado oficial:

Tendo na manhã de ontem o primeiro ator e ensaiador o Sr. João Caetano dos Santos tido para o diretor geral dos teatros um comportamento insólito, desatencioso e desobediente [...], altercando em altas vozes e dizendo que não só arrancaria o regulamento mandado afixar na caixa do teatro, como que faria a maior oposição ao mesmo diretor geral [...], o Sr. Fiscal participa ao dito ator e ensaiador geral que está despedido do serviço dos teatros S. Pedro de Alcântara e S. Januário (PRADO, 1972, p. 55).

Enquanto isso, Martins Penna tentou, sem sucesso, escrever dramas e tragédias como *Fernando ou O cinto acusador*, *D. João de Lira ou O repto*, *D. Leonor Telles*, *Itaminda ou O guerreiro de Tupã*, e *Vitiza ou O Nero de Espanha*.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Na cidade de Salvador, entre os anos de 1843 e 1849, foram representadas as seguintes comédias de Martins Penna: *A família e a festa da roça* (1843), *O juiz de paz da roça* (1844, 1847), *Os irmãos das almas* (1847, 1848) e *Quem casa quer casa* (1849). Ver *Correio Mercantil* (BA): 14/11/1843; 25/11/1844; 18/05/1847; 20/05/1847; 25/06/1847; 14/09/1848; 16/10/1849.

¹⁶⁵ Mesmo quando Martins Penna adere brevemente ao romantismo indianista, escrevendo *Itaminda ou O guerreiro de Tupã* (1846), sua escrita não celebra os valores defendidos por Gonçalves de Magalhães em *A*

Magalhães Jr. (1972, p. 54) assinala que a comédia *Os dois ou O inglês maquinista* foi escrita, provavelmente, em 1842, ano em que se passa a trama, sendo publicada em 1844, pelos irmãos Laemmert. Considerando que o normal era que as peças subissem aos palcos antes de terem seus textos impressos, Magalhães Jr. acredita que *Os dois ou O inglês maquinista* tenha sido encenada antes dessa data, fora do Rio de Janeiro ou em teatrinhos particulares, cujos anúncios não eram publicados nos periódicos. A comédia foi apresentada pela primeira vez no Teatro de São Pedro, em 28 de janeiro de 1845, sendo representada por e em benefício unicamente dos artistas da companhia dramática portuguesa, anos após as apresentações de *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*, com as quais *Os dois ou O inglês maquinista* partilha o final musical em conjunto ou “coro”.

3.4.1 Descrição do enredo da comédia

Assim como em suas comédias anteriores, Martins Penna constrói a trama de *Os dois ou O inglês maquinista* a partir de uma história de amor:

O amor é de fato para ele [Martins Penna] o gosto exaltado de dois jovens, dispostos a lutar contra tudo para se unirem em matrimônio. A preferência dos pais pelos pretendentes velhos ou ricos é contrariada pela jovem sincera, que inventa pretextos e participa de maquinações do rapaz amado para que o amor verdadeiro triunfe (MAGALDI, 2008 [1996], p. 51).

Mariquinha gosta de Felício, mas sua mão é disputada por Negreiro, traficante de escravos, e por Gainer (nome que, como observa Heliadora (2008, p. 156), poderia ser traduzido por “ganhador”), um inglês, suposto inventor de máquinas mirabolantes, como a de fazer açúcar com ossos humanos triturados.

GAINER – Até nesta tempo não se tem feito caso das osso, estruindo-se grande quantidade delas, e eu agora faz desses ossos açúcar superfina...

FELÍCIO – Desta vez desacreditam-se as canas.

NEGREIRO – Nenhuma pessoa mais planta cana quando souberem de minha método.

confederação dos tamoios, na qual o último indígena tamoio, vendo-se vencido pelos portugueses, atira-se ao mar para morrer, sendo seu corpo recolhido das ondas pelo Padre Anchieta. No referido romance de Martins Penna, por sua vez, Itaminda é o chefe Tupinambá que se apaixona por Beatriz, filha cativa do governador colonial, paixão que o coloca em rota de colisão dupla, com o seu próprio povo, de um lado e, de outro, com seu guerreiro rival, Tibira, que também gosta de Beatriz. Exposto como traidor dos seus, renegado por seu pai e tendo perdido Beatriz para Tibira, Itaminda se declara ele mesmo proscrito. Em seguida, ao invés de se suicidar, como ocorre com o índio tamoio no poema de Magalhães, Itaminda e seus companheiros preparam o amante de Beatriz, o soldado português Dom Duarte, para o ritual de canibalismo. Ver Treece (2000, p. 138).

CLEMÊNCIA – Mas os ossos plantam-se?

GAINER (*meio desconfiado*) – Não senhor.

FELÍCIO – Ah, percebo! Espremem-se. (*Gainer fica indignado*)

(MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 154, vol. I)

A estratégia de Felício para vencer seus dois concorrentes consiste em jogar um contra o outro.

GAINER – A mim chama especuladora? A mim? *By God!* Quem é a atrevido que me dá esse nome?

FELÍCIO – É preciso, na verdade, muita paciência. Dizerem que o senhor está rico com espertezas!

GAINER – Eu rica! Que calúnia! Eu rica? Eu está pobre com minhas projetos pra bem do Brasil.

FELÍCIO (*à parte*) – O bem do brasileiro é o estribilho destes malandros... (*para Gainer*) Pois não é isto o que dizem. Muitos creem que o senhor tem um grosso capital no Banco de Londres; e além disto, chamam-lhe de velhaco.

GAINER (*desesperado*) – Velhaca, velhaca! Eu quero mete uma bala nos miolos deste patifa. Quem é estes que me chama velhaca?

FELÍCIO – Quem? Eu lhe digo: ainda não há muito que o Negreiro assim disse.

GAINER – Negreira disse? Oh, que patifa de meia-cara... Vai ensina ele... Ele me paga. *Goddam!* (...) Eu vai dize a *commander* do brigue *Wizart* que este patifa é meia-cara; pra segura nos navios dele. Velhaca! Velhaca! *Goddam* Eu vai mata ele! Oh! (*sai desesperado*).

(p. 169-170, vol. I).

Na luta pelo amor de Mariquinha, o poderoso traficante Negreiro adula Clemência, mãe da moça, presenteando-a com um *moleque*:

Cena XIII

Entra Negreiro acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de baeta encarnada.

NEGREIRO – Boas noites.

CLEMÊNCIA – Oh, pois voltou? O que traz este preto?

NEGREIRO – Um presente que lhes ofereço.

CLEMÊNCIA – Vejamos o que é.

NEGREIRO – Uma insignificância... Arreia, pai! (*Negreiro ajuda ao preto a botar o cesto no chão.*)

Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo, porém que este fica à vista dos espectadores.)

CLEMÊNCIA – Ó gentes!

MARIQUINHA, *ao mesmo tempo* – Oh!

FELÍCIO, *ao mesmo tempo* – Um meia-cara!¹⁶⁶
 NEGREIRO – Então, hem? (*Para o moleque*) Quenda, queda!¹⁶⁷ (*Puxa o moleque para fora.*)
 CLEMÊNCIA – Como é bonitinho!
 NEGREIRO – Ah, ah!
 CLEMÊNCIA – Pra que o trouxe no cesto?
 NEGREIRO – Por causa dos malsins¹⁶⁸ ...
 CLEMÊNCIA – Boa lembrança (*Examinando o moleque:*) Está gordinho... bons dentes...
 NEGREIRO, *à parte, para Clemência* – É dos desembarcados ontem no Botafogo...
 CLEMÊNCIA – Ah! Fico-lhe muito obrigada.
 NEGREIRO, *para Mariquinha* – Há ser seu pajem.
 MARIQUINHA – Não preciso de pajem.
 CLEMÊNCIA – Então, Mariquinha?
 NEGREIRO – Está bom, trar-lhe-ei uma mocamba.
 CLEMÊNCIA – Tantos obséquios... Dá licença que o leve para dentro?
 NEGREIRO – Pois não, é seu.

(p. 189-191, vol. I).

No fim da comédia, Clemência – que se tornara viúva há pouco tempo – pede Gainer em casamento, o qual, a esta altura, já esqueceu Marquinha e só pensa em pôr as mãos na fortuna deixada pelo finado Alberto. Mas este reaparece, como que ressuscitando, e ao descobrir que Gainer e Clemência pretendem se casar, parte para cima do inglês, agarrando sua garganta, ajudado por Negreiro. Enquanto brigam, lá de dentro do palco ouve-se uma voz cantando a loa da Folia de Reis, com a qual a comédia é encerrada, em clima festivo.

3.4.2 Contexto

A disputa entre o português Negreiro e o inglês Gainer estava relacionada às questões espinhosas da escravidão e do tráfico negreiro, objetos de contenda internacional entre Brasil, Portugal e Inglaterra. Apesar da Lei de Diogo Antônio Feijó, promulgada em 7 de novembro de 1831, determinar, em seu artigo 1º, que: “Todos os escravos que entrarem no território ou portos do Brasil, estão livres” (CHALHOURB, 2012a, p. 46), mais de 750 mil pessoas foram contrabandeadas para o Brasil até 1850, sendo desembarcadas clandestinamente em lugares afastados do centro da cidade do Rio de Janeiro, como era o caso, na década de 1840, da praia de Botafogo, acima mencionada no diálogo da comédia *Os dois ou O inglês maquinista*. O desenho de Alfredo Martenet, um estrangeiro que viveu durante anos no Rio de Janeiro, retrata a praia de Botafogo, em 1856, então um local bucólico e pouco habitado:

¹⁶⁶ “Meia-cara” era uma expressão relacionada ao contrabando. Entrando sem o pagamento devido ao fisco, os escravos não davam a ‘cara inteira’ ao Erário. De modo que “meia-cara” era o escravo contrabandeado (RIOS FILHO, 2000 [1946], p. 90).

¹⁶⁷ “Quenda” ou “quendá” é vocábulo da língua Kicongo, significando “Andar, partir, viajar” (imperativo). Ver (SIMÕES, 2014, p. 66.).

¹⁶⁸ “Malsins” eram policiais (MAGALHÃES JR. 1972).



Fig. 20 Praia de Botafogo. A. Martenet. *Álbum pitoresco e musical* (1856).

O tráfico negreiro fora considerado pirataria e era combatido em alto mar pelos navios de guerra ingleses, principalmente após ser promulgada, em 1839, a Lei antitráfico inglesa *Equipment Act*. Como apontado por Reis (2012, p. 193), o combate ao tráfico serviu de instrumento ideológico para que o governo de sua majestade britânica justificasse sua postura imperial em três continentes. De outro lado, a arrogância da *Royal Navy* serviu aos interesses dos negociantes de escravos, alimentando o discurso nacionalista, ufanista e anglofóbico.

Entre 1840 e 1842 – ano em que Martins Penna escreveu *Os dois ou O inglês maquinista* – “mais de duzentos navios foram apresados pelos ingleses, sendo 192 condenados” (REIS, 2010, p. 193). Durante a comédia, Gainer menciona o nome de um brigue ou navio de guerra inglês: *Wizart*. Tal referência não era ficcional. Existia na vida real um brigue inglês denominado *Wizard*, cuja missão principal consistia em perseguir e apresiar os navios portugueses, brasileiros e de outros países que traficavam escravos negros no oceano Atlântico.¹⁶⁹

ANGOLA em 26 dias, o brigue escuna portuguez *Brilhante*: foi hontem apresado pelo brigue de guerra inglez *Wizart* na Ponta Negra, com 250 escravos: traz a bordo o mestre Antonio Jorge da Costa, e mais tripulação vem a bordo do brigue de guerra.

Fig. 21 Brigue inglês *Wizard*. *DRJ*, 15/05/1838.

¹⁶⁹ Para outras referências sobre o brigue *Wizard*, ver *DRJ*: 8/08/1837; 21/09/1837; 28/04/1838; 15/03/1838; 7/01/1839; 1/03/1841.

Martins Penna faz referência na mesma comédia a um navio negreiro denominado, por sua vez, *Veloz Espadarte*.

FELÍCIO – Sr. Negrreiro, a quem pertence o brigue *Veloz Espadarte*, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a bordo trezentos africanos?

NEGREIRO – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante cargação? Só um pedaço de asno. Há por aí além de uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...

(MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 146, vol. I).

A menção era proposital, pois havia de fato, não apenas um, mas dois navios negreiros, denominados *Espadarte* e *Veloz*, sendo que o primeiro tinha como proprietário ninguém menos que José Bernardino de Sá, presidente da diretoria do Teatro de São Pedro:

Há dados a indicar ter ele [José Bernardino de Sá] armado cinquenta viagens negreiras entre 1829 e 1851. Em dezenove delas, feitas entre 1829 e 1840, desembarcou 9.164 escravos, deixando mortos na travessia 793, uma chacina. Numa dessas viagens, em 1839, a bordo do bergantim *Espadarte*, vieram espremidos 677 escravos, o que resultava em menos de cinquenta centímetros quadrados, talvez menos de quarenta para cada um deles, 67 dos quais não conseguiram sobreviver (REIS, 2010, p. 200-201).

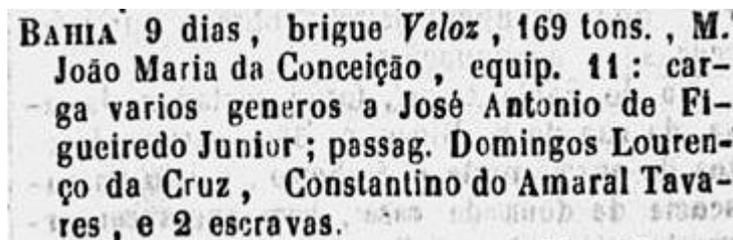
O anúncio abaixo foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1 de setembro de 1840, no dia da estreia de *A família e a festa da roça*, de Martins Penna. O *Espadarte* aparece como uma das “embarcações despachadas” para a África, levando toneladas de mercadorias, como fumo, açúcar, chapéus, café, feijão, farinha, cachaça, lombo, tocinho e até foguetes, que seriam vendidas para comprar um carregamento de escravos, a ser contrabandeado para o Brasil¹⁷⁰:

AFRICA, patcho nacional *Espadarte*, consigs. Carvalho e Rocha: carregou 108 rolos fumo, 11 barricas assucar, 2 caixas chapéus, 6 sacas café, 46 ditos feijão, 14 ditos farinha, 20 ditos arroz, 20 ditos milho, 5 caixas vellas de cêra, 10 pipas agoardente, 16 volumes lombo e toucinho, 120 duzias foguetes etc.

Fig. 22 Navio negreiro *Espadarte*. *DRJ*, 1/09/1840.

¹⁷⁰ A pesquisa na Hemeroteca Digital da BNRJ mostra que no *DRJ*, entre os anos de 1821 a 1858, houve 477 entradas para a palavra-chave “*espadarte*” – uma quantidade impressionante.

Na Fig. 23, incluímos outro anúncio, agora noticiando a saída do *tumbeiro Veloz*, 15 dias antes da estreia da comédia *Os dois ou o inglês maquinista*. Note-se que os navios negreiros falseavam seus itinerários e cargas nos jornais, de maneira a não chamar a atenção das autoridades.¹⁷¹



BAHIA 9 dias, brigue *Veloz*, 169 tons., M. João Maria da Conceição, equip. 11: carga varios generos a José Antonio de Figueiredo Junior; passag. Domingos Lourenço da Cruz, Constantino do Amaral Tavares, e 2 escravas.

Fig. 23 Navio negreiro *Veloz*. *DRJ*, 10/02/1845.

Como assinalado por Reis (2010, p. 186), “tumbeiro” era uma designação fúnebre para os navios negreiros portugueses, embarcações com alto índice de mortandade. O *tumbeiro Veloz* tornou-se conhecido internacionalmente devido ao seu apresamento, em 1838, na costa da África. Em seu interior foram encontrados “um conjunto de instruções, relatórios, contratos e cartas particulares referentes ao empreendimento negreiro” (MARQUES, 2002, p. 155-179). A documentação possibilitou a descoberta de que o *Veloz* pertencia a uma companhia multinacional de tráfico negreiro encabeçada pelo lisboeta José Francisco de Azevedo Lisboa, que morava em Pernambuco.

O *Veloz* é mencionado no relato de viagem do pastor protestante Robert Walsh, que esteve no Brasil em 1828. No trajeto entre Brasil e Inglaterra o navio que transportava Walsh cruzou com o *Veloz* e, após perseguição de 30 horas, conseguiu emparelhar com a embarcação negreira. O relato de Walsh sobre as condições dos escravos traficados pelo *Veloz* ilustra os horrores do tráfico negreiro:

Estavam amontoados em estreitos cubículos de um metro de altura, onde não entrava luz nem ventilação. [...] O espaço entre os tombadilhos era dividido em dois compartimentos de três pés e três polegadas de altura. [...] No primeiro ficavam amontoados mulheres de todas as idades; no segundo os homens, adultos e crianças. Assim, 226 seres humanos eram mantidos confinados num cubículo de 288 pés quadrados, enquanto outros 336 se comprimiam num espaço de 800 pés quadrados, o que correspondia em média a 23 polegadas para cada homem e não mais do que 13 para cada mulher, apesar de muitas delas estarem grávidas. [...] O calor nestes horríveis lugares era tão grande, e o odor tão ofensivo que era praticamente impossível entrar neles, mesmo que houvesse espaço para isso. [...] Os oficiais [ingleses] insistiram para que as pobres e martirizadas criaturas

¹⁷¹ Para outras referências sobre o *tumbeiro Veloz* ver *DRJ*: 6/12/1836; 10/4/1837; 12/2/1838; 1/5/1838; 30/1/1840; 23/10/1844; 9/8/1845; 10/2/1845; 3/3/1845; 11/2/1846; 5/6/1846; 11/9/1846; 22/7/1847; 27/5/1847.

fossem levadas ao tombadilho para tomarem ar e água. [...] É impossível imaginar o impacto de uma irrupção como aquela – 517 seres humanos de todas as idades e sexos, algumas crianças, alguns adultos, alguns velhos e velhas, todos em estado de total nudez. [...] Depois que todos eles desfrutaram por pouco tempo do luxo incomum do ar puro, alguma água lhes foi trazida. Foi então que toda a extensão do seu sofrimento se expôs de modo terrível. Todos eles se atiraram como loucos sobre a água. Nem súplicas, ameaças ou pancadas puderam contê-los. Gritavam, lutavam, brigavam uns com os outros por uma gota do precioso líquido (WALSH, 1985 [1829], p. 216-217).

O calor, a humidade, a pouca ventilação e a escassez de água eram acrescidas do odor dos excrementos que se acumulavam com o passar dos dias. O baixo consumo de água, somado à diarreia e ao vômito, levava à desidratação. “Esse processo afeta as células cerebrais de tal modo que a vítima não tem consciência da sede e da necessidade de água, e entra num estado de sonolência que termina em morte súbita quando a perda de potássio finalmente produz um ataque cardíaco” (KIPPLE e HUGGINS, citados por REIS, 2010, p. 103).

É interessante notar que o livro de Walsh, *Notícias do Brasil*, publicado na Inglaterra, em 1830, era conhecido na Corte, desde, pelo menos, o ano de 1834, quando o *Diário do Rio de Janeiro* publicou anúncios sobre o livro do viajante.¹⁷² O próprio Martins Penna revela em seus folhetins ler os relatos de viajantes, por meio dos quais estes criticavam os “tão imperdoáveis descuidos que dão causa que a nossa cena seja constantemente menosprezada e ridicularizada nas viagens publicadas na Europa, por esses estrangeiros que por vergonha nossa presenciam seus desmazelos” (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [8 de junho de 1847], p. 261).

Em seu trabalho exemplar sobre jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX, Lilia Moritz Schwarcz (1987) discute o negro nas diferentes seções dos jornais: nas ocorrências policiais (o negro que se evadiu, centro de notícias escandalosas); nos anúncios (o negro dependente e serviçal) e nos editoriais científicos (objeto de discussão). Em relação ao último, a autora comenta como a “ciência” era o grande mito do século XIX, com os periódicos enaltecendo o positivismo, cujo estágio mais avançado seria o método positivo ou científico, por meio do qual as mudanças na sociedade humana eram reduzidas a regras de evolução biológica (SCHWARCZ, 1987, p. 102). Temas como “degeneração”, entre outros (do crime ao suicídio), passaram a ser aglutinados pela antropologia criminal, que “provava” que o criminoso e o desprivilegiado social seriam seres inferiores (p. 106). As notícias procedentes dos mais diversos locais do país adquirem, assim, um caráter exemplar; a repetição de certos temas revelando-os como “falas escolhidas”. Apesar da quantidade e

¹⁷² Ver *DRJ*, 15/10/1834.

variedade, estas notícias apresentam semelhanças marcantes em termos de discurso: a violência; o negro dependente; o feiticeiro; o negro suicida e as mortes mal explicadas; o negro degenerado (p. 119).

O preconceito de cor generalizado já se verificava na primeira metade do século XIX, décadas antes do período estudado por Schwarcz. Citaremos, a seguir, em ordem cronológica, alguns relatos de viajantes, escritos neste período, exemplificando os pontos de vista dos autores sobre o tema racial. John Luccock, por exemplo, que esteve no Brasil entre os anos de 1808 e 1818, assinala:

O termo Calambolo [quilombola?] deriva da maneira pela qual os negros pronunciam a palavra guarani Caamoeiro. Significa a pessoa que está habituada a vaguear pelo mato e *denota esses entes humanos que demonstram ter-se degradado ao mais baixo ponto da natureza humana*. Evita, por vezes, qualquer comércio até mesmo com outros da sua própria espécie, vive de frutas, raízes ou qualquer animal que por acaso lhe caia entre as mãos, comendo-o quase que cru, não faz uso do fogo, habilitação ou roupas; quanto a isso não difere das bestas (LUCCOCK, 1975 [1808-1818], p. 288 – nosso grifo)

Spix e Martius, por sua vez, anotam:

O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha num estranho continente do mundo é, sobretudo *a turba variegada de negros e mulatos*, a classe operária com que se topa por toda parte, assim que põe o pé em terra. Esse aspecto foi-nos mais de surpresa do que de agrado. *A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus*, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas da sua pátria (SPIX e MARTIUS, 1981 [1817-1820], p. 47-48, vol. I – nosso grifo).

Os “costumes delicados” de Spix e Martius (1981, p. 115) levaram-nos a atribuir – diga-se, de maneira totalmente eurocêntrica – à presença dos “homens degenerados” (leia-se: os negros) o canto não muito elaborado dos pássaros brasileiros (!), situação que, segundo os dois autores, seria remediada com a maior presença de estrangeiros europeus, tornando as melodias cantadas pelos pássaros supostamente mais “apuradas” (p. 115).

Enquanto Johann Moritz Rugendas (1979 [1821-1825], p. 208) afirmava que “brasileiros” são apenas “os brancos nascidos no Brasil ou os habitantes cuja cor se aproxima do branco”, Jean Baptiste Debret, por seu turno, lançava mão de um discurso “científico” para justificar a escravidão:

Examinando-se as proporções da cabeça [de um negro], encontra-se uma face excessivamente desenvolvida em comparação com o estreitamento do crânio, em geral um nono menor do que o do europeu, diferença que se

verifica enchendo-se ambos de um líquido e que explicaria a inferioridade de suas faculdades mentais reconhecida entre nós. [...] Em resumo, os sábios naturalistas concordam em que *o negro é uma espécie à parte da raça humana* e destinada, pela sua apatia, à escravidão, mesmo em sua pátria (DEBRET, 1973 [1815-1831], p. 176-77, vol. III – nossos grifos).

O único viajante que expressou um ponto de vista diferente dos acima referidos é Robert Walsh, o mesmo que descreveu as condições desumanas do navio negreiro *Veloz*. A observação a seguir de Walsh foi feita após ele ter escutado negros tocando em uma banda de música e cantando numa procissão fúnebre nas ruas da Corte.

Ceguei à incontestável conclusão de que a cor da pele era um acidente que afetava apenas o exterior de um homem e que não estava mais relacionado com suas qualidades do que com suas roupas; que Deus tinha igualmente criado o africano à sua imagem *e igualmente dado-lhe uma alma imortal*, e que o europeu não tinha nenhuma razão, a não ser sua própria cobiça, para cruelmente arrancar seu semelhante dessa posição determinada pelo Todo-Poderoso, colocando-o abaixo dos animais irracionais (WALSH, 1985 [1828-1829], p. 72 – nosso grifo).

Mas e quanto a Martins Penna? Como é tratado o tema da escravidão nas comédias do autor? Autores como Mendes (1982) e Lopes (2007) abordaram esta questão. Após analisar as comédias *O juiz de paz na roça*, *A família e a festa da roça*, *O cigano* e, mais detidamente, *Os dois* ou *O inglês maquinista*, a primeira autora conclui que Martins Penna “não foi muito além nas referências ou utilização dos negros escravos em suas comédias” e que as peças do autor são “excelentes registros dos costumes do seu tempo”, embora não constituam propriamente “uma crítica ideológica”, exceto em raros momentos, como em *Os dois* ou *O inglês maquinista* (MENDES, 1982, p. 35). Para a autora, os termos “preto, negro, escravo, moleque, mucama, meia-cara” aparecem nas comédias de Martins Penna devido à ênfase do autor na descrição de costumes, não por uma atitude deliberada (p. 35).

Lopes (2007), por seu turno, contempla um espectro maior de exemplos, extraídos das comédias *O juiz de paz da roça*, *Os dois* ou *O inglês maquinista*, *Os meirinhos*, *Os ciúmes de um pedestre*, *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas*, *O caixeiro da taverna*, *O cigano* e *As casadas solteiras*. O autor termina por destacar, nas comédias de Martins Penna, “o pouco espaço ocupado pelo negro em geral e pelo escravo em particular e a sua quase total carência de voz própria”, pois embora Martins Penna tenha dito bastante, “se comparado a outros”, seu “foco principal estava na sociedade livre, branca e mestiça, que até legalmente eram os que constituíam a nação” (LOPES, 2007, p. 5). Assim como Mendes, também Lopes

privilegia em sua análise a comédia *Os dois ou O inglês maquinista*, na qual Martins Penna “vai um pouco mais longe” e faz entrever “a escravidão em toda a sua violência” (p. 14).

Acreditamos que é importante *não* apresentar Martins Penna ou seus pares como indivíduos sem ambiguidades e contradições no que tange ao tema racial, pois contraditória era, afinal, a condição de todos os homens livres numa sociedade escravista (FRANCO, 1997), ainda mais numa época quando o conceito de “raça” estava sendo gestado nas ciências sociais e os próprios negros de condição livre tinham escravos (AZEVEDO, 2010) – alguns chegavam até a se associar “à empresa do tráfico para alimentar a máquina da escravidão que um dia os vitimara” (REIS, 2010, p. 359).

Por outro lado, contudo, como estamos verificando desde o início de nossa pesquisa, as referências ao tema da escravidão em comédias de Martins Penna, como *Os dois ou O inglês maquinista* e *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato* (note-se que a última não foi sequer mencionada no estudo de Mendes (1982)) provocaram sua *censura*, respectivamente, pela Câmara dos deputados e pelo Conservatório Dramático, em 1845 (ARÊAS, 2006, p. 202; MAGALHÃES JR., 1972). As referências ao tema da escravidão, por parte de Martins Penna, não são involuntários “registros dos costumes de seu tempo”, como afirma Mendes (1982, p. 35). A menção, em *Os dois ou O inglês maquinista*, a dois navios negreiros (o *Espadarte* e o *Veloz*) – o primeiro destes de José Bernardino de Sá, presidente do Teatro de São Pedro – constitui uma crítica evidente e *intencional*, embora fosse feita de maneira velada, em *código* (pois somente as pessoas que soubessem que o *Espadarte* era de José Bernardino de Sá, entenderiam a menção feita por Martins Penna, em sua comédia).

Nossa pesquisa está procurando mostrar uma rede de relações que aproximava Martins Penna e negros livres, como o editor e letrista Paula Brito e o ator-cantor-dançarino Martinho Correia Vasques. Estes homens de letras e artistas constituíam elos de correntes ligadas às irmandades de negros e à maçonaria, articulando estratégias conjuntas de resistência urbana, como a promoção de espetáculos teatrais em benefício da alforria de escravos ou, em troca, de missas e festas sacro-profanas em benefício dos artistas de teatro. Não obstante, é necessário assinalar que tanto Paula Brito como Martinho Correia Vasques tiveram escravos,¹⁷³ assim

¹⁷³ Um anúncio publicado no *DRJ*, em 9/9/1837, noticiou: “No dia 24 do passado agosto, desapareceu uma escrava de nome Maria, nação Conga, com os sinais seguintes: magra, e bastante fula, peitos estufados, cara redonda e feia, olhos pequenos, pálpebras grossas, cabelo cortado etc.: levou vestido de riscadinho vermelho, chulé encarnado e pano da costa, fino e novo. Quem a apreender ou dela tiver notícia, queira entregá-la na casa n. 66 da Praça da Constituição, que receberá alvissaras de seu Sr. Francisco de Paula Brito”. O *Livro de Batismo de Livres*, da *Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro*, por sua vez, traz um documento que revela que, em 1861, o ator negro Martinho Correia Vasques alforriou a filha de sua escrava: “O senhor Martinho Correia Vasques

como, provavelmente, o próprio Martins Penna. Como assinalado por Franco (1997), a condição dos homens livres – negros, pardos e brancos – na sociedade escravocrata da Corte, representava uma contradição irresolvível, embora isto não signifique em absoluto, como estamos verificando até aqui, que estes sujeitos aceitassem passivamente a situação difícil em que se encontravam. Assim como o personagem de Felício em *Os dois ou O inglês maquinista* – antagonista ao negreiro e a Gainer – Martins Penna representa um

grupo de opinião de tipo urbano, cuja austeridade, diversamente da tradicional, se interpreta com relação a um conjunto de valores liberais, incompatíveis, por motivos e em níveis diversos, com os interesses dos vários grupos dominantes dentro da constelação do poder (BEIGUELMAN, 1966, p. 77).

3.4.3 A *mousiké* da comédia

Para a classe inferior, composta de mulatos e negros livres, essa noite [a véspera de Reis] constitui um carnaval improvisado; fantasiados, em pequenos grupos escoltados por músicos, percorrem as ruas da cidade e, quando a noite é bela, prolongam sua excursão pelos arrabaldes onde acabam entrando numa venda e aí ficando até o nascer da aurora. Outros, ao contrário, preferem organizar pequenos salões de baile, onde se divertem ruidosamente, dançando uma espécie de *lundu*, pantomima indecente que provoca os alegres aplausos dos espectadores, durante toda a noite (DEBRET, 1972 [1815-1831], p. 205).

A loa de Reis cantada no final da comédia *Os dois ou O inglês maquinista* estava relacionada à temática racial abordada na trama teatral e não era, assim, um recurso “gratuito”, como afirma Heliodora (1966, p. 35). A citação acima de Debret revela como os festejos de Reis, que começavam no período natalino e se estendiam até o início de janeiro, tornaram-se uma espécie de carnaval para os escravos e libertos, os quais aproveitavam a circunstância de o Natal ser um período no qual o aparelho repressivo era relaxado (REIS; SILVA, 1989, p. 74). É interessante notar que um dos três reis (da Folia) que vem do Oriente para saudar o nascimento de Jesus, é denominado Baltazar, um negro, Rei do Congo, cuja estátua era venerada, desde o período colonial, em duas igrejas destinadas aos negros na cidade do Rio Janeiro: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário (ou do “Terço”, como também era chamada) e a de Nossa Senhora da Lampadosa – ambas erguidas até hoje.

Como vimos no Capítulo I, os relatos sobre festividades sacro-profanas relacionadas ao ciclo natalino, em Portugal, recuam ao século XIII, enquanto que o exemplo mais antigo de drama litúrgico naquele país é do século XIV, a saber, um diálogo breve entre pastores acerca

dizendo que muito de sua livre vontade dava plena e inteira liberdade a sua cria Elvira Luiza do Nascimento, filha de sua escrava”. Ver referências.

do nascimento de Jesus (REBBELO, 2000 [1968], p. 26). Em meados do século XVI, em Espanha, *vilancicos* eram cantados no Natal – enquanto poesias natalinas eram impressas em folhas soltas para serem cantadas seguindo a melodia de uma canção popular – ou nas festas do Corpo de Deus, enquanto se aguardava a chegada de uma procissão religiosa. Mesmo com as proibições, acabaram tornando-se um elemento habitual dos autos religiosos, habitualmente encerrados com um *vilancico* (BRITO, 1998, p. 34), no qual era comum a inclusão de danças

associadas com os camponeses, os pastores, galegos, ciganos leitores de *buena dicha*, negros, índios, em síntese com toda a chusma de personagens pitorescos e exóticos que, especialmente nos textos relacionados com o Natal, se reúnem para adorar o Menino no presépio, no meio de diálogos vivos e por vezes com o acompanhamento de instrumentos folclóricos (BRITO, 1998, p. 40).

Os *vilancicos* foram totalmente proibidos em Portugal, em 1723, no reinado de D. João V, por constituírem “abuso intolerável e indecente” (TINHORÃO, 2001, p. 116). Também aqui os festejos relacionados ao ciclo natalino eram marcados pelo caráter sacro-profano. A partir de uma petição escrita em 1748, Mello Moraes Filho descreve os festejos do Rei Baltazar na Igreja da Lampadosa, por ocasião do dia de Reis:

Apenas amanhecia o dia de Reis, o campo de São Domingos, nas proximidades da capela, opulentava-se de um espetáculo variado e estranho em que moçambiques, cabundás, benguelas, rebolos, congos, cassanges, minas, a pluralidade finalmente dos representantes das nações d’África, escravos no Brasil, exibiam-se autênticos, cada qual com seu característico diferencial. [...] Quase às dez horas acendiam-se os altares, o capelão revestia-se, os sinos repicavam, e os irmãos do Santo Rei Baltazar, com suas opas de seda, esperavam no corpo da igreja. [...] Em breve, a vozeria confusa que se escutava lá fora, calava-se; os sinos repicavam mais vibrantes e rápidos, produzindo esta mudança de efeito o rolar surdo das caixas de guerra, o som de rapa das macumbas em grande número, a queda sonoramente uniforme dos chocalhos enfeitados da bárbara marcha precedendo o préstito. [...] E os pandeiros, os tambores, as macumbas, as marimbas, precedendo a multidão, anunciavam estrugindo a entrada triunfal dos Congos nos festejos profanos da coroação de um Rei negro. [...] Os negros de nação, em pleno dia de Reis, julgavam-se venturosos de sua sorte, esquecendo-se dos desertos de sua terra e das travessias do mar (MORAES FILHO, 1999, p. 226-228).

Quase um século após a festa de Reis descrita acima, mais exatamente em 3 de janeiro de 1845 – próximo à estreia de *Os dois ou O inglês maquinista* no Teatro de São Pedro – o *Diário do Rio de Janeiro* publicou o seguinte anúncio: “Na véspera do dia de Reis, às 7 horas da noite, terá lugar na Igreja da Lampadosa a adoração do Menino Deus no presepe, com

grande música e *hino de Reis*.” A longa tradição dos festejos ibéricos relacionados ao ciclo natalino era, assim, reelaborada e atualizada nas festividades do calendário religioso da Corte e na comédia *Os dois ou O inglês maquinista*, de Martins Penna. É interessante notar que, na rubrica do autor, as estrofes cantadas por um “moço e uma moça”, a duas vezes, alternam com o coro, de maneira semelhante ao que ocorre no responsório gregoriano, referido na comédia *O noviço*, analisada mais à frente:

Entram os moços e moças que vêm cantar os Reis; alguns deles, tocando diferentes instrumentos, precedem o rancho. Cumprimentam quando entram.

Um moço e uma moça (*cantando*)

(*Solo*)

No céu brilhava uma estrela,
Que a três Magos conduzia
Para o berço onde nascera
Nosso Conforto e Alegria

(*Coro*)

Ó de casa, nobre gente,
Acordai e ouvireis,
Que da parte do Oriente
São chegados os três Reis

(*Ritornelo*)

(*Solo*)

Puros votos de amizade,
Boas-festas e bons Reis
Em nome do Rei nascido
Vos pedimos que aceiteis.

(*Coro*)

Ó de casa, nobre gente,
Acordai e ouvireis,
Que da parte do Oriente
São chegados os três Reis

TODOS DA CASA – Muito bem!

CLEMÊNCIA – Felício, convida às senhoras e senhores para tomarem algum refresco.

FELÍCIO – Queiram ter a bondade de entrar, que muito nos obsequiarão.

OS DO RANCHO – Pois não, pois não! Com muito gosto.

CLEMÊNCIA – Queiram entrar. (*Clemência e os da casa caminham dentro e o rancho os segue tocando uma alegre marcha, e desce o pano*).

(MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 219, vol. I).

Assim como com relação à letra do fado no final de *O juiz de paz da roça*, nossa pesquisa encontrou uma partitura publicada em Portugal e duas no Brasil – todas de fins do

século XIX, posteriores, em cerca de meio século, à comédia de Martins Penna –, cujas letras são semelhantes à loa de Reis de *Os dois ou O inglês maquinista*. A partitura do Ex. 19 foi publicada em Portugal, no ano de 1893:

SANTOS REIS
LENDAS RELIGIOSAS

À Ex.^{ma} Sr.^a D. Rita Mourão.

Allegretto
57 *f*

São che - ga - dos os tres Re - is da par - te do O - ri
en - te, vi - si - tar o Rei da glo - ria nos - so Deus om - - ni - po -
ten - te. São che - ga - dos os tres Re - is da par - te do O - ri
en - te, vi - si - tar o Rei da glo - ria nos - so Deus om - ni - po - teu - te.

D. C. ao fine

Ex. 19 "Santos Reis". Portugal. (NEVES, 1893-1899).

A loa do exemplo acima está na tonalidade de Sol Maior e tem compasso quaternário simples. O ritmo é bem marcado e não apresenta síncopes ou contratempos. Tem, talvez, caráter algo militar, de maneira similar à marcha do “desfile” de saída da comédia *Os dois ou O inglês maquinista* (lembrando o final em *parada* do teatro romano, momento de transição em que os atores se despiam dos personagens recém-encenados, desfilando diante do público (DUPONT, 1998). Escrevendo sobre as folias de Reis do século XX, Reily (2002, p. 41) assinala que as músicas acompanham as “jornadas” do rancho de foliões, seja nas ruas, ao som de marchas tocadas por instrumentos de corda (violões, violas, cavaquinhos e bandolins) e percussão (caixa, pandeiro, reco-reco, ganzá e triângulo), seja nas casas onde ocorrem as “visitações” e cantorias, com textura vocal predominantemente homofônica. Na repetição do refrão “São chegados os três reis da parte do Oriente”, no exemplo acima, a melodia passa a ser cantada a duas vozes, de maneira semelhante à textura coral solicitada por Martins Penna no trecho correspondente de sua comédia.

Segundo Alvarenga (1946, p. 31-32), a peça do Ex. 20 é de um álbum inédito datado de 1897, do folclore do Alto São Francisco (BA), escrito por Manuel Ambrósio e João Paranhos.

Oh de ca - sa no - bre gen - te. Es - cu - tai e ou - vi - re - is. Que da
 par - te d'o - ri - en - te são che - ga - dos são che - ga - dos os três
 reis. — Vin - de ver vin - de ver a - ma - ra - vi - lha. Que nos céus — que nos céus nos a - fi - gu - ra. Os
 an - jos can - tan - do Ho - sa - na. Oh Ma - ri - a Vir - gem pu - ra. Oh Ma - ri - a Vir - gem pu - ra.

Ex. 20 Cantata de Reis. Século XIX. (ALVARENGA, 1946).

A melodia da Loa de Reis acima está em Dó Maior e tem compasso quaternário simples. Assim como a melodia do Ex. 19, tem início anacrústico e a mesma célula rítmica inicial (colcheia pontuada-semicolcheia), com caráter algo militar. Diferentemente do Ex. 19,

contudo, a melodia do Ex. 20 apresenta mudanças passageiras para o tom da dominante (cs. 6-8) e da sobretônica (cs. 13-14).

O Ex. 21 foi incluído por Mello Moraes Filho em seu livro *Cantares Brasileiros – Cancioneiro Fluminense*, publicado em 1900, no Rio de Janeiro. Os exemplos musicais foram retirados de exemplares originalmente publicados em fins do século XIX, pelas casas editoras Buschmann, Bevilaqua e Arthur Napoleão, “onde se encontra a maior parte dessas músicas com acompanhamento para piano” (MORAES FILHO, 1900, p. 61) – ou seja, são versões estilizadas por músicos letrados de cantos de transmissão oral.

§

Ó de ca sa no bre gen te, Es cu tai e ou vi
tar tar goem que ca is tes, Des per tai no bres sen

rei is, Es cu tai e ou vi re is, Lá das ban das do Ori
ho res, Des per tai no bres sen ho res, Vín deou vir no ti cias

(1a. vez)

en te, São che ga dos os três Re is. São che ga dos os três Re is Do le
be las, Que vos tra zem os pas to res Que voz tra zem os pas to res

(2a. vez)

to res Seu sou bes se queha vi a fun ção, tra zia a mu la tas de meu co ra

(1a. vez) (2a. vez)

ção, tra zia a mu la tas de meu co ra ção Se eu ção

Ex. 21 Cantata de Reis. Século XIX. (MORAES FILHO, 1900).

Assim como o Ex. 20, a melodia do Ex. 21 está na tonalidade de Dó maior, com compasso quaternário e início anacrústico. A diferença fundamental com relação ao Ex. 20 é a 2ª parte da cantata acima. Contrastando com o ritmo marcado do refrão (“Ó de casa, nobre gente, Escutai e ouvireis, Lá das bandas do Oriente são chegados os três Reis”), a partir da anacruse do compasso 14, o ritmo da melodia se torna sincopado, acompanhando a mudança de caráter da letra, do registro sacro para o profano: “Se eu soubesse que havia função [festa], trazia mulatas de meu coração, trazia mulatas de meu coração”.

CAPÍTULO IV – ÁRIA

Medonha e tempestuosa principiou a noite de 19 [de fevereiro de 1847]: o vento corria desenfreado pelas ruas em violentas rajadas, os lampiões por ele balançados gemiam em suas argolas de ferro, e as portas batiam com estampido. A escuridão era completa: por espaços o relâmpago, fendendo as nuvens, espalhava momentâneo e lívido clarão, que tornava depois mais densas as trevas; o trovão rolava surdo e ameaçador; as nuvens negras e enoveladas, açoitadas pelo vento, galopavam pelo espaço, deixando cair após de si grossos e tépidos pingos d'água; tudo enfim anunciava uma destas tempestades que faz tremer o homem mais animoso.

No meio deste ameaçar da natureza, via-se passar pelas ruas certos indivíduos que afoitos e intrépidos zombavam da tormenta. Seus corações não batiam de terror, a luz dos relâmpagos não os deslumbrava, e o mugido do trovão não tinha som para eles... De diferentes pontos da cidade vinham; mas todos convergiam para um centro único, o Largo do Rocio. Quem eram, pois esses indivíduos que desprezavam os ameaços da procela e zombavam de seu furor? Eram os *dilettanti*!... os *dilettanti*, essa raça fogosa e denodada que arrostará o tempo, a natureza, os homens, para ouvir uma cantora nova. [...] Chegando ao Largo do Rocio, ó desesperação! Ó tormento sem par! Ó deuses imortais! Viram o teatro fechado, completamente fechado como uma lata de *petit-pois* e mudo e silencioso como os túmulos dos Faraós, e apenas bruxulearam debaixo do alpendre as ensebadas luzes das negrinhas dos pastéis!

Após um *diletante* chegava outro e mais outro, o número ia aumentando, as questões ferviam, as perguntas se cruzavam, o temporal crescia e as luzes das negrinhas espirravam com o vento. Porque não há hoje espetáculo?... foi o grito geral, unânime, cheio de imprecação e concentrado rancor, que ribombou pela abóbada celeste.

[...] Então ouviu-se uma voz que assim falou: - Meus amigos, não foram coriscos, relâmpagos e fuzis, nem tão pouco o vento, a borrasca e o trovão que impediram o espetáculo de hoje, não! Causa maior, mais estupenda e poderosa obrigou a fechar as portas do teatro. – Qual foi esta causa? ... Qual foi esta causa? Bradou irrosa a multidão *diletante*. [...] Pois bem, meus amigos, esta causa mais poderosa que o cataclismo da natureza, foi a *rouquidão* que repentinamente apoderou-se da voz da Sra. Mugnay. – A *rouquidão*! – Foi a resposta que saiu em surdo e contido murmúrio da multidão; depois caiu tudo em completo silêncio, e no meio desse torpor geral só o agudo e estridente grito de – Vai empadas, empadinhas quentes – saindo debaixo do alpendre, veio misturar-se com os uivos e sibilos da tempestade e ecoar doloroso nos corações dos *dilettanti* (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [24 de fevereiro de 1847], p. 152).

4.1 *O diletante* (1844)

O surgimento da figura do *diletante*, acima descrita de maneira irônica por Martins Penna num de seus folhetins, ocorre após a chegada da Companhia Lírica italiana à cidade do Rio de Janeiro, em fins de 1843, (CARDOSO, 2011, p. 411), e da estreia da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini (1801-1835), em 17 de janeiro de 1844, no Teatro de São Pedro. Tendo a soprano Augusta Candiani (Milão, 1820 – Rio de Janeiro, 1890) como protagonista, a estreia da *Norma* interrompeu um período de 11 anos sem apresentações operísticas na Corte (ANDRADE, 1967, p. 195), devido ao clima turbulento que – durante todo o período das Regências (1831-1840) – tomara as ruas e teatros da cidade, devido aos conflitos entre conservadores e liberais (GIRON, 2004).

Sobre a diva dos diletantes, escreveu Machado de Assis:

A Candiani não cantava, punha o céu na boca e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma* era de por a gente fora de si. O público fluminense que morre por uma melodia, como macaco por banana, estava então nas suas auras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção de realidade. Qualquer badameco era um Píndaro (ASSIS, citado por ANDRADE, 1967, p. 201).

A ópera *Norma* tornou-se uma verdadeira mania junto ao público carioca, conquistando legiões de admiradores (RABETTI, 2007, p. 68-69). Os diletantes eram capazes de enfrentar o furor de uma tempestade de verão somente para ir ao Teatro de São Pedro ouvir uma nova cantora italiana – como assinalado no folhetim escrito por Martins Penna.

4.1.1 Descrição do enredo da comédia

Na comédia em um ato, *O diletante*, estreada no Teatro de São Pedro, em 25 de fevereiro de 1845, o protagonista, José Antônio, é um diletante apaixonado pela ópera italiana, especialmente a *Norma* (cujo enredo é parodiado na comédia), desprezando as cantigas nacionais. Como assinalado por Rabetti (2007a), a oposição colônia-metrópole (campo e cidade, província e Corte, periferia e centro) é prenunciada pelo cenário de *O diletante*, onde dois instrumentos musicais estão dispostos estrategicamente:

(Sala em casa de José Antônio. No fundo, porta de saída; à direita e esquerda, portas que dão para o interior. Rica mobília de mogno. À direita, um piano, sobre o qual estarão várias músicas, e à esquerda, um sofá, sobre o qual estará uma viola.)

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 349, vol. I).

José Antônio, o diletante deslumbrado com a ópera *Norma*, é o dono do piano – instrumento-símbolo da elite afrancesada da Corte imperial, em oposição à viola, instrumento

onipresente no meio rural e urbano brasileiro desde o século XVI, mas em decadência durante o período imperial (CASTRO, 2005). José pretende casar sua filha, Josefina, com Marcelo, um fazendeiro rico, “paulista”,¹⁷⁴ tocador de viola, o qual, a princípio, é mostrado como um rústico e ignorante. Vejamos as falas abaixo:

JOSÉ ANTÔNIO – O amigo Marcelo é um homem rico, honesto e bom, ainda que rústico. Coitado, nunca saiu de São Paulo! É a primeira vez que vem à Corte; anda espantadiço. Só uma coisa espanta-me nele: o não gostar da música. Levei-o ontem ao teatro para ouvir Norma e dormiu a sono solto durante toda a apresentação. Dormir, quando se canta Norma! Isto só faz um paulista dos sertões! [...] Não queira enterrar-se em vida no sertão. Vá ao teatro ouvir Norma, Belisário, Ana Bolena, Furioso.

MARCELO – Não acho graça nenhuma. Um fado que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como um fado.

JOSÉ ANTÔNIO – Que horror! Preferir um fado à música italiana! (à parte) O que faz a ignorância! [...] A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

MARCELO – Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco. [...] Que graça acha o senhor na música? Não me dirá.

JOSÉ ANTÔNIO – Que graça? Uma graça divina e sentimental! Quando eu vou ao teatro e ouço esses sublimes acordes, essas harmonias brilhantes, essa melodia arrebatadora, sinto-me outro... O prazer enleva-me; quero aproveitar a mais pequena nota e estendo o pescoço, aplico o ouvido e sinto que não me desse Deus umas orelhas mais compridas para aproveitar o mais pequeno átomo de harmonia. [meu grifo]

MARCELO (olhando muito admirado para José Antônio) – Não lho entendo...

(MARTINS PENNA, 2007, [1844], p. 353; 356-357, vol. I).

Ao comparar as orelhas do diletante José Antônio às de um burro, Martins Penna sugeria que o verdadeiro ignorante não era o fazendeiro Marcelo, com seus costumes alimentares regionais, sua viola, seus fados e cantigas, mas o afetado José Antônio, apaixonado pela *Norma*, mas incapaz de apreciar verdadeiramente a música por trás das aparências.

Uma sucessão de surpresas se acumula até o *grand finale* bufo e circense de *O diletante*. Durante toda a peça, Josefina contrariava o desejo de seu pai de casá-la com Marcelo, apaixonada que estava pelo Dr. Gaudêncio, um médico respeitado, acolhido pela melhor sociedade. Marcelo, contudo, descobre que Gaudêncio era, na verdade, um aproveitador inescrupuloso e desmascara-o frente à Josefina e seus pais. Parodiando o final da ópera *Norma*, no qual a personagem homônima morre, no desfecho da (tragi)comédia de Martins Penna, José Antônio, fulminado pela notícia de que o teatro onde *Norma* era

¹⁷⁴ Na realidade, Marcelo, que durante a peça faz várias referências a Curitiba, era do Paraná, estado que fez parte da província de São Paulo até o ano de 1853. Cf. Duarte (2009).

apresentada havia sido fechado e que a Companhia lírica italiana fora mandada de volta para a Europa, “levanta os braços, fica por alguns instantes trêmulo, dá um pungente gemido e cai morto” (MARTINS PENA, 2007, [1844], p. 410, vol. I).¹⁷⁵

Desta maneira, o fazendeiro Marcelo, com sua viola e seus *fados e modas* do Paraná triunfou sobre a ópera europeia e os cidadãos deslumbrados da Corte. Martins Penna transformara o caipira, paradoxalmente, em herói romântico.

4.1.2 A *mousiké* da comédia

A capacidade de Martins Penna de observar [...] costumes e operar artisticamente, por aproximações de opostos, desnudando falsas aparências e descobrindo o avesso da medalha, com expedientes cômicos teatrais e musicais, trará sua grande contribuição para a constituição de uma comédia de costume brasileira que nele não se torna tanto um reflexo passivo ou realista da matéria local, colocada em confronto com as perspectivas externas, mas é escrita justamente como matéria de cena, como obra cômica internamente realizada. Os sucessores deverão fazer suas contas com um fundador desse gênero e nível (RABETTI, 2007a, p. 74).

Acreditamos que o jogo teatral de oposições, acima assinalado por Rabetti (2007a), é reforçado por meio das menções musicais e sonoras presentes no texto da comédia *O diletante*. Na Cena I, por exemplo:

JOSÉ ANTÔNIO – Hoje temos de cantar alguns pedaços da *Norma*. (*lendo uma música*) “*Qual cor tradiste...*” Há de ser este dueto. Que música! (*põe à parte*) O pior é não termos um tenor... Arremediarei. (*lendo outra música*) “*Nel cor più non mi sento*”... Xi, que isto é velho que é o diabo!

O diletante refere-se acima ao dueto “*Qual cor tradiste*”, entre Norma e Pollione, no final da ópera *Norma*, ilustrado no Ex. 22:

¹⁷⁵ O enredo da ópera *Norma* é o seguinte: “Na Gália conquistada por Júlio César e ocupada pelas tropas romanas, a sacerdotisa Norma, filha do arquidruída Oreveso, apaixonou-se pelo procônsul Pollione e tem dele dois filhos. Com o tempo, porém, o romano cansou-se dela, e conta a Flávio, seu ajudante de ordens, que agora está apaixonado por Adalgisa, uma sacerdotisa mais jovem. Esta vai procurar Norma, de quem é amiga, e lhe confessa a paixão que sente por um estrangeiro. Pensando em sua própria situação, Norma está disposta a perdoá-la, até descobrir que é Pollione o homem amado pelas duas. Desesperada, Norma chega a pensar em matar os filhos, mas renuncia esta ideia e sugere a Adalgisa que fuja para Roma com o amante, levando as crianças consigo. Em nome da amizade que as une, Adalgisa recusa e dispõe-se a exigir de Pollione que respeite o dever que tem para com a mãe de seus filhos. Como Pollione recusa-se a atender ao pedido de Adalgisa, Norma convoca os guerreiros gauleses e diz-lhes ter chegado a hora de expulsar os invasores romanos. Pollione, que foi capturado enquanto tentava entrar no templo druida, à procura de Adalgisa, é trazido a julgamento. Norma propõe salvar sua vida se ele concordar em desistir da amante mais jovem. Como o romano recusa, ela confessa seu pecado ao pai e a seu povo, e é condenada à morte na fogueira. Comovido com sua coragem, Pollione sobe na pira junto com ela” (COELHO, 2002, p. 275-278).

Qual cor tra - di - sti. qual cor per - de - sti quest'ora or - ren - da ti ma - ni - fe - sti. Dame fu -
ggi - re ten - tasti in va - no, cru - del ro - ma - no - tu - sei - con - me

Ex. 22 Duetto “Qual cor tradiste”, 2º ato da ópera *Norma* (vol. II, p. 396-397).

Note-se que, nesta cena inicial, José Antônio se refere aos títulos de árias de ópera sem propriamente cantá-las. Isto não era mesmo necessário num contexto onde a plateia (do Teatro de São Pedro) *conhecia* as músicas aludidas na fala do personagem – como assinala Giron: “quase se ouve [em *O dilettante*] a música de Bellini ao fundo” (GIRON, 2004, p. 127). Assim Martins Penna dialogava com o “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1993) do público frequentador do Teatro de São Pedro, leitores-espectadores-ouvintes qualificados, culturalmente capazes de decifrar as intenções codificadoras e a *paródia* posta em ação pelo autor. Como antes assinalado por Hutcheon (1985), o alvo da paródia é sempre intramural, ou seja, outra obra de arte ou, dito de outra forma, as normas estéticas. Ela é uma forma de dialógia textual que requer do ouvinte a consciência dual de uma “música de voz dupla”, assinalando ao leitor um duplo *status* ontológico: “em fundo, apresentar-se-á outro texto contra o qual a criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida” (HUTCHEON, 1985, p. 46).

O dueto do Ex. 22 contrasta cronologicamente com a outra peça musical referida por José Antônio: a ária de soprano intitulada “*Nel cor più non mi sento*”, do ato II da ópera *L'amor contrastato, ossia La molinara* (1788), de Giovanni Paisiello (1740-1816), mais conhecida pela abreviação *La molinara*:

Nel cor più non mi sen - to bril - lar la - gio - ven -
tù; ca - gion del mio - tor - men - to, a - mor, sei col - pa tu.

Ex. 23 Ária de soprano “*Nel cor più non mi sento*”, ópera *La molinara* (cs. 8-16).

A ária “*Nel cor più non mi sento*” foi tema de variações compostas por compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Niccolò Paganini (1782-1840) e integrou o repertório de cantores famosos, como o castrado italiano Domingos Caporalini, o qual fazia os

papéis de *prima donna* no Teatro de São Carlos, em Lisboa, em 1793 – numa época em que os sopranos castrados já estavam em plena decadência (BENEVIDES, 1992 [1902], p. 40).¹⁷⁶ Neste sentido, tinha razão o personagem do diletante José Antônio ao exclamar: “Xi, que isto é velho que é o diabo!” (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 349, vol. I).

Na cena III, Martins Penna continua a estabelecer contrastes musicais relacionados aos personagens-tipo de *O diletante*:

JOSEFINA – Chamou-me, meu pai?

JOSÉ ANTÔNIO – Vem cá, loucazinha. Que fizeste da “*Casta Diva*”?

JOSEFINA – Está sobre o piano.

JOSÉ ANTÔNIO – Vai procurá-la.

JOSEFINA – Quer cantá-la?

JOSÉ ANTÔNIO – Divirta-se a menina comigo.

JOSEFINA – Se é para cantar, não procuro. Já não posso aturá-la. É maçada!

JOSÉ ANTÔNIO – Que dizes, bárbara? A “*Casta Diva*” maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?

JOSEFINA – Será sublimíssima, mas como há algum tempo para cá que eu a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a “*Casta Diva*” – é epidímia!

JOSÉ ANTÔNIO – E o mais é que tens razão. Ouve-se daqui: (canta a “*Casta Diva*” com voz fanhosa) Ouve-se dali: (canta com voz muito fina) Mais adiante um moleque: (assobia-a) Estragam-na! Assassinam-na! Mas tu cantas bem.

JOSEFINA – Obrigada, mas não a cantarei mais!

JOSÉ ANTÔNIO – Está bom; mas há de cantar o dueto: “*Mira, o Norma, a tuoi ginocchi...*” (cantando)

JOSEFINA – E com quem? O papá faz a parte da Norma?

JOSÉ ANTÔNIO – Com tua mãe.

JOSEFINA – A mamã cantando!... Ela, que apenas canta a “*Maria Caxuxa*” quando está cosendo, e isso mesmo desentoadíssima! Ora, papai!

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 350-352, vol.I).

Martins Penna cria, no diálogo acima, uma oposição entre, de um lado, a lenta e trágica ária italiana “*Casta Diva*” – assobiada e cantada com voz fanhosa e em falsete por José Antônio – e, de outro, a “lasciva” cantiga popular “*Maria Cachucha*” – cuja melodia a esposa do diletante desafina ao cantar. No Ex. 24, incluímos um trecho da partitura da ária “*Casta Diva*”, a mesma que era “todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada” pelas ruas e casas da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷⁶ Para informações sobre os *castrati* na Corte de D. João VI, ver Pacheco (2009).

Andante sostenuto assai

Cas sta Di va ca sta
 Di va che i nar gen ti Que ste
 sa cre que ste sa cre an ti che
 pian te A noi vol gi il bel sem bian te, A noi
 vol gi, a noi vol gi il bel sem bian *sempre crescendo ff*
 te, il bel sem bian te, sen za nu be, e sen za vel

Ex. 24 Cavatina “Casta Diva”, ópera *Norma*. (vol. I, p. 123-125).

Como exemplifica a fala do diletante, as árias da *Norma* tornaram-se tão populares na Corte que compositores adaptaram letras em português às melodias italianas de Bellini, dando origem a “modinhas nacionais”, editadas pelas tipografias e, depois, cantadas nos salões – onde o próprio Martins Penna cantava como tenor.



Fig. 24 “Saudades da Norma”. *O Mercantil*, 3/08/1845.

O avesso cômico da “Casta Diva” era a “Maria Caxuxa”, originalmente uma dança popular espanhola, em compasso ternário simples ou binário composto, com acompanhamento de castanholas e andamento *acelerando* do moderado ao vivo. Ela era interpolada com outras danças em apresentações teatrais, sempre como dança lasciva a tentar os homens. Como assinalado por Laura Calvo (2012, p. 384-403), a caxuxa se tornou “música

patriótica” no período em que Napoleão Bonaparte ocupou a Espanha (1808-1814). Os espanhóis mudaram as coplas originais da caxuxa para cantar libelos antinapoleônicos, embora também antiliberais, pois apoiavam a volta do rei espanhol deposto, Fernando VII. Danças populares como a caxuxa, a gaditana, a tirana de Cádiz, os boleros e fandangos foram, posteriormente, adotadas pela burguesia espanhola como símbolo de nacionalidade e autenticidade (LOPES, 2010, p. 34), sendo adaptadas para piano em partituras comercializadas entre artistas e o público frequentador de teatros, cafés e salões (CALVO, 2012, p. 129). Em Portugal, nas décadas iniciais do século XIX, a cachucha espanhola foi novamente reapropriada e a letra da canção passou a fazer menção a uma personagem popular, licenciada, brejeira e farsesca, a “Maria Cachucha” (ou Capucha), que dorme acompanhada por um gato preto e bravo que a “arranha” no traseiro, ou por um tal de frade Bento (TEIXEIRA, 1981).

Ma ri a Ca xu xa quem te ca xu xou foi pa dre Lo

yo lo que a qui pas sou Ma ri a Ca Ma ria a Ca xu xa quem é teu a mor

(Fine) D.C. al Fine

é um sol da din ho que to ca tam bor Ma ri a Ca

Ex. 25 “Maria Caxuxa”. (ALVARENGA, 1982, p. 184-85).

Maria Caxuxa
 Quem te caxuxou?
 Foi o frade Loyolo
 Que aqui passou

Maria Caxuxa
 Quem é teu amor?
 É um soldadinho
 Que rufa tambor

Maria Caxuxa
 Com quem dormes tu?
 Eu durmo sozinha
 Sem medo nenhum

Maria Caxuxa
 Que vida é a tua?
 Comendo e bebendo
 Passeando na rua.

A primeira referência sobre a caxuxa que encontramos no *Diário do Rio de Janeiro* data de 31 de outubro de 1823, cerca de um ano após a Independência, quando o periódico anunciou um programa no Real Teatro de São João, em benefício da atriz e dançarina brasileira Estela Sezefreda – a mesma que protagonizou as farsas *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*, de Martins Penna. Os anúncios publicados no *Diário do Rio de*

Janeiro, nas décadas de 1830 e 1840, adjetivavam sua coreografia como “linda” e, principalmente, “engraçada”, mas também a criticavam por ser “voluptuosa, com aplaudidos requebros, reboleios e saracoteios”, enquanto que a roupa das dançarinas de caxuxa foi referida como um “indecente saiote”. Ela aparece nos anúncios junto a outras danças “lascivas”, como o fandango, o lundu, a tirana, o miudinho, os boleros e, a partir de 1844, a polca, esta última a dança mais vezes referida por Martins Penna em suas comédias.¹⁷⁷

As danças, canções e músicas praticadas na Corte se influenciavam mutuamente, talvez por isso, os oito compassos iniciais da melodia da “Maria Caxuxa” sejam melodicamente semelhantes aos quatro compassos iniciais do lundu “Lá no Largo da Sé velha”, antes referido na análise de *A família e a festa da roça*. A caxuxa, o lundu e outras danças, como o “Miudinho” e o “Solo inglês”, eram gravadas nos cilindros dos realejos e tocadas repetidamente nas ruas do Rio de Janeiro (ULHÔA e COSTA-LIMA NETO, 2013), como exemplifica o relato a seguir, publicado num jornal da época:

Um pouco mais retirado, as barracas e que barracas! E no meio de tudo isto, onças, surucucus, a nunca acabar. (...) Vejo uma sala com muitas pessoas em pé prontas para dançarem. Bravo! Cheguemos mais para perto. Avançamos mais quatro passos e encostando-se na janela da casa, presenciamos uma revolução bailarina. Não havia nem viola, nem rabeca e nem piano, porém sim um velho realejo só tocava a *Caxuxa* (*O Correio das modas*, 15 de junho de 1839 – nosso grifo).

Por fim, retomando citação anterior, diga-se que o modo de produção artística do teatro popular, caracterizado pela copresença “de agudos contrastes” (RABETTI, 1999, p. 2), transparece também na maneira como, em *O diletante*, Martins Penna faz entrechocar, de um lado, as menções às sonoridades “elevadas” da ópera italiana séria e, de outro, as menções escatológicas e a animais, assim aludindo ao “baixo corporal” e à inversão carnalizada do mundo. Como assinala Bakhtin:

Pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (BAKHTIN, 2008 [1987], p. 10).

Isto ocorre, por exemplo, no trecho antes citado, onde as orelhas de José Antônio são comparadas às do burro ou, ainda, na fala em que o mesmo José Antônio diz ter sonhado com a soprano francesa Maria Malibran (1808-1836), “essa cantora com “voz pura e argentina”,

¹⁷⁷ Para as referências sobre a caxuxa, ver *DRJ*: 31/10/1823; 6/10/1825; 19/10/1825; 23/12/1829; 29/12/1829; 23/11/1830; 3/02/1831; 10/12/1831; 28/04/1832; 29/8/1832; 23/7/1835; 30/03/1836; 6/08/1838; 7/08/1838; 31/07/1839; 3/01/1840; 16/10/1840; 10/09/1844; 1/10/1844; 20/03/1847; 31/10/1850.

com a qual “os estrangeiros nos quebram a cabeça” –, antes de ser bruscamente acordado por D. Merenciana, sua esposa, “roncando como um porco”... É a deixa para o paulista Marcelo retrucar, de maneira absurda: “Por isso é que digo que não há nada como um fadinho. Ainda que se ronque, não faz mal (*toca e canta com voz muito alta*). Faça obséquio de roncar; verá como fica bonito: “Adeus, Coritiba (etc.)” (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 359, vol. I). Outras passagens da comédia se referem ao boi e à tanajura, (p. 379, vol. I), à onça (p. 380, vol. I) e aos “antropófagos”, não os índios, mas todos aqueles que não gostam de música (p. 382, vol. I). Visando “civilizar” os costumes e fazer desaparecer os crimes “da face da terra”, o diletante José Antônio declara ter preparado um trabalho de “grande transcendência moral”, propondo a criação de escolas de música vocal e instrumental nas prisões e presigangas.¹⁷⁸

Criadas essas escolas, as funções do júri seriam mais suaves e humanas. Do seu seio não sairiam condenações de prisão, galé e morte; seriam suas sentenças assim formuladas: Condeno ao réu fulano, por crime de roubo, com infração, a um ano de frouta. Ou: Condeno ao réu sicrano, por crime de assassinato, com circunstâncias agravantes, a quatro de fagote e canto vocal. E assim por diante. Enfim, o júri se dirigiria por um Código Musical que fosse dando a última demão. É impossível que assim os maiores criminosos não se emendassem... (p. 383, vol. I).

O trecho acima citado exemplifica como esta comédia musical

Oferece um retrato invertido, que diverte levando à cena o ponto crucial da mais profunda contradição oitocentista do Brasil: sonhar uma realidade de inspiração liberal e viver a evidência da escravidão, diante da qual todo homem livre vê-se constrangido a enganar-se continuamente e não pode deixar de reconhecer que se encontra numa situação privilegiada, que se situa, afinal, sempre “fora de lugar” (RABETTI, 2007a, p. 74).

Como vimos no capítulo II, Martins Penna criava os personagens de suas comédias de acordo com uma *dramaturgia musical* que relacionava o texto teatral, com suas situações e tipologia de personagens, e o repertório atorial dos artistas mistos de atores, cantores e dançarinos que encenavam as comédias. Acreditamos, assim, que o artista beneficiado, Germano Francisco de Oliveira, deve ter representado o papel do diletante José Antônio, enquanto que o papel do “paulista” Marcelo deve ter sido encenado, provavelmente, pelo ator-cantor-dançarino português José Cândido da Silva, o qual “mostrava grandes disposições para

¹⁷⁸ Como assinalado por Fonseca (2008), a *Presiganga* era um navio prisão, fundeado na Ilha das Cobras, em frente ao trabalho de Martins Penna no Cais dos Mineiros, que ficava sob os cuidados do Arsenal da Marinha do RJ. O navio era o *Príncipe Real*, o mesmo que transportou o príncipe regente Dom João por ocasião da transferência da Corte, em 1808. Segundo Soares (2004, p. 254-257), os escravos e demais presos (entre os quais prisioneiros políticos) apenas dormiam na *Presiganga*, pois deviam trabalhar na pedreira, ao sol escaldante, de 8h. às 18h., quando voltavam ao navio. A alimentação deteriorada, a falta de remédios, os maus tratos, torturas e chibatadas faziam parte do cotidiano da *Presiganga*.

cantar bufo; muitos aplausos colheu em cena cantando duetos, árias e tonadilhas” (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [31 de agosto de 1847], p. 340). Enquanto o ator que representa o dileitante deve cantar trechos pequenos de algumas árias e duetos da *Norma* (“*Casta Diva*”, “*Qual cor tradisti*”¹⁷⁹), além de tocar piano em duas introduções curtas, o ator responsável pelo papel do paulista Marcelo, por sua vez, deve cantar se acompanhando na viola. Na cena IX, por exemplo, há a seguinte indicação:

JOSÉ ANTÔNIO – Atenção! (*toca no piano a introdução do dueto da Norma; logo que deve principiar o canto diz José Antônio: Agora! Merenciana canta como no princípio. Ao dizer estas palavras, Marcelo, que disfarçadamente tomou a viola, principia a cantar em voz alta, acompanhando-se com a viola*)

MARCELO – Sou um triste boiadeiro.
Não tenho tempo de amar:
De dia pasto o meu gado,
De noite para rondar.

JOSÉ ANTÔNIO – Cale-se com trezentos milhões de diabos, sô papa-formigas! (*vai para Marcelo, que continua a cantar*)

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 375, vol. I).

José Cândido tinha voz de barítono e cantava árias cômicas, lundus, modinhas, tiranas e tonadilhas, além de árias e duetos de ópera bufa italiana, junto a cantoras como Augusta Candiani – aliás, a soprano que representava o papel principal da sacerdotisa Norma na ópera homônima de Bellini.

Não seria difícil, em absoluto, que Germano Francisco, por seu turno, atendesse às solicitações de Martins Penna no texto da comédia *O dileitante*, tocando ao piano as introduções da ária “*Trema, Bisancio!*”, da ópera *Belisário*, de Gaetano Donizetti (1797-1848) e do dueto “*Mira, o Norma a tuoi ginocchi*”, da *Norma*. Ambas as introduções consistem em apenas um acorde maior, cuja execução não requer maior destreza técnica, tendo como função principal estabelecer a tonalidade para o canto.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ver Martins Penna (2007 [1844], p. 351; 358). Segundo a rubrica de Martins Penna, a ária “*Casta Diva*” deveria ser cantada com voz “fanhosa”, “muito fina”, além de assobiada pelo dileitante endefluxado e rouco.

¹⁸⁰ Note-se que atrizes como a portuguesa Ludovina Soares – a primeira dama da Companhia dramática do TSPA –, além de cantar (era contralto), também tocava instrumentos, como a harpa (CARDOSO, 2011, p. 318). O mesmo ocorria na Europa. Benevides (1992 [1883], p. 8) observa que em 22 de junho de 1818, no Teatro de São Carlos, em Lisboa, a cantora italiana Carolina Beri-Passerini cantou três árias, uma em português, outra em francês, outra em italiano, acompanhando-se com a guitarra. D’Amico (1954, p. 138, vol. II), por fim, assinala que, desde o século XVI, sempre havia nas companhias *dell’Arte* alguém que sabia cantar, quando não a primeira dama, como Isabella Andreini ou Ursula Cecchini. Além disso, alguns argumentos da *Commedia dell’Arte* foram escritos para atores músicos, como Gabrielli. Em *Os instrumentos de Scapino*, por exemplo, este tocava violino, viola, contrabaixo, guitarra, trombone, mandolim, teórba, alaúde, dentre outros instrumentos.

Andante

Mi - ra, o Nor - ma, a'tuoi gi - noc - chi que - sti

Andante

p

Ex. 26 “Mira, o Norma a tuoi ginocchi”, 2º ato da ópera *Norma*.

Diante do silêncio ensurdecador das fontes com relação aos músicos que, por ventura, acompanhavam os atores e bailarinos durante os entremezes e bailados no Teatro de São Pedro, e baseando-nos em indícios e hipóteses já referidas, acreditamos que, na comédia de Martins Penna, José Cândido da Silva cantava o fadinho a *cappella* ou se acompanhando na viola ou, ainda, que algum outro músico desempenhava esta função – talvez tocando detrás das cortinas, de maneira semelhante ao que ocorre na comédia seguinte.

4.2. *O namorador ou A noite de São João* (1844)

A comédia estreou no Teatro de São Pedro em 13 de março de 1845, anunciada no *Diário do Rio de Janeiro* deste dia como o “último espetáculo na presente quaresma, em benefício do artista dramático Germano Francisco de Oliveira”.

4.2.1 Descrição do enredo da comédia

O namorador ou A noite de São João se passa numa rica chácara no Engenho Velho,¹⁸¹ no ano de 1844. O enredo gravita, mais uma vez, em torno de uma história de amor contrariado entre jovens. Ritinha gosta de Luís, primo de Clementina, pela qual Júlio é desesperadamente apaixonado. Luís, contudo, namora a todas as mulheres – inclusive sua prima –, enquanto Clementina, por sua vez, se diverte em desprezar Júlio.

O velho Vicente, o bem-sucedido pai de Clementina e esposo da ciumenta Clara, recusa a mão de sua filha a Júlio, segundo ele: “Um pobre diabo que só vive de seu insignificante salário” (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 30, vol. II). Vicente gosta de sua criada portuguesa, a ingênua Maria, esposa do feitor Manuel, e passa a comédia tentando encontrá-la a sós, no que é surpreendido por Júlio, por Luís e por Manuel. Estes passam cada um por vez, a chantagear Vicente, propondo, os dois primeiros, aceitá-los como futuros

¹⁸¹ A antiga Freguesia rural do Engenho Velho corresponde aproximadamente à atual área dos bairros da Tijuca, Andaraí e Vila Isabel.

genros e, o último, receber uma paga em dinheiro, em troca de não denunciarem a Clara as investidas extraconjugais de seu marido.

No final da comédia, o namorador Luís desiste de Clementina e opta por ficar com Ritinha – e também com a “Joaninha, a viuvinha, a Joaquinha, a Emília, a Henriqueta, a Cocota, a Quintinha, a Lulu, a Leopoldina e a Deolinda” (p. 47, vol. II). Júlio é finalmente aceito por Vicente para marido de sua filha, e Manuel, por fim, compra uma carroça com o dinheiro dado a contragosto por Vicente.

4.2.2 A *mousiké* da comédia

A comédia *O namorador ou A noite de São João* começa com a música sendo tocada *por detrás da cena*, um recurso importante que é utilizado outras vezes na mesma peça:

ATO ÚNICO

(O teatro representa uma chácara. No fundo, a casa de vivenda com quatro janelas rasgadas e uma porta para a cena. A casa dentro estará iluminada, deixando ver pelas janelas várias pessoas dançando ao som de música, outras sentadas e alguns meninos atacando rodinhas. [...] Defronte da porta da casinha, uma fogueira ainda não acabada; mais para frente, o mastro de S. João, e dos lados deste, um pequeno fogo de artifício constando de duas rodas nas extremidades e de fogos de vista e coloridos, que serão atacados a seu tempo).

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 5, vol. II).

No texto da comédia, mais à frente (p. 16), Martins Penna assinala que as músicas tocadas dentro da casa consistiam de contradanças, as quais integravam a trilha sonora habitual dos bailes das elites da Corte, como o Baile dos Estrangeiros ou o do Catete, já mencionados nas análises de *Um sertanejo na Corte* e *A família e a festa da roça*.

Outras referências musicais em *O namorador ou A noite de São João* ocorrem, por exemplo, no diálogo inicial entre Clementina e Ritinha:

CLEMENTINA – Queres que diga uma coisa? O tal Sr. Júlio, com todos os seus excessos, já me vai aborrecendo sofrivelmente.

RITINHA – Oh, aborrecem-te os excessos?

CLEMENTINA – Quando está junto de mim tem um ar tão sentimental que faz dó ou riso.

RITINHA – É amor.

CLEMENTINA – Se é obrigado a responder-me, é titubeando e trêmulo; atrapalha-se, não sabe o que diz e também nunca acaba de dizer.

RITINHA – É amor.

CLEMENTINA – Os seus olhos não me deixam; acompanham-me por toda a parte. Não dou um passo, que não seja observada.

RITINHA – São provas de amor.

CLEMENTINA – E se eu falo com algum moço? Isso então!... Fica logo muito aflito, a mexer-se na cadeira, com o nariz muito comprido e com os olhos cheios de lágrimas. E se eu não lhe faço logo e logo a vontade, deixando de conversar com o moço, ei-lo que levanta-se arrebatadamente, pega no chapéu e sai desesperado pela porta afora como quem leva a firme tenção de nunca mais voltar. Mas qual! Daí a dois minutos está ele ao pé de mim.

RITINHA – Tudo isso é amor.

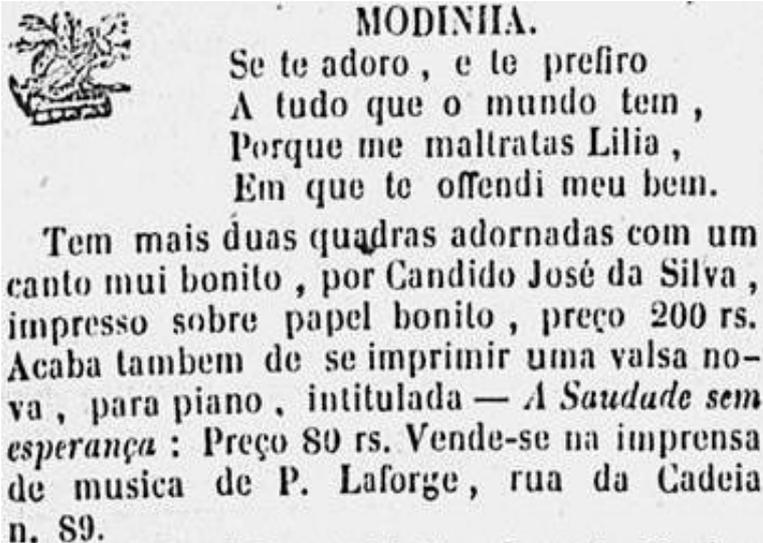
CLEMENTINA – É amor! É amor, sei, mas aborrece-me tanto amor. (*aqui aparece no fundo Júlio*)

RITINHA – Vê como são as coisas: Eu queixo-me do meu por ser indiferente; tu, do teu, por excessivo.

CLEMENTINA – É que os extremos se tocam. *Não tens ouvido cantar aquele lundu*: “Eu que sigo o meu bem”? Mas também o que é verdade é que eu às vezes muito de propósito o faço desespearar.

(MARTINS PENNA, 2007[1844], p. 10, vol. II – nosso grifo).

Por mais que procurássemos nas fontes, não conseguimos localizar um lundu com este título, o qual – considerando seu teor lamentoso – parece mais adequado a uma modinha sentimental do que a um lundu. Tentamos, assim, utilizar o título referido por Martins Penna como “palavra-chave” da busca nos periódicos digitalizados da Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, mas foi em vão. A busca por fragmentos do título resultou, contudo, vaga, pois foram vários os exemplos de músicas como lundus e modinhas, cujas letras contêm as palavras “meu bem”. Dentre os exemplos descartados, um chamou-nos a atenção em especial: uma modinha assim anunciada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 26 de novembro de 1842:



MODINHA.
 Se te adoro, e te prefiro
 A tudo que o mundo tem,
 Porque me maltratas Lilia,
 Em que te offendi meu bem.

Tem mais duas quadras adornadas com um canto mui bonito, por Candido José da Silva, impresso sobre papel bonito, preço 200 rs. Acaba também de se imprimir uma valsa nova, para piano, intitulada — *A Saudade sem esperança* : Preço 80 rs. Vende-se na imprensa de musica de P. Laforge, rua da Cadeira n. 89.

Fig. 25 Venda de partitura (“Se te adoro”). *DRJ*, 26/12/1842.

A mesma modinha foi publicada no livro *Modinhas Imperiais*, de Mário de Andrade (1964 [1930], p. 27-28), intitulada como “Se te adoro”. Apesar de sua autoria ter sido considerada anônima, acreditamos que o compositor referido no anúncio como “Cândido José da Silva” seria, na verdade, Cândido Inácio da Silva, autor da música do lundu antes mencionado, “Lá no Largo da Sé” (com letra de Manoel Araújo de Porto Alegre) – o mesmo lundu cuja melodia inicial é praticamente idêntica a da “Maria Caxuxa”. Em 1837, ou seja, sete anos antes do anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, o nome de Cândido Inácio da Silva apareceu publicado com exatamente o mesmo erro (“Cândido José da Silva”) no “Prólogo Dramático”, com música do próprio Cândido Inácio e texto de Porto Alegre, editado na Tipografia Imparcial de Paula Brito e encenado no Teatro de São Pedro, tendo João Caetano e Estela Sezefreda nos papéis principais.¹⁸²

Apesar de a pergunta “Em que te ofendi meu bem?”, repetida ao fim das estrofes da letra da modinha de Cândido Inácio, ser semelhante ao título do lundu “Eu que sigo meu bem”, mencionado por Martins Penna em *O namorador ou A noite de São João*, esta semelhança é, como dissemos, vaga demais para estabelecermos alguma relação direta entre esta música e a cena referida.

Outra referência musical importante em *O namorador ou A noite de São João* ocorre na Cena XV:

(Ouve-se dentro da casa a voz de Júlio, que canta uma modinha, acompanhada por piano. [N.B.:] A modinha fica a escolha do autor. Logo que a tiver acabado de cantar, dão palmas. Tudo isto, porém, não interromperá a continuação das cenas)

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 48, vol. II – nosso grifo).

O “autor” acima referido por Martins Penna – que devia escolher a modinha a ser cantada na comédia – era, certamente, o “inspetor de cena”, o português José Antônio Tomaz Romeiro, o qual, na realidade, atuava como ensaiador do Teatro de São Pedro, sendo responsável, ainda, pelo arquivamento das peças dramáticas levadas à cena (RAMOS, 2003, p. 98). Este acervo foi perdido na madrugada de 9 de agosto de 1851, quando um incêndio devastador consumiu “mobiliários, o guarda roupa e o arquivo do teatro” (RONDINELLI, 2012, p. 71-72).¹⁸³

¹⁸² Ver “erratas” ao final do “Prólogo Dramático”, disponível para consulta online na Biblioteca Brasileira. Ver referências.

¹⁸³ Segundo notícia publicada no periódico *O Globo* (MA), em 12/7/1854, quando de uma briga entre o já mencionado ator e empresário português Germano Francisco de Oliveira e o inspetor de cena do teatro mantido pelo empresário, caberia ao segundo, além do arquivamento dos textos das peças teatrais, guardar as cópias das partituras cantadas e das músicas novas representadas. Em observação feita na defesa desta tese, o Prof. Dr. David Cranmer assinalou que no universo da música teatral em Portugal as partituras cavas instrumentais

O que é fundamental, em se tratando de nosso estudo, é assinalar que a didascália (ou rubrica) de Martins Penna estabelece que a modinha devia ser cantada *dentro da casa, por detrás da cena principal*, com o público escutando a voz do cantor, *mas sem vê-lo*. Como assinala Isabel Gonçalves, no contexto da música teatral da Lisboa oitocentista, o recurso da

ocultação da fonte sonora permitia recorrer, nomeadamente nos números vocais, a cantores profissionais, com todas as vantagens que isso proporcionava: ao compositor, permitir maior liberdade e ousadia na escrita musical; ao ensaiador, assegurar maior qualidade interpretativa (GONÇALVES, 2012, p. 226).

Ou seja, a música ou, mais especificamente, o canto por detrás da cena, possibilitava que cantores especializados – que não eram vistos pelo público –, fossem aproveitados pelo ensaiador (o “autor”) para a execução de peças musicais difíceis, que demandavam técnica apurada por parte do intérprete. Como exemplo, Gonçalves menciona uma peça teatral musicada em Lisboa pelo compositor português Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862), encenada no Teatro D. Maria II, em 1862, na qual um ator figurava cantar atrás dos bastidores, mas “quem porém cantava efetivamente era um corista, Miguel Carvalho, que tinha uma voz de tenor muito bonita e era muito aplaudido” (VIEIRA (s. d.), citado por GONÇALVES, 2012, p. 227).

Diante da falta de documentos ou de indícios que permitam algum exercício especulativo aproximativo, não há como saber exatamente qual teria sido a modinha escolhida pelo Sr. Romeiro. Podemos, contudo, de maneira hipotética, conjecturar algumas possibilidades, ao menos para tentar desvelar algo do “horizonte de expectativas” dos sujeitos envolvidos nas práticas artísticas da época (JAUSS, 1993).

Como assinalado por Mário de Andrade:

A coincidência da Modinha de salão com os autores europeus *melodramáticos* do fim do século XVIII e início do século seguinte, era mesmo excessivamente íntima. A coincidência foi mesmo tão íntima que permitiu a transformação em Modinha duma infinidade de árias italianas (ANDRADE, 1964 [1930], p. 6 – nosso grifo).

Ao solicitar que uma modinha fosse cantada pelo enamorado Júlio, no fundo da cena de *O namorador ou A noite de São João*, Martins Penna aproveitava o caráter melodramático da Modinha de salão para exprimir o tom lamentoso daquele personagem. Considerando que o recurso da ocultação da fonte sonora era utilizado, entre outros

ficavam guardadas no teatro ou eram confiadas a empresários particulares, enquanto que as partes vocais eram geralmente levadas pelas cantoras para serem ensaiadas em casa.

motivos,¹⁸⁴ justamente para possibilitar que cantores profissionais fossem utilizados em peças de teatro declamado (por detrás da cena), é possível que a modinha escolhida para a comédia de Penna tenha sido cantada pelo já mencionado ator cômico e barítono português José Cândido da Silva ou, mais provavelmente, por um solista da Companhia lírica italiana do Teatro de São Pedro, acostumado com o repertório operístico tradicional apresentado nos teatros da Corte e com as modinhas interpretadas nos salões cariocas – numa época em que, conforme assinado por Andrade, árias italianas e modinhas brasileiras afetavam-se hibridamente.

Embora seja uma possibilidade entre várias, a modinha antes referida “Se te adoro” (ou “Em que te ofendi meu bem?”), de autoria do célebre Cândido Inácio da Silva, poderia ter sido escolhida para a cena da comédia de Martins Penna. Note-se que sua partitura fora anunciada nos periódicos e publicada pela tipografia de Laforge, em 1842, ano próximo àquele em que Martins Penna escreveu (1844) e encenou (1845) sua comédia *O namorador ou A noite de São João*. As partituras publicadas na tipografia de Pierre Laforge eram vendidas não apenas no Rio de Janeiro, mas também em outras províncias brasileiras –, como exemplificará a modinha “Maliciosos os homens são”, analisada a seguir, na comédia *O cigano*. O Ex. 27 apresenta a partitura para canto e piano da modinha de Cândido Inácio:

Devagar

Se tea - do - ro e te pre - fi - - - ro a

¹⁸⁴ Em *Os dois ou O inglês maquinista* o recurso da ocultação da fonte sonora ocorre, mas com outro sentido e função. Na cena VI, “ouve-se dentro bulha como de louça que se quebra”, ao que Dona Clemência, a dona da casa, lamenta-se: “Estas minhas negras!” Em seguida, a mesma personagem pede licença, sai de cena e os demais personagens escutam, vindo de dentro da casa, “bulha como de chicotadas e bofetadas”. Em seguida, retorna Clemência, muito esfogueada, dizendo: “Os senhores me desculpem, mas não se pode... (*assenta-se e toma respiração*) Ora veja só! Foram aquelas desavergonhadas deixar mesmo na beira da mesa a salva com os copos pra o cachorro dar com tudo no chão! Mas pagou-me!” Neste caso, Martins Penna utiliza o recurso da ocultação da fonte sonora para *desmentir* o nome por ele atribuído ironicamente à dona da casa, cujo comportamento era tão *inclemente* – e que, momentos antes, declarava que não gostava de bater em seus escravos (MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 164-165, vol. I). Cf. Sussekind (1982, p. 55-57).

tu - do o mun - do tem, Se tea - do - ro e te pre -

fi - ro a tu - do que o mun - do tem, por -

que me mal - tra - tas Li - lia em que te o - fen - di meu

bem - por - que me mal - tra - - - tas Li - dia em -

que teo - fen di me - - - u bem.

Ex. 27 Modinha "Se te adoro" (ANDRADE, 1964 [1930], p. 27-28).

4.2.2.1 Fogos de artifício

No final da comédia *O namorador ou A noite de São João*, Martins Penna solicita a inclusão de fogos de artifício, como um *gran finale*:

LUÍS

(*fingindo que não ouve Ritinha*)

Viva S. João! Vamos ao fogo! (*Ritinha bate o pé de raiva*). *Acendem o fogo de artifício, e no meio de Viva S. João! e gritos de alegria desce o pano*)

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 71, vol. II).

O caráter feérico, laudatório e (literalmente) ”bombástico” dos fogos de artifício é parte importante de sua história, tanto no Brasil como em Portugal. Neste país, a referência inicial aos fogos de artifício data de 1490, quando das festas de casamento do príncipe D. Afonso, filho de D. João II, com D. Isabel, filha dos Reis Católicos, em Évora. A citação a seguir revela uma paisagem sonora diversificada:

E el Rey tinha prestes sem se saber por toda a cidade, pera que tanto que a noua viesse, muytas, e muyto grandes fogueiras por todas as praças, ruas principaes, e todas as torres do muro, e da cidade, e lugares altos da cidade muytas infindas bandeyras, muytas bombardas, e outros tiros de fogo, e *foguetes*, muytas trombetas, e atambores, charamelas, e sacabuxas, e que todos os sinos repicassem (GARCIA; ZINK, 2002, p. 16).

No período barroco, o espetáculo dos fogos de artifício atingiu seu ápice teatral, com adereços de cena de grande monta, figurantes em dramatizações alegóricas inspiradas nos quadros da mitologia clássica, sendo frequentemente distribuídos programas aos espectadores, para que estes pudessem acompanhar o desenrolar da encenação. Inicialmente, a música chamada a participar da festa se limitava à fanfarra de caráter militar, com instrumentação à base de metais e percussão, mas depois os espetáculos pirotécnicos chegaram a ter música especialmente encomendada, como exemplifica a “*Music for the Royal Fireworks*”, HWV 351, composta por Georg Friedrich Händel (1685-1759) (p. 11, 14-15)

No Brasil, os fogos de artifício, “todos com lindas vistas” – incluindo as “bichas, traques, girassóis, pistolas, chuveiros, busca-pés, bombas e rojões” – eram carregados e disparados por escravos nas festividades de igrejas, nos cortejos cívicos da Corte imperial e nas comemorações religiosas: “Em junho, então, durante as festas de Santo Antônio, São João e São Pedro, principalmente à noite, queimavam-se os mais chiantes fogos artificiais, explodiam abaladores morteiros e subiam pelo espaço afora flechas *de estrondo*” (RIOS FILHO, 2000 [1946], p. 208).

Em Brasil e Portugal, os fogos eram utilizados nos teatros, por exemplo, para simular o som de raios e trovões, como na entrada do 5º ato da tragédia *Otelo*, de W. Shakespeare, parodiada por Martins Penna em *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato* (SANTOS, 1862, p. 73).¹⁸⁵ O folhetim escrito a seguir por Martins Penna – menos de dois anos após a estreia de sua comédia *O namorador ou A noite de São João* – se refere ao espetáculo em benefício do Sr. Marinangeli, primeiro tenor da Companhia lírica italiana do Teatro de São Pedro, descrevendo um espetáculo pirotécnico-dramático-lírico, com “fogos de vistas”, ópera bufa italiana (*Barbeiro de Sevilha*) e cena cômica, que “deu uma enchente” de público, lotando o Teatro de São Pedro:

Vamos ao *lindíssimo* fogo. Deu princípio a ele o Sr. Ribas [maestro da orquestra do Teatro de São Pedro], e os seus ajudantes, *atacando* a abertura; levantou-se o pano e [...] em primeiro lugar, viram-se alguns foguetes formando uma girândola ou coro conduzido por um traque da China.¹⁸⁶ O traque da China esteve espertinho, tanto na qualidade de condutor de serenata como de cabo de guarda. Veio depois uma grande roda-viva embrulhada em capa branca. Esta roda ia falhando; cremos que a pólvora estava molhada ou o estopim era de má qualidade. Foi milagre não gritarem os moleques: “Fora o fogueteiro!” Em algumas ocasiões a roda-viva girou com rapidez, mas o fogo era descorado e não fazia vista. Depois desta roda [...], apareceu o barbeiro, o qual trazia, em vez do rebole tradicional, um violão a tiracolo. Vinha gamenho e folgazão, as pernas não lhe pesavam, e girando de um lado para outro, preencheu muito bem a sua parte, com boa vista e sóido. Algumas vezes desmentiu o que dizia de si, que era um *barbier di qualità*, aproximando-se um pouco a palhaço. De todo o lindíssimo fogo, incontestavelmente a melhor coisa foi a *boneca*. Vestida com gosto e garridice, viva, espirituosa e animada, com aqueles dois olhinhos a cintilar, despertou as simpatias e os aplausos. [...] corria com gentileza ora para o barbeiro, a fim de que lhe desse este novas do amante, ora para o próprio amante, a queimar-se no fogo, ainda que fraco, de sua roda. [...] O contraste é um dos segredos da arte que mais fazem sobressair o belo. O fogueteiro teve este preceito em vista quando colocou junto da gentil *boneca*, para a perseguir como um tutor cioso, uma *bomba* impertinente. A pirotecnia teatral está aperfeiçoada, e um fim diverso e mais humano deu à linda boneca. Todos sabem como costumam acabar estas no Campo de Santana e no Tivoly, arreventadas e incendiadas. Está cá, não, e seria de lastimar se assim fosse.

¹⁸⁵ O revisteiro e empresário português Sousa Bastos assinala que os fogos de artifício deviam ter, para servir em cena, um fabrico especial para que se apagassem rapidamente, assim se evitando incêndios nos teatros. O mesmo autor observa que se imitava “o estalar dos foguetes, queimando algumas bombas dentro de uma barrica com tampa”, o que servia também para que a fumaça das bombas não incomodasse os artistas e o público (BASTOS, 1994 [1908], p. 66).

¹⁸⁶ A origem presumida dos fogos de artifício ocorre na Ásia – na China, no século IX ou, antes disso, na Índia. Os fogos chegaram à Europa por meio dos árabes e dos alquimistas, nos séculos XIII e XIV (GARCIA; ZINK, 2002). Como assinalado por Rios Filho (2000 [1946], p. 208), na época de Martins Penna, eram importadas para a Corte grandes quantidades de fogos da China.

Intacta ficou, e pronta para nos abrasar outra vez em suas chamas (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [20 de janeiro de 1847], p. 115-116).

Os fogos de artifício utilizados no final da comédia *O namorador ou A noite de São João* foram, muito provavelmente, acompanhados de músicas como quadrilhas de contradanças – que faziam parte habitual dos bailes e festejos de São João –, talvez tocadas pela orquestra do Teatro de São Pedro. O “pequeno, mas lindo fogo de vistas” incrementava, assim, os atrativos para o espetáculo em benefício do artista Germano Francisco de Oliveira, encerrado “pela nova comédia em um ato”, escrita por um “hábil autor”:

THEATRO
DE S PEDRO DE ALCANTARA.
 TERÇA FEIRA 4 DE MARÇO DE 1845,
 Beneficio do artista dramatico
GERMANO FRANCISCO DE OLIVEIRA.
 Representar-se-ha a muito acreditada tra-
 gedia em 5 actos :
FAYEL,
 seguindo se a execução da nova comedia em
 1 acto, escripta pelo habil autor do Juiz de
 Paz da Roça, Judas em Sabbado de Alleluia,
 Irmãos das Almas, e os Dois, que tem por
 titulo :
A NOITE DE S. JOÃO.
 A scena passa se no Rio de Janeiro, em
 uma chacara, e além da sua distribuição que
 é interessante, finalisa com um pequeno, mas
 lindo fogo de artifício.
 O beneficiado espera merecer a protecção
 do respeitavel publico.
 Os bilhetes achão-se á venda em casa do
 beneficiado, rua do Nuncio n. 12, loja.

Fig. 26 Estreia *O namorador e A noite de São João*. DRJ, 3/03/1845.

Assim como o fado da tirana no baile de casamento do final de *O juiz de paz da roça*, a loa sacro-profana do Divino Espírito Santo em *A família e a festa da roça* ou a folia de Reis em *Os dois ou O inglês maquinista*, os “fogos de vistas” de *O namorador ou A noite de São João* consistiam num importante elemento sonoro-visual, por meio do qual a dramaturgia musical de Martins Penna estabelecia uma “zona de passagem” entre o espaço e o tempo ficcional da cena e o espaço da vida cotidiana; entre o palco do Teatro de São Pedro e o que estava “atrás da cena”. O anúncio do *Diário do Rio de Janeiro*, de 13 de março de 1845,

assinalava que a 2ª representação de *O namorador ou A noite de São João* integraria o “último espetáculo na presente quaresma”. Os “fogos de vistas” da comédia de Penna assinalavam, assim, uma dupla inversão: enquanto pareciam comemorar o fim dos quarenta dias de purificação dos cristãos (a quaresma), ao mesmo tempo antecipavam os festejos da Semana Santa, quando a cidade do Rio de Janeiro tornava-se palco de grande festa, com cânticos sacros, banda de música, espocar de fogos e repique festivo de sinos. A festa pagã teatral “substituíra”, por assim dizer, a festa religiosa, profanando coordenadas temporais estabelecidas e controladas pela igreja católica.

4.3 *O cigano* (1845)

A comédia estreou em 15 de julho de 1845, em benefício de Florindo Joaquim da Silva, no TSPA, sendo rerepresentada dois dias depois.

4.3.1 O enredo da comédia

Na comédia *O cigano*, Simão tem três filhas, cada uma com um cortejador: Isabel, um cocheiro de ônibus (Anselmo); Bárbara, o caixeiro de uma taverna (José); Silvéria, um cambista de teatro (Aniceto). Cada uma delas, à revelia das outras, planeja introduzir o namorado em casa, após o toque dos sinos, às dez horas da noite, mesmo correndo o risco de o cigano Simão descobrir tudo. Nessa mesma noite, contudo, Simão marca um encontro de negócios com seus dois cúmplices: Tomé; um vigia alfandegário corrupto – com o qual o cigano pretendia casar sua filha Isabel –, e Gregório; um ladrão de escravos.¹⁸⁷

As cenas centrais ilustram os *quiproquós*¹⁸⁸ causados pelo encontro imprevisto dos três casais e, depois, dos três ladrões no mesmo local... Trata-se um jogo no qual a *escuta* acurada de ruídos, passos e vozes tem papel fundamental na musicalidade da cena:

¹⁸⁷ É interessante notar a escolha intencional dos nomes de personagens por Martins Penna, aproximando comédias (e sonoridades) distantes cronologicamente. “Gregório”, por exemplo, é tanto o escravo que é julgado e absolvido da acusação de dar uma umbigada em sua “dona”, em *O juiz de paz da roça* (1833-1837) como também, ironicamente, o ladrão de escravos em *O cigano* (1845). Outro exemplo a ser referido é uma fala do cigano Simão, mencionando um golpe (“um cordãozinho de ouro falso, vendido de noite a algum sertanejo” [p. 225, vol. II]), que remete à falcatrua aplicada pelos dois ciganos na cena inicial de *Um sertanejo na Corte*, escrita doze anos antes de *O cigano*. A figura do cigano, ou melhor, da cigana, também transparece nas *músicas* das comédias de Martins Penna, pois é provável que a “ganinha” da letra do fado misto de tirana espanhola, no final de *O juiz de paz da roça*, seja uma contração fonética de “ciganinha”, uma personagem de longa duração, presente na obra de Gil Vicente, nos entremezes de Miguel de Cervantes e em comédias apresentadas no Brasil em fins do século XVIII (REBELLO, 2000 [1968]; BUDASZ, 2008; CRANMER, 2012a, p. 159).

¹⁸⁸ “Do latim *quid pro quo*: isto por aquilo. Recurso, em geral cômico, através do qual as personagens, por problemas de comunicação, interpretam erradamente o sentido dos diálogos ou o comportamento de outras personagens” (GUINSBURG, 2009, p. 283). Um exemplo de quiproquó pode ser encontrado em *O juiz de paz da roça*, de Martins Penna, na Cena XI, na qual o Escrivão lê para o Juiz o seguinte requerimento: “Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. ‘Ora, acontecendo de ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz

Cena X

Anselmo, saindo de trás da cômoda.

ANSELMO – Como está escuro! Já não estou bem aqui, safá! Nem mais espero por ela...
A porta é deste lado. Ouço passos... *(para em observação)*

Cena XI

Aparece à porta da esquerda Bárbara.

BÁRBARA *(à parte)* – Meu pai tornou a sair; as manas dormem... São horas. Que escuridão! *(encaminha-se para a porta do fundo)*

ANSELMO *(à parte)* – Quem será? *(Bárbara chega à porta)*

BÁRBARA – Está aberta; melhor. *(dá três palmas e respondem dentro)* Ele aí vem.

ANSELMO *(à parte)* – Que diabo quer isto dizer? Mau!...

Cena XII

JOSÉ – Aqui estou.

BÁRBARA – Entre.

JOSÉ – Onde estás?

BÁRBARA – Aqui.

JOSÉ – Não vejo nada. *(encontrando-se com ela)* Ah!

BÁRBARA – Não faça bulha.

JOSÉ – Meu amo fechou a venda hoje tarde, e por isso...

BÁRBARA – *(com susto)* Cale-se, que ouço bulha... É alguma das manas... Não se mexa; eu já venho. *(encaminha-se para a esquerda)*

JOSÉ – Deixa-me só, no escuro... E então? Psiu, psiu!

ANSELMO *(à parte)* – Temos complicação!

Cena XIII

Entra pela direita Isabel.

ISABEL *(entrando, à parte)* – Coitado, deve estar aflito! Psiu! *(encaminha-se para o meio da sala e encontra-se com José)*

JOSÉ – Ah, não me deixe!

ISABEL – Não tive culpa.

BÁRBARA – Com quem fala ele?

ISABEL – É melhor que você saia; meu pai pode voltar... Até amanhã.

JOSÉ – Tome primeiro esta linguiça que eu lhe trouxe, e este papel de passas. *(apresenta-lhe a linguiça)*

ISABEL – Linguiça?

JOSÉ – Sim.

ANSELMO *(que se encaminha para a frente)* – É a sua voz...

que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V. Sa. mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher? (MARTINS PENNA, 2007 [1833-1837], p. 30, vol. I).

ISABEL – Para quê?

BÁRBARA – Quem será? (*Bárbara encontra-se com Anselmo. Bárbara e Anselmo à esquerda, e Isabel e José à direita*)

ANSELMO – És tu?

BÁRBARA – Com quem falavas?

ANSELMO – Hem? (*à parte*) Não é ela. (*escuta*)

JOSÉ – Aqui há mais gente... (*escuta*)

BÁRBARA – O que tens?

ANSELMO – Temos complicação. (*ouve-se dentro cair uma bandeja de louça. Susto dos que estão em cena*)

ISABEL – O que será! (*escuta*)

JOSÉ (*à parte, ao mesmo tempo*) – Mau vai ela... (*escuta*)

BÁRBARA (*ao mesmo tempo*) – Ah! (*escuta*)

ANSELMO – Temo-la! ... (*escuta*)

Cena XIV

Aparece à porta da direita Silvéria.

SILVÉRIA – Maldito escuro! Fez-me dar com a bandeja de louça no chão. (*os que estão em cena escutam com atenção. Silvéria passa por meio deles e encaminha-se para a porta*)

JOSÉ – Alguém...

ANSELMO – Sinto passos...

SILVÉRIA – (*caminhando*) – Pensei que não o veria hoje. (*Silvéria chega à porta do fundo e bate palma*)

BÁRBARA E ISABEL – Dão palmas...

SILVÉRIA (*da porta*) – Pode vir...

Cena XV

Entra Aniceto

Silvéria?

SILVÉRIA – Estou aqui. (*toma-o pela mão e conduz para a frente do teatro. Os dois grupos conservam-se imóveis*)

ANICETO – Temia não te poder ver hoje.

SILVÉRIA – Por quê?

ANICETO – Estive até muito tarde no teatro, passando os bilhetes que comprei; assim mesmo perdi muito.

SILVÉRIA – Por que não deixa você de ser cambista? Perde, e podem-no prender...

ANICETO – Qual!

CIGANO (*dentro*) – Agora é muito tarde, só amanhã.

ISABEL – É meu pai! (*para José*) Esconda-se!

BÁRBARA – É meu pai! (*para Anselmo*) Esconda-se!

SILVÉRIA - É meu pai!(*para Aniceto*) Esconda-se!

JOSÉ – Pior é essa!

ANSELMO (*ao mesmo tempo*) – Mau vai ela!

ANICETO (*ao mesmo tempo*) – Estou arranjado! (*as três dirigem-se para a porta da direita, e aí encontrando-se, gritam assustadas e saem apressadas*)

JOSÉ – (*à parte, assustado*) O que é lá isso?

ANSELMO – (*à parte, assustado*) Desanda tudo em muita pancadaria...

ANICETO - (*à parte, assustado*) Não saio daqui com vida! (*procuram todos os três no escuro onde esconderem. Anselmo esconde-se no mesmo lugar onde já esteve. Aniceto encontrando-se com a mesa, à parte*) Meto-me aqui debaixo. (*esconde-se debaixo da mesa*)

JOSÉ (*caindo na caixa*) – Ai, uma caixa! Se estiver vazia... (*abre e verifica*) Belo! Meto-me dentro. (*mete-se dentro da caixa*)

(MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 227-234, vol. II).

De dentro de seus esconderijos Anselmo, Aniceto e José passam então a testemunhar os diálogos entre Cigano, Gregório e Simão, os quais, crendo estar sozinhos na sala da casa do primeiro, falam abertamente sobre seus crimes, como, por exemplo, a venda de escravos roubados (seiscentos a oitocentos mil-réis pelos escravos e quinhentos mil-réis pelas escravas), de produtos roubados pelos escravos de ganho e, por fim, o contrabando de mercadorias importadas, desembarcadas, por exemplo, na *Praia dos Mineiros*, ao lado da Alfândega (p. 238-239, vol. II) – justamente no local onde, na vida real, Martins Penna trabalhou entre 1838 e 1843, como já assinalado.¹⁸⁹ No fim da comédia, Anselmo, Aniceto e José denunciam os três criminosos que são presos pela polícia, não sem antes amaldiçoar as três filhas do cigano, que desmaiam nos braços dos amantes, os quais, após assentá-las nas cadeiras, se apressam em sair “*correndo pelo fundo e desce o pano*” (p. 263, vol. II).

4.3.2 A *mousiké* da comédia

Na cena inicial Martins Penna solicitou que três personagens femininas se alternassem cantando, enquanto coziavam, a modinha anônima intitulada “Astuciosos os homens são” – substituindo a palavra “astuciosos” por “maliciosos”:

¹⁸⁹ Os valores referidos por Martins Penna em sua comédia *O cigano*, quanto aos preços cobrados pelos escravos adultos na Corte imperial, são perfeitamente condizentes com aqueles mencionados pelos historiadores, i. e., entre 500.000 e 800.000 réis, tendo como preço médio 600.000 réis.. Os “escravos de ganho” eram assim denominados por terem como obrigação entregar, diária ou semanalmente, uma determinada importância em dinheiro aos seus “donos”. Eles desempenhavam os mais diversos trabalhos: “entre as mulheres, o de vendedora ambulante de comidas e doces, e, entre os homens, o de carregador” (SILVA, 2011, p. 45). A parte embolsada por um escravo de ganho correspondia a até 33% da renda adquirida nas ruas; cerca de 6.000 réis mensais (equivalente ao preço aproximado de dez galinhas). Com isso, seria necessário trabalhar diariamente cerca de dez anos, sobrevivendo com o mínimo necessário, antes de o escravo conseguir amealhar o suficiente para comprar sua alforria. A maioria morria antes de consegui-lo. Ver Reis (2010, p. 60, 62, 114-115, 169).

ISABEL (*cosendo e cantando*) – Maliciosos
os homens são;
Enganadores
Por condição.

AS TRÊS (*em coro*) – Os homens querem
Sempre enganar;
Nós nos devemos
Acautelar.

ISABEL (*só*) – Quando nos querem
são uns cordeiros;
Depois se tornam
Lobos matreiros.

AS TRÊS (*em coro*) – Os homens querem
Sempre enganar;
Nós nos devemos
Acautelar.

(p. 207-208, vol. II).

Segundo Taborda (2011, p. 118), a modinha foi referida em 1838, no *Correio das Modas* – periódico no qual Martins Penna iniciou sua carreira, escrevendo crônicas – sendo publicada em 1840, pela tipografia de Pierre Laforge:



Fig. 27 Modinha “Astuciosos os homens são”. *DRJ*, 1/02/1840.

Não há qualquer evidência que Martins Penna tenha criado esta modinha, embora seja possível supor que, caso a houvesse composto, não lhe interessasse indicar a autoria para não se associar a um tipo de produção musical vista como marginal, num momento em que a única fonte de sustento do jovem autor era seu aborrecido emprego de amanuense na Ponte do Consulado no Cais dos Mineiros.

S
Astu-ci - o - sos os hommens são, en-ga-na - do - res por con-di - ção. — Astu-ci -

Pno.

S
o - sos os ho - mens são, en-ga-na - do - res por con-di - ção —

Pno.

Ex. 30 Primeira parte. Modinha “Astuciosos os homens são”.

A mesma modinha foi referida por James Wetherell (1860, p. 63-64), vice-cônsul da Inglaterra, o qual esteve na Bahia entre os anos de 1843 e 1857. Wetherell assinala que as modinhas eram “baladas curtas”, com música geralmente melancólica ou, ocasionalmente, irônica (“*sportive*”). Eram cantadas pelos brasileiros com “voz estridente e não muito agradável” (p. 62) e acompanhamento de violão. Como exemplo, menciona a modinha em questão, que ele teria escutado em 1852. A partitura é assim impressa no livro:

Andante **MODINHA.**

As-tu-ci-o-sos os homens são

en-ga-na-do-res por condi-ção

As-tu-ci-o-sos os homens são

en-ga-na-do-res por condi-ção

Os ho-mens que-rem sempre en-

-ga-nar nos nos de-ve-mos

acou-to-lar

Ex. 31 Modinha “Astuciosos os homens são.”
(WETHERELL, 1860).

Tudo leva a crer que a partitura incluída no livro de Wetherell, publicado na Inglaterra, em 1860, seja uma cópia feita a partir da publicação original da tipografia de Laforge, no início da década de 1840, no Rio de Janeiro.¹⁹⁰ Entre os anos de 1838 a 1853, a tipografia de Pierre Laforge vendeu métodos de piano e violão (ou guitarra francesa) e partituras de vários gêneros e estilos musicais, como modinhas (“A minha comadre”, “Cupido tirando dos ombros a aljava”, “Um filho chorando a morte de sua mãe”, “A flor Malmequer”, “A noiva do sepulcro”, “Só vivo para odiar-te”, “Adeus, Márcia”) e lundus (“Qualquer mulher que encontrardes, seja bela, seja feia, gritai logo boca cheia, Jesus nome de Jesus!”, “Menina você me diga para que é tão ingrata”, “Graças aos céus, de vadios as ruas limpas estão”). Além desses gêneros, Laforge vendia danças arranjadas para piano, incluindo o miudinho, o solo inglês, o sorongo e valsas (“A separação saudosa”, “O suspiro final”, “Valsa militar”, “O retrato”, “A Chiquinha”), quadrilhas, rondós (sobre o tema da caxuxa e do “Lundu de Marruá ou *Mon Roi*”) e, ainda, variações sobre temas de óperas, duetos, cavatinas, marchas, modinhas fúnebres e, a partir de fins de 1844, polcas, muitas polcas.¹⁹¹

O exemplo da modinha “Astuciosos os homens são”, revela como, já no início da década de 1840, as partituras circulavam pelas províncias do Império (eventualmente alcançando o exterior), possibilitando trocas culturais entre pessoas distantes umas das outras. As músicas eram interpretadas nos teatros, salões e ruas, fomentando, assim, gradativamente, um circuito consumidor ligado ao teatro musical. As partituras editadas nas tipografias de Paula Brito, João Bartolomeu Klier, Pierre Laforge e dos irmãos Laemmert podem ser consideradas como antecedentes da história da indústria do entretenimento no Brasil, da qual o teatro dramático e o teatro lírico eram parte fundamental.

Ao examinar o espólio do editor e poeta Paula Brito, a partir de seu inventário, o pesquisador Rodrigo Godoi (2011) assinala que 41% do acervo da Livraria de Brito era composto por libretos traduzidos de ópera italiana, revelando que havia forte demanda por essas obras. No mesmo ano em que a ópera *Norma* estreou (1844), por exemplo, Paula Brito resolveu editá-la, “traduzida literalmente para facilitar a compreensão do canto,

¹⁹⁰ Não deve ser coincidência que a comparação entre a partitura publicada por Laforge e aquela impressa no livro de Wetherell revele exatamente as mesmas ligaduras de expressão, direção de hastes e junção de colchetes.

¹⁹¹ Para os anúncios sobre as publicações da tipografia musical de Pierre Laforge, ver *DRJ*: 13/07/1838; 14/07/1838; 4/05/1839; 30/10/1839; 11/01/1840; 17/01/1840; 3/04/1840; 16/10/1840; 18/11/1840; 21/11/1840; 9/01/1841; 14/04/1841; 1/10/1841; 6/08/1842; 27/07/1842; 26/11/1842; 10/06/1843; 17/07/1843; 14/08/1843; 25/8/1843; 2/09/1843; 21/02/1844; 9/05/1844; 2/03/1844; 10/10/1844; 9/04/1853.

[sendo] arranjada em quadrinhas rimadas e oferecida ao belo sexo pela redatora de *A Mulher do Simplício*” (MEYER, 1996, p. 332).

Nossa pesquisa junto ao catálogo de publicações de libretos e argumentos de ópera italiana editadas na tipografia de Paula Brito (RAMOS JR, 2010) apresenta os seguintes números, em ordem crescente: Giacomo Meyerbeer (um item), Vincenzo Bellini (três itens); Gioacchino Rossini (quatro itens); Giovanni Paccini (seis itens); Savério Mercadante (seis itens) e Giuseppe Verdi (oito itens). Quanto ao teatro, o número de peças editadas se sobressaía ao de romances e poesias. Enquanto Manuel de Araújo Porto Alegre teve quatro itens publicados, Domingos Gonçalves de Magalhães teve cinco, Joaquim Manuel de Macedo teve onze publicações, e Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, doze.¹⁹² As comédias de Martins Penna tiveram *quinze* edições, sendo o autor certamente o “*best-seller* da literatura dramática brasileira naquele momento” (GODOI, 2010, p. 233). Em 1842, sua farsa *O juiz de paz da roça* era vendida a 320 réis. A segunda edição, publicada em 1843, custava um pouco mais, quatrocentos réis. Em 1858, as peças em um ato de Martins Penna eram vendidas a seiscentos réis, enquanto que *O noviço* (em três atos) custava mil réis.¹⁹³

Os levantamentos empreendidos revelam que as comédias de Martins Penna e os libretos traduzidos de ópera italiana disputavam o topo da preferência dos leitores – não esquecendo do preço barato por elas cobrado, como antes assinalado. Assim, quando o autor insere em sua comédia *O cigano* a modinha “Astuciosos os homens são” – que apresenta, como dissemos, características melódicas semelhantes às árias de ópera italiana (embora o ritmo repetitivo do acompanhamento no piano pareça invocar uma dança popular, como o lundu) –, ele está enfatizando esteticamente um elo que, comercialmente, aproximava

¹⁹² Teixeira e Sousa era amigo de infância e sócio de Paula Brito, com uma loja de material de escritório anexa à livraria deste. Seus romances, peças teatrais e cânticos líricos foram publicados pelo amigo editor, entre 1841 e 1860. Entre esses livros *O Filho do Pescador*, publicado em 1843, destaca-se como o primeiro romance brasileiro, antecipando *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1845 (GONDIM, 1965, p. 66; AZEVEDO, 2010, p. 158).

¹⁹³ Godói (2010, p. 223) apresenta a seguinte listagem de valores das publicações feitas pela tipografia de Paula Brito: Gonçalves de Magalhães: *Oligato* (mil réis); Joaquim Manuel de Macedo: *O primo da Califórnia* (mil réis), *O fantasma branco* (mil réis), *Luxo e Vaidade* (três mil réis); Martins Penna: *O noviço* (mil réis), *O juiz de paz na roça* (seiscentos réis), *Judas em sábado de aleluia* (seiscentos réis), *O diletante* (seiscentos réis), *Caixeiro da taverna* (seiscentos réis), *Quem casa quer casa* (seiscentos réis); Norberto de Souza: *Amador Bueno* (mil réis); Dumas Filho: *A questão de dinheiro* (mil réis); Shakespeare: *Otelo ou O mouro de Veneza* (mil réis); *O Moderno Teatro de Lisboa* (dois mil réis); Mendes Leal: *Quem porfia, mata caça* (seiscentos réis). Por fim: *Uma sessão de Magnetismo ou As mesas falantes* (quinhentos réis), *Oh que apuros! ou O noivo em mangas de camisa* (quinhentos réis) e *Manoel Mendes, a melhor das farsas* (quinhentos réis), as quais não trazem referências aos autores.

o teatro dramático do teatro lírico, em outras palavras, as farsas das óperas. Martins Penna não o fazia, contudo, visando apenas fins comerciais – embora este aspecto esteja presente –, mas sim porque sua obra é atravessada pelo “entrecruzamento de forças aparentemente contraditórias: dramalhão, tragédia, comédia e ópera” (GIRON, 2004, p. 127). Não esqueçamos que, em seus folhetins, o autor aspirava à criação da “ópera-cômica brasileira” (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [oito de junho de 1847], p. 257).

Por fim, assinalamos que modas e modinhas estavam relacionadas a um segmento do público consumidor em ascensão: as *mulheres*, em especial as moças da incipiente classe média do Segundo império. As mudanças econômicas afetavam os papéis sociais e vice-versa. A letra ao mesmo tempo amarga e irônica de “Astuciosos os homens são” se integrava perfeitamente, assim, à textura dramática da comédia *O cigano*, protagonizada por três irmãs mal-amadas, tiranizadas por um pai ladrão. Por meio da modinha seu autor parece rir da moral patriarcal, enquanto, à distância, flerta com a burguesia e o liberalismo:

The image shows a musical score for a modinha. It consists of two staves: Soprano and Piano. The Soprano staff is in G major (one flat) and 2/4 time. The lyrics are: "Os ho - mens que - rem sem-preen-ga - nar". The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords in the right hand.

Ex. 32 Excerto. Modinha “Astuciosos os homens são.”

4.4 *Quem casa quer casa* (1845) – Provérbio em um ato

A comédia *Quem casa quer casa* estreou em 5 de dezembro de 1845, em benefício do ator-cantor português José Cândido da Silva, o qual representou o papel de Sabino, o gago. Como mostrado na Fig. 8, o programa apresentado na estreia teve como peça principal o drama francês *A chave falsa ou O filho ladrão*, seguido da exibição da burleta cantada *O sapateiro* e do dançado *A polca*. A burleta foi executada em duo por José Cândido e a soprano italiana Augusta Candiani, enquanto que *A polca* foi dançada pelo beneficiado e seus companheiros cômicos da Companhia dramática portuguesa.

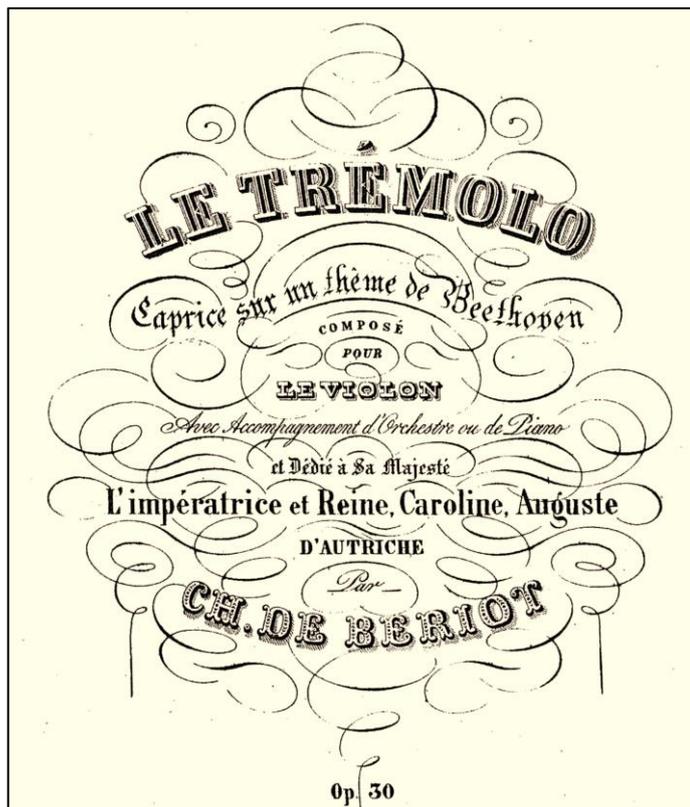


Fig. 28 “*Le Trémolo*. Capricho sobre um tema de Beethoven.”
C. A. Bériot. Capa. Internet.

4.4.1 Descrição do enredo da comédia

Nesta comédia-provêrbio o personagem Eduardo é um vaidosíssimo “rabequista” (violinista) amador que mora de favor na casa de Fabiana e Nicolau, pais de Olaia, sua esposa, não fazendo outra coisa senão passar os dias tocando febrilmente em sua rabeca a composição “*Le Trémolo*” (Fig. 28), infernizando os moradores da casa.

OLAIA – Deixar ele a rabeca? A mamãe bem sabe que é impossível.

FABIANA – Impossível? Muito bem!

OLAIA – Apenas levantou hoje da cama, enfiou as calças e pegou na rabeca – nem penteou os cabelos. Pôs uma folha de música diante de si, a que ele chamou seu *Tremolo* de Bériot e agora verás – zás, zás, zás! (*fazendo o movimento com os braços*). Com os olhos esbugalhados sobre a música, os cabelos arrepiados, o suor a correr em bagas ela testa e o braço num vaivém que causa vertigens!

(MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 67, vol. III).

Para se fazer entendido, o irmão de Olaia, o gago Sabino, fala cantando, em ritmo de muquirão, polca e miudinho.

SABINO (*furioso*) – Ga... ga... ga... ga... (*fica sufocado, sem poder falar*)

FABIANA – Ai, que arreventa! Canta, canta, rapaz; fala cantando, que só assim te sairão as palavras.

(p. 82, vol. III).

Aumentando a cacofonia Fabiana briga com Paulina, esposa de Sabino (e irmã de Eduardo), que também mora na mesma casa:

FABIANA – Olha, minha filha, e não tornes a culpa a mim. É impossível haver em uma casa mais de uma senhora. Havendo, é tudo uma confusão...

PAULINA – Tem razão. E quando acontece haver duas, tica à mais velha o governar.

FABIANA – Assim é.

PAULINA – A mais velha tem mais experiência...

FABIANA – Que dúvida!

PAULINA – A mais velha sabe o que convém...

FABIANA – Decerto.

PAULINA – A mais velha conhece as necessidades...

FABIANA (*à parte*) – A mais velha!...

PAULINA (*com intenção*) – A mais velha deve ter mais juízo...

FABIANA – A mais velha, a mais velha... Que modo de falar é esse?

PAULINA (*no mesmo*) – Digo que a mais velha...

FABIANA – Desavergonhada! A mim, velha!...

PAULINA – Pois então?

FABIANA (*desesperada*) – Salta daqui! Salta!

PAULINA – Não quero, não recebo ordens de ninguém.

FABIANA – (*no maior desespero*) Sai, sai de o pé de mim, que minhas mãos já comem!

PAULINA – Não faço caso...

FABIANA – Atrevida, malcriada! Desarranjada! Peste! Mirrada! Estupor! Linguaruda! Insolente! Desavergonhada!

PAULIZA (*ao mesmo tempo*) – Velha, tartaruga, coruja, arca de Noé! Antigualha! Múmia! Centopeia! Pergaminho! Velhusca, velha, velha! (*Fabiana e Paulina acabam gritando ao mesmo tempo, chegando-se uma para a outra; finalmente agarram-se. Nisto acode Sabino, em mangas de camisa, e com o hábito na mão*)

(p. 88-91, vol. III).

Enquanto isso, Nicolau, indiferente a tudo, percorre diariamente as procissões da Corte acompanhado de seus filhos menores, vestidos de anjinhos – para a ira de sua esposa:

FABIANA – É nossa obrigação, é nosso mais sagrado dever servir a Deus e contribuirmos para a pompa de seus mistérios, mas também é nosso dever, é nossa obrigação sermos bons pais de família, bons maridos, doutrinar os filhos no verdadeiro temor de Deus... É isto que tu fazes? Que cuidado tens da paz de tua família? Nenhum. Que educação dás a teus filhos? Leva-os à procissão feito anjinhos e contentas-te com isso. Sabem eles o que é uma procissão e que papel vão representar? Vão como crianças; o que querem é o cartucho de amêndoas...

NICOLAU – Oh, estás com o diabo na língua! Arreda!

FABIANA – O sentimento religioso está na alma, e esse transpira nas menores ações da vida. Eu, com este meu vestido, posso ser mais religiosa do que tu com este hábito.

NICOLAU (*querendo tapar-lhe a boca*) – Cala-te, blasfema! (*segundo-a*)

FABIANA – O hábito não faz o monge. (*fugindo dele*) Ele é, muitas vezes, capa de espertalhões que querem iludir ao público de hipócritas que se servem da religião como de um meio; de mandriões que querem fugir a uma ocupação e de velhacos que come das irmandades.

NICOLAU – Cala-te, que aí vem um raio sobre nós!

(p. 80, vol. III).

A comédia se assemelha a uma composição musical, cujo crescendo culmina com brigas generalizadas, seguindo a fórmula do entremez: “*Ô sea en baile, ô pancadas, Todo el entremes se acaba*” (REBELLO (1658), citado por CRANMER, 2012b, p. 1). Após a pancadaria, aparece como um *Deus ex Machina*,¹⁹⁴ o personagem de Anselmo, pai de Paulina e Eduardo. Após ter recebido uma carta de Fabiana na qual esta relatava os problemas domésticos com Eduardo e Paulina, o pai dos dois malcriados resolveu alugar duas casas para ambos morarem com os respectivos cônjuges – longe da casa de Fabiana e Nicolau. Problemas magicamente resolvidos pelo dramaturgo, os personagens se confraternizam mutuamente, como se nada tivesse ocorrido:

TODOS (*uns para os outros*) – A minha casa está às vossas ordens. Quando quiser...

ANSELMO (*ao público*) – E vós, senhores, que presenciastes estas desavenças domésticas, recordai-vos sempre que...

TODOS – Quem casa quer casa. (*cai o pano*)

(p. 112, vol. III).

4.4.2 A *mousiké* da comédia

Segundo Arêas (1987), *Quem casa quer casa* é comédia que mais se aproxima da “ópera cômica brasileira” – sonhada por Martins Penna n’*Os Folhetins*. Acreditamos que não apenas a referida comédia se direciona para o modelo da *opéra comique*, como também exemplifica outros conhecimentos musicais por parte de Martins Penna. Vejamos o trecho a seguir, por exemplo:

EDUARDO – (...) O homem de talento não deve ser imitador; a imitação mata a originalidade e nessa é que está a transcendência e especialidade do indivíduo. Bériot, Paganini, Bassini e Charlatanini muito inventaram, foram homens especiais e únicos na sua individualidade. Eu também quis inventar, quis ser único, quis ser apontado a dedo...

¹⁹⁴ *Deus ex machina* (literalmente: o deus que desce numa máquina) é uma noção dramaturgical com origem nas tragédias gregas (especialmente Eurípedes), que consiste no aparecimento de uma personagem inesperada no fim da peça (PAVIS, 1999). Magaldi (2004 [1996]) assinala que “A comédia usa de subterfúgios aparentados ao *deus ex machina*: reconhecimento ou volta de uma personagem; descoberta de uma carta, herança inesperada etc.” (p. 92). Ainda segundo Magaldi, Martins Penna recorre ao recurso da carta para auxiliar o desfecho de várias de suas comédias, como em *O dileitante*, quando “uma carta, com a informação de que o Teatro se fecha, encerra a ação, provocando a morte do “dileitante”” (p. 55). Outra carta importante aparece na comédia em *Os ciúmes de um pedestre*, analisada mais à frente.

Uns tocam com o arco... (N.B.: Deve fazer os movimentos, segundo os vai mencionando) Isto veio dos primeiros inventores; outros tocam com as costas do arco... ou com uma varinha... Este imita o canto dos passarinhos... zurra como burro... e repinica cordas... Aquele toca abaixo do cavalete, toca em cima no braço... e saca-lhe sons tão tristes e lamentosos capazes de fazer chorar um bacalhau. Estoutro arrebenta três cordas e toca só com uma, e creio mesmo que será capaz de arrebentar as quatro e tocar em seco... Inimitável instrumentinho, por quantas modificações e glórias não tens passado? Tudo se tem feito de ti, tudo. Tudo? (*levantando-se, entusiasmado*). Tudo não; a arte não tem limites para o homem de talento criador... Ou eu havia de inventar um meio novo, novíssimo de tocar rabeça ou havia de morrer. [...] Depois de muito pensar e cismar, lembrei-me de tocar nas costas da rabeça... Tempo perdido, não se ouvia nada. Quase enlouqueci. Pus-me de novo a pensar... Pensei... cisme... parafusei... parafusei... pensei... pensei... Dias, semanas, meses... Mas enfim, ah, ideia luminosa penetrou este cansado cérebro e então reputei-me inventor original. Até agora estes aprendizes de rabeça desde Saëns até Paganini, coitados, têm inventado somente modificações do modo primitivo: arco para aqui ou para ali... Eu, não, inventei um modo novo, estupendo e desusado: eles tocam a rabeça com o arco, e eu toco a rabeça no arco – eis minha descoberta! (*Toma o arco na mão esquerda, pondo-o na posição da rabeça; pega nesta com a direita e a corre sobre o arco.*) É esta a invenção que há-de cobrir-me de glória e nomeada e levar meu nome à imortalidade... Ditoso Eduardo! Grande homem! Insigne artista!

(MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 98-99, vol. III).

O trecho citado menciona técnicas “modernas” do violino (“tocar com as costas do arco [*col legno*], abaixo do cavalete [*sul ponticello*], “repinicando as cordas” [*pizzicato*] e imitando “o canto dos passarinhos” [trilo?]). Estas técnicas foram inauguradas ou sistematizadas pelo violinista *virtuose* Niccolò Paganini (1782-1840), mencionado diversas vezes no decorrer da comédia, junto a outros compositores e intérpretes europeus.

EDUARDO – Ah, desde a noite em que pela primeira vez ouvi no Teatro de São Pedro de Alcântara os seus harmoniosos, fantásticos, salpicados e repinificados sons, senti-me outro. Conheci que tinha vindo ao mundo para artista rabequista. Comprei uma rabeça – esta que aqui vês. Disse-me o belchior que a vendeu que foi de Paganini. Estudei, estudei... Estudo, estudo...

PAULINA – É nos o pagamos.

EDUARDO – Oh, mas tenho feito progressos estupendíssimos! Já toco o *Tremolo* de Bériot... Estou agora compondo um tremulório e tenho em vista compor um tremendíssimo *tremolo*.

(MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 95, vol. III).

Segundo Candé (1994), Paganini teria sido o primeiro compositor-virtuose romântico, responsável pelo incremento da técnica do violino com o uso de recursos como: cordas duplas, nova técnica de arco, associação de arco com os *pizzicati* da mão esquerda, mudança de afinação, emprego de harmônicos naturais e artificiais etc. Ainda de acordo com Candé, a carreira de Paganini foi fulgurante e lucrativa (feito alcançado, até então, apenas pelos

cantores e pequenos prodígios, como Mozart), inaugurando as turnês modernas. Outras características compõem o “personagem” Paganini: sua “magreza doentia, seu ar estranho, seus truques de ilusionista [que] lhe dão um ar diabólico, cuidadosamente conservado” (CANDÉ, 1994, p. 33-34).



Fig. 29 Niccolò Paganini. Fotogravura. Século XIX

O outro compositor referido acima por Eduardo é o belga Charles Auguste de Bériot (20 de fevereiro de 1802 – 27 de novembro de 1870), cuja composição “Capricho para violino e piano, *Le Trémolo*, Op. 30, sobre um tema de Beethoven” serve de “trilha sonora” para a comédia *Quem casa quer casa*. O capricho de Bériot é uma variação do Andante da “Sonata para violino e piano nº 9, em Lá Maior, Op. 47” (“Kreutzer Sonata”), de Ludwig van Beethoven. Curiosamente, o subtítulo original desta sonata era “*mulattica*”, pois Beethoven a dedicara ao violinista negro, o virtuose George Augustus Polgreen Bridgetower (Polônia, 1778 – Londres, 1860), nascido na mansão dos Esterhazy, onde seu pai era um dos criados. Bridgetower teve como professor o *Kapellmeister* Joseph Haydn, o qual se alternava regendo e compondo oratórios, música de câmara e sinfonias. Ao que parece, Beethoven retirou a dedicatória a Bridgetower, após ter se desentendido com ele, devido a uma briga por causa de uma mulher. A sonata foi, então, dedicada por Beethoven ao violinista francês Rodolphe Kreutzer (*Oxford Music Online*). O tema da sonata é apresentado no Ex. 33:

The image shows a musical score for a piece titled "Le Trémolo" by Charles Auguste de Bériot. The score is written for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 35 and ends at measure 38. The second system starts at measure 39 and ends at measure 42. The violin part features a melodic line with a fermata over the final note of each system. The piano part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The word "Expressivo" is written above the piano part in the first system.

Ex. 33 “*Le Trémolo*”. Charles Auguste de Bériot. Tema.

Charles Auguste de Bériot foi casado com a soprano Maria Malibran – referida por Martins Penna em *O diletante* – com quem viajou apresentando-se em concertos na Bélgica, Inglaterra, França e Itália. Em 1843, tornou-se professor no Conservatório de Bruxelas, aposentando-se em 1852, devido à cegueira. Bériot ocupa uma posição importante na história do violino, por ter adaptado o brilhantismo técnico de Paganini ao estilo parisiense, elegante e picante, desenvolvendo a assim denominada escola franco-belga (*Oxford Music Online*).

Para sabermos como soaria o “*Le Trémolo*”, de Charles-Auguste de Bériot – compositor desconhecido para nós antes de lermos a comédia de Martins Penna – tivemos de achar a partitura da obra na internet e, depois, criar uma versão midi, para violino e piano, no computador, pois não existem versões gravadas desta música: trata-se de uma peça cuja execução é extremamente difícil (na verdade, alguns trechos parecem impossíveis de serem tocados) que solicita ao intérprete a utilização de técnicas como *pizzicati* alternados e simultâneos com o arco, harmônicos naturais e artificiais, escalas, arpejos, cordas duplas, acordes, golpes de arco, grandes saltos, utilização de registros extremos, além do recurso exaustivo do *trémolo* (em semifusas); tipo de articulação no qual o violinista tem que alternar rapidamente o arco, produzindo um som rascante – totalmente adequado, aliás, ao

personagem irritante de Eduardo.¹⁹⁵ O Ex. 34 apresenta uma das variações do tema de Beethoven, executada durante o Capricho de Bériot:

Ex. 34 “*Le Trémolo*, Capricho para violino, Op. 30.” Trecho

A seguir vemos um gráfico computadorizado do “*Trémolo*”, de Bériot. O gráfico foi gerado a partir da gravação feita por nós simulando os sons dos instrumentos violino e piano. Na Fig. 30 podemos observar a dinâmica, ou seja, os aumentos e diminuições de volume durante o decorrer da música. As setas na base da imagem indicam que a música cresce gradativamente de volume para, após algumas flutuações, alcançar o clímax de intensidade no final. Acompanhando o crescendo, o ritmo também se torna mais subdividido. Além da dinâmica, o gráfico revela a estrutura formal do *Trémolo*. Como podemos perceber, há três partes; abertura, parte central e final. Indicamos o eixo do tempo que contém três informações principais: a duração total das partes ou seções da peça; de segmentos menores e membros auxiliares de forma; a mudança de uma parte para outra ou, ainda, outros eventos sonoros.

¹⁹⁵ É interessante notar, com Prado (1972), que uma das funções do “famoso *trémolo* da orquestra” era sublinhar as “cenas de emoção” dos melodramas. O melodrama típico buscava atingir “coração, olhos e ouvidos. A música abria o espetáculo, marcava as entradas e saídas principais (o vilão, nos primeiros tempos, entrava sempre furtivamente, na ponta dos pés, cobrindo o rosto com o braço levantado)” (PRADO, 1972, p. 75).

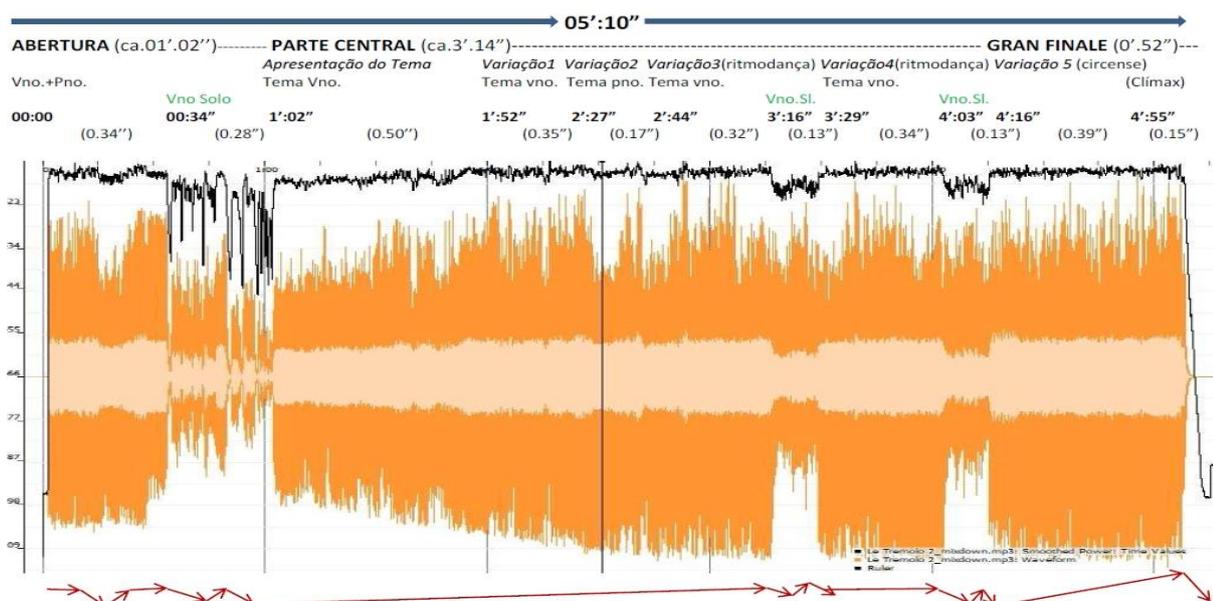


Fig. 30 Gráfico formal e de dinâmica. "Le Trêmolo".

Podemos verificar pelo gráfico acima que a comédia *Quem casa quer casa* se assemelha ao "Le Trêmolo", pois ambas as peças crescem gradativamente, culminando num *gran finale* – movimento que não é específico desta comédia. É interessante notar que o ritmo em semicolcheias do acompanhamento do piano é semelhante aos da quadrilha "Botafogo" e da modinha "Astuciosos os homens são", antes referidas. Assim, o tema de Beethoven, na versão de Bériot, acaba soando como uma dança festiva, de caráter algo circense:

Exemplo de tema variado de "Le Trêmolo". O exemplo mostra a partitura para Violino (Vln.) e Piano (Pno.) em duas páginas. A primeira página (114) mostra o tema principal em D maior, com o violino tocando semicolcheias e o piano tocando um acompanhamento rítmico de semicolcheias. A segunda página (116) mostra a continuação do tema, com o violino tocando semicolcheias e o piano tocando um acompanhamento rítmico de semicolcheias.

Ex. 35 Tema variado. "Le Trêmolo".

O que é sim, específico da comédia *Quem casa quer casa*, é a combinação inusitada de lírica, dança popular e música instrumental europeia, na interface cômica entre ária, miudinho e *pizzicato*. Como assinalado por Rabetti (1999), as tramas das peças de teatro popular

se comprazem no convívio de agudos contrastes (...) e não almejam dramatizar ou solucionar conflitos, mas se esmeram na exposição de disputas entre diferenças – entre reis e bufões, entre trabalho e preguiça, entre argúcia e imperícia, entre o alto e o baixo, entre o sacro e o profano. (...) Decorre deste fato a preponderante instalação de um mundo cômico, confuso, no qual justamente o exercício de um contínuo jogo de oposições destina-se a fazer aproximar extremos sem solucionar conflitos. Convivência ou simultaneidade de opostos que só pode instaurar-se, portanto, numa temporária indeterminação de tempo e espaço, ou numa temporária suspensão de toda tradicional lógica relacional entre ambos (RABETTI, 1999, p. 2).

“*Le Trêmolo*” foi tocado na Corte por violinistas como o português Francisco de Sá Noronha¹⁹⁶ e pelo italiano Agostinho Robbio. Este viajava se apresentando pelo Brasil dizendo-se discípulo de Niccolò Paganini – sem jamais o ter sido (ANDRADE, 1962, p. 228). Em 25 de agosto de 1845, apenas três meses antes da estreia de *Quem casa quer casa*, Agostinho Robbio apresentou um benefício no Teatro de São Pedro, ao qual Martins Penna provavelmente deve ter estado presente. Note-se que o “Tremolo de Berió” (sic) foi anunciado em destaque no *Diário do Rio de Janeiro*:

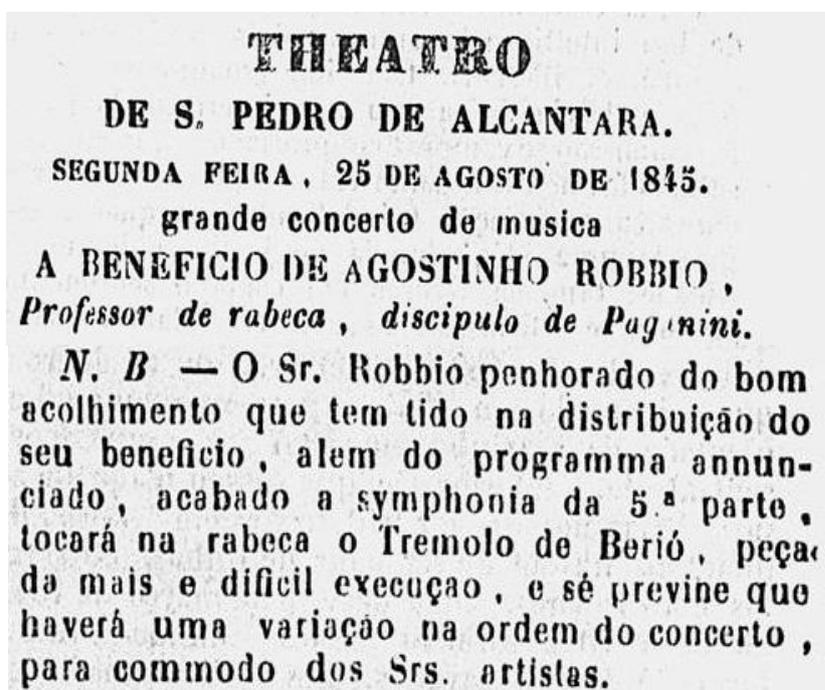


Fig. 31 Recital Agostino Robbio. DRJ, 25/08/1845.

¹⁹⁶ Ver a “Notícia Biográfica sobre o rabequista português Francisco de Sá Noronha”, publicada no jornal *A Aurora*, 22/06/1851.

Assim como em *O namorador ou A noite de São João*, em *Quem casa quer casa* Martins Penna também solicita que a música seja executada nos bastidores, enquanto, noutros trechos, o ator responsável pelo papel de Eduardo deve tocar a rabeca em cena, *imitando o “Trêmolo”* – uma imitação que não era somente musical, pois todo o corpo do ator participava de uma paródia que era sonora e, também, corporal, coreográfica:

FABIANA – Deixemo-nos agora de Berliós e tremidos, e ouça-me.

EDUARDO – Espere, espere; quero que aplauda e goze um momento do que é bom e sublime; assentem-se. (*obriga-as a sentarem-se e toca a rabeca, tirando sons extravagantes, imitando o Trêmolo*).

(MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 70, vol. III).

Como dissemos anteriormente, no texto de sua comédia, Martins Penna solicita que o personagem do gago Sabino – interpretado pelo barítono José Cândido da Silva – fale cantando em ritmo de muquirão,¹⁹⁷ polca e miudinho – três danças:

SABINO (*falando ao mesmo tempo no tom do miudinho*) – Se continuo a viver assim junto, faço uma morte. Ou o senhor, que é meu sogro, ou meu pai, deem-me dinheiro... dinheiro ou casa, ou leva tudo o diabo...

(p. 109, vol. III).

O miudinho (algumas vezes grafado como “mindinho”) é referido cerca de 30 vezes no *Diário do Rio de Janeiro* entre o período compreendido entre 1833 e 1850. O termo designava uma dança popular, “lasciva” (segundo os relatos da época), sendo usado, ainda, como adjetivo associado a danças correlatas, como certo “fado tão gostoso, tão engraçado, tão *miudinho*, [que] glosa umas quadras a pedido de certa madame” (*DRJ*, 5 de dezembro de 1833). O termo estava sempre relacionado aos negros e, mais especificamente, aos escravos, seja designando danças por estes praticadas, bem como as características corporais (“andar miudinho”, “miudinho das feições”,¹⁹⁸) e os “vestidos e camisas de xadrez miudinho” de escravos fugidos. O anúncio da Fig. 32, por exemplo, refere-se a uma escrava de nome Luiza. Era quitandeira e, assim como outros pretos mina, trabalhava duro para comprar sua liberdade – antes de resolver fugir:

¹⁹⁷ O “muquirão” é referido nos periódicos como sinônimo de reunião festiva e de dança popular, descrita como “lasciva” pelos observadores da época, como na crônica publicada no *DRJ*, em 14/10/1871: “Vamos ao muquirão. [...] Meteu-se o padre de permeio, a Escolástica bateu palmas, um dos parentes da casa, um getiranaboia com cara de chocolateira bicuda de meter medo, mas dançador de fado de preceito, repinicou a viola, deu o sinal, erguendo a voz e cantando: ‘Isto que te digo / Quero te contar / Quem nunca nadou no rio / No mar pode se afogar.’ Tomam os seus lugares; D. Escolástica de meu coração dança de frente comigo, diz o desaforado do padre, e principia o muquirão. A marmanjada já estava em grande parte que se não podia lambar, e o tal violeiro, Quincas do Brejo, começou a castigar a cantilena com versos estropiados; a confusão começou a reinar, e o meu amigo padre, pareceu-me, não o afirmo, dar um beliscão na Escolástica, que deu um grande grito, pedindo o padre perdão da ofensa, com a indispensável cerimônia, atribuindo a tê-la pisado sem querer. Durou o muquirão duas horas, até que, percorrendo a roda toda, caíram extenuados, e o repouso tornou-se indispensável.”

¹⁹⁸ Ver *DRJ*: 13/01/1836; 6/07/1846.

ESCRAVOS FUGIDOS.

FUGIO no dia 26 de maio do corrente anno, uma preta de nome Luiza, nação Mina, quitandeira, andava vendendo fructas e hortaliça, é de estatura regular, cheia de corpo, mal encarada, rosto comprido, e faltão-lhe alguns dentes adiante; levou vestido de lilla verde, e outro de riscadinho rôxo de chadrez miudinho já desbotado; quem d'ella tiver noticia pôde leval-a á rua do Rezende n. 65; protesta-se com todo o rigor da lei contra quem a tiver occultado pelos salarios, á razão de 1⁰⁰ rs. por dia; e para que não alleguem ignorancia se faz o presente annuncio.

Fig. 32 Fuga de escrava mina. *DRJ*, 19/06/1843.

A partir de 1836 – assim como ocorrera décadas antes com o “Lundu de Monroy”¹⁹⁹ –, o miudinho tornou-se tema de variações para piano, compostas pelo cantor italiano Luiz Vaccani, ex-integrante da Companhia lírica do Teatro de São João (então Teatro Constitucional), o qual se viu desempregado após a renúncia de Pedro I, em 1831, a partir de quando nenhuma ópera completa é apresentada na Corte, até a estreia da *Norma*, em 1844.

Após 12 anos sem aparecer nos periódicos, o miudinho voltou à tona em 1848, como “Ária do miudinho”, cantada pelo ator cômico e cantor negro, Martinho Correia Vasques – intérprete principal de *O noviço*, de Martins Penna. A última referência por nós encontrada data do *Diário do Rio de Janeiro* de 19 de julho de 1849, quando a “Ária do miudinho” foi apresentada num espetáculo no Teatro de São Januário, em benefício das Irmandades de Santo Antônio dos Pobres e de Nossa Senhora dos Prazeres. O programa foi encerrado com a farsa *Os dois ou O inglês maquinista*, de Martins Penna.

¹⁹⁹ Edilson de Lima (2010) assinala que o “Lundu de Monroy” (ou “Lundu de Marroá”) foi um sucesso em Portugal, na passagem do século XVIII para o XIX, como atestam as diversas variações encontradas na Biblioteca Nacional de Lisboa. Este lundu “deve ter sido dançado nos salões mais abastados e, seguramente, serviu de mote para os músicos efetuarem variações sobre o tema, e estas, bem ao gosto clássico” (LIMA, 2010, p. 204).

A partitura do miudinho foi publicada pela tipografia de Pierre Laforge, em 1839 (Fig. 33):

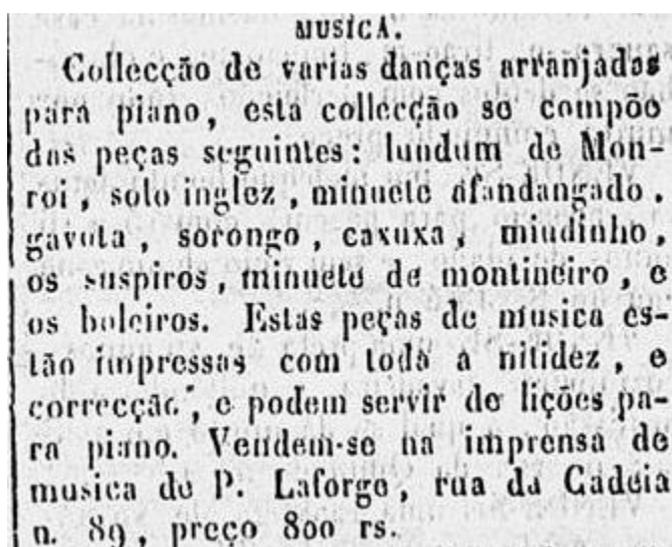


Fig. 33 Danças para pianistas iniciantes. DRJ, 17/04/1839.

Por sorte nossa, uma cópia da coleção de danças referida no anúncio acima está depositada no Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O Ex. 36 ilustra a partitura do miudinho:

Piano

Ex. 36 “Miudinho”. “Coleção de danças” (1839). Setor de Música da BNRJ.

Inicialmente tivemos dificuldades em imaginar como a música do miudinho podia ter sido acomodada ao texto da comédia de Martins Penna – refiro-me ao trecho antes citado, no qual o gago Sabino fala cantando “no tom do miudinho” (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 109, vol. II). Contudo, após verificar que alguns exemplos de melodias colhidos em nossa pesquisa – desde a modinha “Ganinha, minha Ganinha”, passando pelas cantorias do entremez “Os doidos fingidos por amor”, pelo lundu “Lá no Largo da Sé” e pela modinha “Astuciosos os homens são”, além das árias de ópera italiana – alternam trechos silábicos e melismáticos, resolvemos combinar ambas as possibilidades, empregando, assim, procedimentos composicionais semelhantes àqueles praticados pelos artistas do início do século XIX. O Ex. 37 apresenta, assim, nossa *glosa*, onde tentamos adaptar, de maneira hipotética, à música do miudinho o texto correspondente de Sabino (cantando “no tom do miudinho”), como este é assinalado por Martins Penna, em *Quem casa quer casa*:

Se con-ti - nu-o a vi-ver a - ssim jun - to fa-ço u-ma mor - te. Ou o sen-
hor que é meu so - gro ou meu pai de-êm me din - hei-ro Din -
hei - ro ou ca - sa, din - hei - ro ou ca - sa din - hei - ro ou ca - sa din - hei - ro. Din -
hei - ro ou ca - sa, din - hei - ro ou ca - sa ou - le - va tu-do o di - a - bo!

Ex. 37 "Melodia hipotética". Texto do gago Sabino, música do “Miudinho”.

O exemplo acima visa tão somente ilustrar, com base em nossa hipótese já enunciada – sobre a parceria entre Martins Penna e os atores que participavam de suas comédias – as práticas artísticas utilizadas por atores-cantores-dançarinos, como José Cândido da Silva. Estes se apropriavam do texto da comédia *Quem casa quer casa*, utilizando-o como base para a criação de letras de canção em ritmo de muquirão, miudinho e polca, como se a comédia de Penna fosse uma espécie de libreto de ópera bufa ou cômica.

CAPÍTULO V – ALELUIA

Duas comédias do grupo III: *O Judas em sábado de aleluia* e *Os irmãos das lmas* estrearam no mês de setembro de 1844, portanto antes das outras duas comédias deste grupo. Incluímo-las aqui por estarem ambas relacionadas à temática religiosa de *O noviço*, estreada em 1845. Como já assinalado, a comédia *Os ciúmes de um pedestre*, estreada, por sua vez, em 1846, é uma paródia da tragédia *Otelo* – além de uma sátira da instituição policial da Corte. Apesar de não estar relacionada à temática religiosa e, neste sentido, contrastar com as demais comédias do terceiro grupo, *Os ciúmes de um pedestre* mantém ligações importantes com estas, como veremos a seguir.

A *mousiké* das comédias do grupo III, assim como a do grupo I, está relacionada principalmente a *situações*. Não há no texto das comédias do grupo III, contudo, indicações de letras de canção, referências a estilos musicais, títulos ou aos nomes de compositores e intérpretes. Não obstante, como assinalado no capítulo II, atores-cantores-dançarinos como José Cândido da Silva e Martinho Correia Vasques participaram das encenações destas comédias, inserindo árias cômicas e outros números nos entreatos e intervalos.²⁰⁰

Em *Quem casa quer casa* vimos que os atores utilizavam o texto teatral como base para a criação de letras de canção, agora veremos outras maneiras pelas quais os textos das comédias de Martins Penna eram apropriados por aqueles envolvidos na encenação, incluindo artistas e público. Talvez isto esteja de algum modo relacionado ao fato de as comédias *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas* e *O noviço* serem as mais representadas de Martins Penna, no período por nós estudado.

5.1 – *O Judas em sábado de aleluia* (1844)

A comédia estreou em benefício de Manuel Soares, em 17 de setembro de 1844, no Teatro de São Pedro, como desfecho do programa iniciado pela comédia em 5 atos *Os casados em segredo*.²⁰¹

²⁰⁰ Como assinalado no capítulo II, os “números” apresentados nos intervalos dos teatros cariocas na primeira metade do século XIX incluíam desde árias e duetos, até misturas híbridas de teatro, música e dança, além de exibições de malabarismo, ilusionismo, mágica, exercícios ginásticos e com feras amestradas.

²⁰¹ Para as informações sobre os programas teatrais completos nos quais foi incluída a comédia *O Judas em sábado de aleluia*, ver Rondinelli (2012, p. 42-43).

TERÇA FEIRA 17 DE SETEMBRO DE 1844.
 Beneficio do actor
 MANUEL SOARES

Finda uma das melhores ouverturas, abrirá a scena para a representação da nova comédia em 5 actos:

OS CASADOS EM SEGREDO.

Se os dramas de grande espectáculo, quer do gosto antigo, quer da escola moderna arrebatam o espectador, ha tambem muitos, que escriptos no gosto faceto, tem bellezas que instruem e deleitão; e o publico, que tantos applausos prodigaliza ao *Antonico Lopekim e Ciumenta*, não deixará sem duvida de receber com o mesmo acolhimento — OS CASADOS EM SEGREDO — que é traducção no mesmo gosto.

Terminará o espectáculo a nova farsa, escripta pelo autor do — Juiz de paz e a festa da roça — intitulada:

O JUDAS EM SABBADO D'ALLELUIA.

O beneficiado tendo feito escolha de um espectáculo todo novo e todo jocoso, persuade-se ter concorrido da sua parte para que fiquem satisfeitas aquellas pessoas que se dignarem protegê-lo.

Fig. 34 Estreia *O Judas em sábado de aleluia*. DRJ, 6/07/1844.

5.1.1 Descrição do enredo da comédia

A comédia inicia com as irmãs Chiquinha, sentada junto à mesa, cosendo, e Maricota, à janela, enquanto sua irmã menor, Lulu, brinca com um grupo de meninos, incluindo moleques (crianças negras), os quais aprontam um boneco de Judas, fazendo grande algazarra. Ao descrever a legião de tipos com os quais Maricota flerta – e às portas da promoção que o tiraria do emprego de amanuense na Ponte do Consulado no Cais dos Mineiros e o conduziria ao Ministério dos Estrangeiros, onde trabalhará como diplomata (MAGALHÃES JR., 1972, p. 17) –, Martins Penna inclui um personagem semelhante a si mesmo, entre outros tipos que aparecem em suas comédias, como, por exemplo, o *clown* do curro de cavalinhos referido em *O juiz de paz da roça*:

MARICOTA – Passou aquele *amanuense da Alfândega*, que está à espera de ser segundo escriturário para casar-se comigo. Passou o inglês que anda montado no cavalo do curro. Passou o Ambrósio, capitão na Guarda Nacional. Passou aquele moço de bigodes e cabelos grandes, que veio da Europa, onde esteve empregado na diplomacia. Passou aquele sujeito que tem uma loja de fazendas. Passou...

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 229-230, vol. I – nosso grifo).

Maricota é censurada por Chiquinha, mas se defende, argumentando, com pragmatismo: “Minha cara, nós não temos dote, e não é pregada à cadeira que acharemos noivo” (p. 225). O pai de Maricota, Chiquinha e Lulu é o ex-sapateiro José Pimenta, atualmente cabo-de-esquadra da Guarda Nacional, que complementa seu baixo salário extorquindo os guardas a ele subordinados, os quais lhe pagam uma propina para escaparem do trabalho nas ruas; ao invés, tocam na banda de música.

Quando sai de cena José Pimenta, para cobrar “o dinheiro das guardas de ontem” (p. 234, vol. I), aparece o guarda Faustino – o personagem principal da comédia *O Judas em sábado de aleluia* –, o qual fugiu mais uma vez do trabalho para paparicar Maricota. Faustino disputa as atenções da amada com seu rival, o capitão da Guarda Nacional:

MARICOTA – Por minha causa?!

FAUSTINO – O capitão da minha companhia, o mais feroz capitão que tem aparecido no mundo, depois que se inventou a Guarda Nacional, persegue-me, acabrunha-me e assassina-me! Como sabe que eu te amo e que tu me correspondeste, não há pirraças e afrontas que me não faça. Todos os meses são dois e três avisos para montar guarda; outros tantos para rondas, manejos, paradas... E desgraçado se lá não vou, ou não pago! Já o meu ordenado não chega. Roubam-me, roubam-me com as armas na mão! Eu te detesto, capitão infernal, és um tirano, um Gengis-Kan, um Tamerlan! Agora mesmo está um guarda à porta da repartição à minha espera para prender-me. Mas eu não vou lá, não quero. Tenho dito. Um cidadão é livre... enquanto não o prendem.

(p. 237, vol. I).

Em luta imaginária com o capitão, o personagem ameaça – antecipando uma fala da comédia *Os ciúmes de um pedestre*, extraída, como se disse, da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*: “Porque lá nos desertos africanos Faustino não nasceu desconhecido!” (p. 239, vol. I).

Pois é justamente o capitão Ambrósio quem surge a seguir, para uma visita inesperada à Maricota.

FAUSTINO – Que farei?... (*anda ao redor da sala como procurando onde esconder-se*) [...] Em boas estou metido, e daqui não... (*corre para o Judas, despe-lhe a casaca e o colete, tira-lhe as botas e o chapéu e arranca-lhe os bigodes*) O que me pilhar tem talento, porque mais tenho eu. [...]

CAPITÃO (*entrando*) – Não há ninguém em casa? Ou estão todos surdos? Já bati palmas duas vezes, e nada de novo! (*tira a barretina e a põe sobre a mesa, e assenta-se na cadeira*) Esperarei. (*olha ao redor de si, dá com os olhos no Judas; supõe à primeira vista ser um homem, e levanta-se rapidamente*) Quem é? (*reconhecendo que é um Judas*) Ora, ora, ora! E não me enganei com o Judas, pensando que era um homem? Oh, oh, está um figurão! E o mais é que está tão bem-feito que parece vivo.

(p. 244, vol. I).

Vestido de boneco de Judas, sem ser reconhecido por ninguém, Faustino passa então a escutar e ver tudo o que se passa na casa de Maricota, incluindo seu diálogo com o capitão Ambrósio:

MARICOTA – 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. (*olha com ternura para o capitão*)

CAPITÃO (*suspirando com prazer*) – Ah, que olhos matadores! (*durante este diálogo Faustino está inquieto no seu lugar*)

(p. 250, vol. I).

E entre o capitão Ambrósio e o cabo José Pimenta:

CAPITÃO – O guarda Faustino foi preso?

PIMENTA – Não, senhor. Desde quinta-feira que andam dois guardas atrás dele, e ainda não foi possível encontrá-lo.

CAPITÃO – É preciso fazer diligência para se prender esse guarda, que está ficando muito remisso. [...] (*à parte*) Mariola!... Quer ser meu rival!

[...]

PIMENTA – Assim é, Sr. Capitão. Os que não pagam para a música, devem sempre estar prontos. Alguns são muito remissos.

[...]

CAPITÃO – Avise a esses, que recebeu ordem para os chamar de novo para o serviço impreterivelmente. Há falta de gente. Ou paguem ou trabalhem.

PIMENTA – Assim é, Sr. Capitão, e mesmo é preciso. Já andam dizendo que se a nossa companhia não tem gente, é porque mais da metade paga para a música.²⁰²

CAPITÃO (*assustado*) – Dizem isso? Pois já sabem?

PIMENTA – Que saibam, não creio; mas desconfiam.

CAPITÃO – É o diabo! É preciso cautela. Vamos à casa do sargento, que lá temos que conversar. Uma demissão me faria desarranjo. Vamos.

(p. 254-255, vol. I).

Dessa maneira, Faustino descobre, ainda, que Chiquinha, irmã de Maricota, o ama, e que seu pai, o cabo-da-guarda José Pimenta, anda metido com falsificação de dinheiro.

No final, Faustino ameaça o capitão e Pimenta de contar a verdade sobre a propina dos guardas e o negócio da falsificação de dinheiro e, assim, é duplamente recompensado, ao ser dispensado do serviço da Guarda Nacional e receber a mão de Chiquinha em casamento. Ele se vinga de Maricota ameaçando contar a todos “que a filha do cabo Pimenta namora como uma danada!”, isso se ela não se casar com o velho Antônio

²⁰² A referência (“pagar para a música”) não é clara, mas parece aludir, ainda que indiretamente, à música das bandas militares. O texto evidencia apenas que os soldados eram chantageados pelo capitão Ambrósio, com a ameaça de irem trabalhar nas ruas, caso não pagassem uma taxa ilegal (“para a música”), recebida pelo cabo Pimenta.

Domingos, cúmplice de Pimenta na falsificação. Maricota aceita o casamento, porque, apesar de velho, Domingos é rico (p. 280, vol. I).

5.1.2 A *mousiké* da comédia

É lógico supor que o artista beneficiado tenha representado o papel principal da comédia *O Judas em sábado de aleluia*, a saber, o personagem do guarda Faustino. Dois dias depois, em 19 de setembro de 1844, estreou a comédia *Os irmãos das almas*, em benefício do ator cômico e cantor com voz de barítono, José Cândido da Silva, antes referido. Ambas as comédias passaram a ser representadas juntas, nos mesmos programas levados à cena no Teatro de São Pedro – os contrarregras tinham trabalho: na comédia *O Judas* sinos deviam ser repicados, enquanto em *Os irmãos das almas*, eram dobrados.

Cronologicamente, *O Judas em sábado de aleluia* encontra-se depois de *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça* e antes de *O diletante* e *Quem casa quer casa*. Em *O Judas em sábado de aleluia* Martins Penna não utiliza nem números de música e dança (como nas duas primeiras comédias referidas), nem estabelece que os atores cantem árias ou melodias criadas a partir de trechos do texto teatral misto de libreto bufo (como nas duas últimas). Martins Penna solicita ao ator responsável pelo papel de Faustino que, em alguns trechos, *declame* ou “*engrosse a voz*” para – em tom de *paródia* – imitar o melodrama (ou “drama com melodia”). O trecho seguinte, por exemplo, está a meio caminho entre a fala e o canto, o bufo e o trágico, o entremez e a ópera:

FAUSTINO – Maricota, minha vida, ouve a confissão dos tormentos que por ti sofro. (*declamando*) Uma ideia esmagadora, ideia abortada do negro abismo, como o riso da desesperação, segue-me por toda a parte! Na rua, na cama, na repartição, nos bailes e mesmo no teatro não me deixa um só instante! Agarrada às minhas orelhas, como o náufrago à tábua de salvação, ouço-a sempre a dizer: – Maricota não te ama! Sacudo a cabeça, arranco os cabelos (*faz o que diz*) e só consigo desarranjar os cabelos e amarrotar a gravata (*isto dizendo, tira do bolso um pente, com o qual penteia-se enquanto fala*) Isto é o tormento da minha vida, companheiro da minha morte! Cosido na mortalha, pregado no caixão, enterrado na catacumba, fechado na caixinha dos ossos no dia de finados ouvirei ainda essa voz, mas então será furibunda, pavorosa e cadavérica, repetir – Maricota não te ama! (*engrossa a voz para dizer estas palavras*) E serei o defunto o mais desgraçado! Não te comovem estas pinturas? Não te arrepiam as carnes?

(p. 240-241, vol. I).

O *solo* melodramático de Faustino, misto de voz falada e cantada, a seguir torna-se *dueto* cômico, com direito a choro fingido:

MARICOTA – Escute...

FAUSTINO – Oh, que não tenha eu eloquência e poder para te arrepiar as carnes...

MARICOTA – Eu é que deveria me queixar...

FAUSTINO – Tu?

MARICOTA – Eu, sim! Responda-me, por onde andou, que não passou por aqui ontem, e fez-me esperar toda a tarde à janela? Que fez do cravo que lhe dei o mês passado? Por que não foi ao teatro quando eu lá estive com D. Mariana? Desculpe-se, se pode. Assim é que corresponde a tanto amor? Já não há paixões verdadeiras. Estou desenganada. (*Finge que chora*)

(p. 241-242, vol. I).

A *mousiké* da comédia *O Judas em sábado de aleluia* é constituída não apenas de paródias vocais do melodrama – nas quais se fazem presentes, ao mesmo tempo, a admiração e a transgressão, a reverência e o ridículo (HUTCHEON, 1985, p. 28). Em contraposição ao *dueto* cômico-melodramático de Faustino e Maricota, em *O Judas* há menções a instrumentos militares como a corneta, relacionada ao capitão Ambrósio:

FAUSTINO – Mas apesar de todas essas perseguições, eu lhe hei de mostrar para que presto. Tão depressa se reforme a minha repartição, casar-me-ei contigo, ainda que eu veja adiante de mim todos os chefes de legião, coronéis, majores, capitães, *cornetas*, sim, *cornetas*, e etc.

MARICOTA – Meu Deus, endoideceu!

(p. 239, vol. I – nossos grifos).

É interessante notar que a corneta foi antes referida na comédia *A família e a festa da roça*, associada, como vimos, a outro personagem militar: o soldado raso Antônio do Pau D'Alho. Complementando a *mousiké* da comédia, há menções a sons de animais, como o gato, que, por sua vez, reaparecerá (literal e alegoricamente) na comédia *Os ciúmes de um pedestre*, analisada mais à frente. Na Cena III, por exemplo:

(*O Capitão procura o gato atrás de Faustino, que está imóvel; passa por diante e continua a procurá-lo. Logo que volta as costas a Faustino, este mia. O Capitão volta para trás repentinamente. Maricota surpreende-se*)

CAPITÃO – Miou!

MARICOTA – Miou?!

CAPITÃO – Está por aqui mesmo. (*procura*)

MARICOTA (*à parte*) – É singular! Em casa, não temos gato!

CAPITÃO – Aqui não está. Onde diabo, se meteu?

MARICOTA (*à parte*) – Sem dúvida é algum da vizinhança. (*para o Capitão*) Está bom, deixe, ele aparecerá.

CAPITÃO – Que o leve o demo!

(p. 247-248, vol. I).

5.1.2.1 O grande “coro”

A comédia *O Judas em sábado de aleluia* vem num crescendo até que:

(Ouve-se repique de sinos, foguetes, algazarra, ruídos diversos como acontece quando aparece a Aleluia [...]. Entram na sala, de tropel, Maricota, Chiquinha, os quatro meninos e os dois moleques)

MENINOS – Apareceu a Aleluia! Vamos ao Judas!... *(Faustino, vendo os meninos junto de si, deita a correr pela sala. Espanto geral. Os meninos gritam e fogem de Faustino, o qual dá duas voltas ao redor da sala, levando adiante de si todos os que estão em cena, os quais atropelam-se correndo e gritam aterrorizados. Chiquinha fica em pé junto à porta por onde entrou. Faustino, na segunda volta, sai para a rua, e os mais, desembaraçados dele, ficam como assombrados. Os meninos e os moleques, chorando, escondem-se debaixo da mesa e cadeiras; o capitão, na primeira volta que dá fugindo de Faustino, sobe para cima da cômoda; Antônio Domingos agarra-se a Pimenta, e rolam juntos pelo chão, quando Faustino sai; e Maricota cai desmaiada na cadeira onde cosia. [...])*

PIMENTA – *(rolando pelo chão, agarrado com Antônio)* – É o demônio!

ANTÔNIO – *Vade retro, Satanás! (estreitam-se nos braços um do outro e escondem a cara)*

(p. 271-274, vol. I).

O trecho acima citado, no qual a *mousiké* desempenha papel fundamental – note-se que não há diálogos, apenas a ação frenética e ruidosa dos personagens, literalmente disparada pelos repicar de sinos e sons de foguetes –, remete aos festejos religiosos que tomavam de assalto a cidade do Rio de Janeiro ao fim da quaresma, contando com a participação massiva da população, incluindo os escravos.

Os viajantes deixaram relatos importantes sobre o sábado de aleluia na Corte imperial, especialmente porque descreveram uma *paisagem sonora* semelhante à da cena referida da comédia de Martins Penna:

A cerimônia religiosa do dia começou nas igrejas e quando chegou a parte em que *a Aleluia começa a ser cantada*, é dado o aviso na rua por meio de *foguetes*. Esse é o sinal para começar a festa. Imediatamente *os sinos se põem a tocar, a banda rompe num dobrado e explode o foguetório*. [...] Este espetáculo, que é de fato muito divertido e engenhosamente realizado, exerce uma singular e sempre crescente atração sobre os brasileiros, já que, exceção feita das procissões e da ópera, que é muito exclusivista, o povo não dispõe de entretenimentos públicos. Há nos festejos uma vulgaridade de comédia antiga, e o papel representado por alguns dos bonecos lembrava a cena do arlequim holandês e o moinho de vento, que as damas do Rio, à semelhança das de Roterdã, viam com grande interesse e prazer (WALSH, 1985 [1828-1829], p. 182-183, vol. II – nossos grifos).

O sentimento dos contrastes, que fecunda tão marcadamente o gênero dos povos meridionais da Europa, encontra-se igualmente no brasileiro, caracterizando-se pela capacidade de fazer suceder ao espetáculo lamentável das cenas da paixão de Cristo, carregadas processionalmente durante a quaresma, o enforcamento que serve de pretexto a um *fogo de artifício queimado às dez horas da manhã, no momento da Aleluia*, e que põe em polvorosa toda a população do Rio de Janeiro entusiasmada por ver os pedaços inflamados desse apóstolo perverso espalhados pelo ar com a explosão das bombas e logo consumidos entre os vivas da multidão! Cena que se repete no mesmo instante em quase todas as casas da cidade. É ao primeiro *som de sino* da Capela Imperial, anunciando a ressurreição do Cristo e ordenando o enforcamento do Judas, que esse duplo motivo de alegria se exprime a um tempo pelas *detonações do fogo de artifício*, as *salvas da artilharia da marinha e dos fortes*, os *entusiásticos clamores do povo* e o *carrilhão de todas as igrejas da cidade*. [...]

Passando aos preparativos da cena, vemos a classe indigente, que se presta facilmente às ilusões, armar um Judas enchendo de palha uma roupa de homem a que se acrescenta uma máscara com um boné de lã para formar a cabeça; algumas *bombas* colocadas nas coxas, nos braços e na cabeça servem para deslocar o boneco no momento oportuno. [...] Quanto aos detalhes, [...] a figura indispensável e capital é a do Judas, de blusa branca (pequeno dominó branco de capuz, usado pelos condenados); suspenso pelo pescoço a uma árvore e segurando uma bolsa supostamente cheia de dinheiro. No peito, carrega um cartaz, onde quase sempre figuram os seguintes termos: ‘Eis o retrato de um miserável supliciado por ter abandonado o seu país e traído seu senhor’ Um diabo negro e o mais feio possível, a cavalo sobre os ombros da vítima, faz papel de carrasco e parece apertar, com o peso do seu corpo, o nó corrediço da corda que estrangula a vítima (DEBRET, 2009 [1831], p. 149 – nossos grifos).

Sábado de aleluia. O fim da quaresma, o dia em que os santos se despem de suas tristezas, sendo tirados os mantos que os envolvem, em que os *sinos se põem de novo a tocar* e as *matracas* – que os substituíam durante a semana da Paixão – são guardadas para o próximo ano – em que uma multidão de judas é reduzida a fragmentos. [...] Fazem-se algumas brincadeiras, vestindo-se o personagem de acordo com alguma figura detestável. Poucos anos atrás, um ministro britânico, devido a sua oposição ao tráfico negreiro, foi apedrejado, malhado e enforcado em efígie (EWBANK, 1976 [1846], p. 180 – nossos grifos).

A paisagem sonora do sábado de aleluia na Corte imperial reúne os sons de sinos, de foguetes, de banda de música e a algazarra barulhenta da multidão, iniciados logo após que “a Aleluia começa a ser cantada”, como acima assinalado por Walsh (1985 [1828-1829]).²⁰³ O

²⁰³ Embora popularmente, “Aleluia” (palavra hebraica cujo significado é “louvar a Deus”) seja referida como feminina (por exemplo: “Vem saindo *a* aleluia”), seu gênero é masculino (*o* Aleluia). A palavra “Aleluia” está presente em mais de vinte salmos da bíblia hebraica e provavelmente era cantada como resposta a estes salmos

aleluia cantado na Páscoa católica é o canto (hino) gregoriano “*Alleluia Pascha Nostrum*”, entoado há séculos pelos monges do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, fundado em 1590 – mosteiro mencionado por Martins Penna, em *O noviço*.

“*Alleluia Pascha Nostrum*” é o auge da missa de Páscoa. Sua letra em latim significa: “Cristo, o nosso cordeiro pascal, foi imolado”. A letra foi extraída da Primeira Epístola aos Coríntios (1, 5:7): “Não sabeis que um pouco de fermento leveda toda a massa? Purificai-vos do velho fermento para serdes nova massa, já que sois sem fermento. *Pois nossa Pascoa, Cristo, foi imolada*” (*A Bíblia de Jerusalém*, p. 2153 – nosso grifo)”. Segundo a Bíblia, acreditava-se que pelo sacrifício de Cristo este destruía o “fermento do pecado”, tornando possível uma vida pura, simbolizada pela pão sem fermento.

No Ex. 38, incluímos sua partitura em notação quadrada:

Dominica Resurrectionis.

7.
A L-le-lú-ia. * ij.

V. Pascha no-strum immo-lá-

tus est * Chri-stus.

Ex. 38 “*Alleluia Pascha Nostrum*”. *Graduale romanum* (1961, p. 242).

no Templo de Jerusalém. Foi empregada também pelos primeiros cristãos, os quais a cantavam como uma resposta aos salmos ou como uma exclamação independente. A partir da segunda metade do século IV, se tornou comum que a palavra Aleluia fosse cantada em resposta a outros salmos, além daqueles iniciais (*Oxford Music Online*).

Os *alleluia* são realizados de maneira responsorial: primeiro a palavra “aleluia” é cantada, concluindo com um floreio melismático prolongado – o *jubilus*; em seguida, um verso (raramente, dois ou três versos) é cantado; e, finalmente, o aleluia é repetido (*Oxford Music Online*). Assim, na primeira parte de “*Alleluia Pascha Nostrum*” o solista inicia cantando a palavra aleluia, sendo respondido pelo coro. Um longo melisma (ou *jubilus*) se delineia sobre a vogal “a”. Na segunda parte, o solista entoia as palavras “*Pascha nostrum, immolata*”. Note-se o *jubilus* sobre a palavra “*immolata*”, coincidindo com o clímax da melodia, que enfatiza a dor pela imolação do cordeiro de Deus. Na terceira parte, a melodia cantada sobre a palavra “aleluia” é retomada pelo coro, mas substituindo esta palavra por “*Christus*”, cuja vogal final é prolongada descendentemente pelo *jubilus*. A melodia de “*Alleluia Pascha Nostrum*” utiliza o 7º modo gregoriano, o mixolídio, cujo etos, na Idade Média, era considerado “angélico”, transmitindo “entusiasmo” e “plenitude” (WEBER, 2013, p. 27). A melodia é transcrita no Ex. 39, em partitura moderna:

The musical score is presented in modern notation on ten staves. The first staff is labeled 'Solo' and contains the lyrics 'A - le - lu - i a. A - le - lu i a'. The second staff is labeled '(a)' and continues the melisma. The third and fourth staves continue the melisma. The fifth staff is labeled 'Solo' and contains the lyrics 'Pas - cha nos - trum i - mmo - la - tus est'. The sixth and seventh staves continue the melisma. The eighth staff is labeled 'Coro' and contains the lyrics 'Chris - tus'. The ninth and tenth staves continue the melisma. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span multiple notes.

Ex. 39 Canto gregoriano “*Alleluia Pascha Nostrum*”. Transcrição.

A menção ao canto da aleluia (seguido pelos sons de foguetes, repicar de sinos etc.), no contexto da comédia *O Judas em sábado de aleluia* de Martins Penna, sinaliza para um diálogo entre “solo” e “coro”, por meio do qual a *mousiké* parecia *transbordar* do palco para a rua; o “coro” se convertendo no público; a cidade num grande teatro; a farsa teatral em festa sacro-profana. A *mousiké* transportava a história para uma cena imaginária que ultrapassava os limites do real e do concreto, com espaços fora de proporção, “que as paredes de um teatro não permitem abrir inteiramente” (BERLIOZ, 1829, citado por KALTENECKER, 2006, p. 14).

Vimos na análise da comédia *O namorado ou A noite de São João* que fogos de artifício foram utilizados em cena por Martins Penna, visando recriar, sonora e visualmente, a situação ficcional de uma festa de São João. Em *O Judas em sábado de aleluia*, por seu turno, logo após o canto da Aleluia, a festa sacro-profana explode junto aos sons de fogos espocando, sobrepostos ao repicar de sinos. Os sons de sinos, seja dobrando, repicando, sozinhos ou junto com outros sons, como foguetes, rojões, bombas, salva de tiros, cânticos e bandas de música, são referidos nas seguintes comédias de Martins Penna: *A família e a festa da roça*, *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas*, *O cigano*, *O noviço*, *Quem casa quer casa* e *Os ciúmes de um pedestre*.²⁰⁴ Na realidade, são os sons *mais* mencionados dentre todos os selecionados em nossa pesquisa. Por quê?

5.1.2.2 Os sinos da Corte imperial: voltando no tempo

“*O sino é a bateria de escola de samba da igreja*” (Manoel Cosme dos Santos, 2014).

Martins Penna solicita que o sino seja *repicado* em *O Judas em sábado de aleluia* como ainda hoje ocorre nas festividades religiosas de algumas cidades brasileiras, mais especialmente em Minas Gerais – Estado onde o Toque dos Sinos é considerado Patrimônio Cultural, pelo IPHAN. Diga-se que em São João del Rey grupos de sineiros disputam verdadeiras batalhas em certas datas do calendário religioso, mais especificamente no sábado de aleluia – de maneira semelhante ao que sucedia na época de Martins Penna, no Rio de Janeiro. Durante as procissões, cidades mineiras como São João del Rey, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes se

²⁰⁴ Em *A família e a festa da roça* são referidos repiques festivos de sinos, junto com o lundu tocado pelos músicos barbeiros e os gritos animados dos foliões; em *O Judas em sábado de aleluia*, repique de sinos, sons de foguetes e Aleluia cantada; em *Os irmãos das almas*, dobres fúnebres de Finados; em *O cigano*: Toque do Aragão; em *O noviço*: toque sem ritmo, algazarra dos noviços, portas batendo, o diabo no coro e nos canudos do órgão etc.; em *Quem casa quer casa*, convocando os fiéis para a procissão e, por fim; em *Os ciúmes de um pedestre*, marcando a meia-noite e a “hora das almas do outro mundo”. Ver Martins Penna (2007 [1833-1847], p. 138, 271, 285, vol. I; p. 144-145, vol. II; p. 85, 115, vol. III).

convertem temporariamente num grande teatro ao ar livre, tendo como atores a própria população e, como trilha sonora, os cânticos, os sons de fogos de artifício, bombas, e bandas de música, além do dobre e repique festivo de sinos das diversas igrejas.²⁰⁵

Para respondermos à questão acima colocada – sobre a quantidade expressiva de referências aos sons de sinos nas comédias de Martins Penna e, mais especificamente, na *mousiké* de *O Judas em sábado de aleluia* –, será necessário utilizarmos as fontes documentais para “viajar” no tempo, voltando ao Rio de Janeiro da época do comediógrafo. Quando o viajante Thomas Ewbank esteve na capital imperial em 1846, observou que, das “quarenta igrejas fluminenses”, apenas a de São Francisco possuía relógio. Apesar da pobreza em relógios públicos, diz Ewbank, a cidade era

rica numa espécie de *artistas* há muito tempo desaparecidos da Europa. Antes de se inventarem os aparelhos para medir o tempo, eram empregados homens com essa finalidade. Aqui, os *sineiros* do relógio tal como os antigos sacristãos, agarram os badalos dos sinos da igreja e proclamam as horas, às vezes por número correspondente de badaladas, mas nem sempre por tal processo. No caso da Candelária, o sineiro comparece ao serviço apenas três vezes por dia: às 8 horas da manhã, ao meio dia e às seis da tarde; nessas ocasiões faz *caprichosos floreios* (EWBANK, 1976 [16 de março de 1846], p. 131 – nossos grifos).

A citação acima se refere aos artistas sineiros, os quais marcavam as horas nem sempre “por número correspondente de badaladas”, mas também por meio de “caprichosos floreios”, ou seja, ao utilizarem o som do sino para comunicar aos habitantes da cidade as horas do dia, os sineiros atendiam, simultaneamente, a uma *função estética*.

Os sinos não eram, assim, apenas objetos, mas *instrumentos musicais*, relacionados, por sua vez, ao domínio religioso ou espiritual. Sinos (do latim “*signum*” ou “sinal”) foram utilizados desde a mais remota antiguidade, na China e no antigo Egito, muito antes de serem introduzidos no culto cristão na Igreja, por volta do ano 400, por São Paulino, bispo de Nola, sendo somente nos séculos V e VI que a arquitetura religiosa cristã começou a construir as primeiras torres e campanários (BARROSA, 2011, p. 16). Com o surgimento da Ordem Beneditina e da

²⁰⁵ À medida que a procissão vai se deslocando pela cidade e passando em frente a cada igreja, os sineiros de Minas Gerais vão tocando os “toques de cadência de procissão”, mais lentos, influenciando a velocidade dos passos das pessoas. Cf. o vídeo-documentário *Entoados* (0:20:24). O roteiro da procissão consiste geralmente de três elementos básicos: o sino, a banda de música e a reza. Estes três elementos são intercalados, tendo os fogos de artifício na abertura e no final. O clímax da procissão é acompanhado pelo repique e dobre contínuo dos sinos, os quais, neste momento, são postos a “pique” e passam a girar rapidamente sobre seus próprios eixos, enquanto os sineiros puxam as cordas com força e habilidade, pois sabem que qualquer descuido poderá lhe custar a vida – note-se que os sinos grandes podem chegar a pesar uma tonelada ou mais. Mencionamos o exemplo do sino da igreja da antiga Sé do Rio de Janeiro, fundido pelo português João Batista Jardineiro, no início do século XIX, que pesa duas toneladas e meia (produzindo a nota Ré bemol). Cf. Santos (2014a).

implantação da *Regra de São Bento* no séc. VI apareceram os primeiros sinos em seus mosteiros (p. 24), utilizados para convocar os monges ou fiéis para as reuniões. Eram sinos pequenos, que, difundindo-se a princípio pela região italiana de Campânia, ganharam a designação de “campanas”, da qual derivou a palavra “campanário”.²⁰⁶ Assim, foi no século VII que o sino passou a identificar o templo católico, tornando-se *res sacrae* (objeto sagrado) (p. 26).

O atual responsável pelo restauro, manutenção e instalação do sistema eletrônico dos sinos do Mosteiro de São Bento e da Igreja da antiga Sé da cidade do Rio de Janeiro, Sr. Manoel Cosme dos Santos (conhecido como Manoel do sino) – nobre representante de uma arte milenar, infelizmente em extinção no Rio de Janeiro –, assinala que os sinos devem ser batizados e consagrados somente por *bispos* católicos (padres não estão autorizados), segundo um ritual especial:

Em nome de Deus, de quem é ministro, o bispo chama sobre essa maravilhosa criatura a virtude do Espírito Santo, é bento com água e sal enquanto se cantam salmos adequados, lava-se o sino com essa água como sinal de purificação [...]. Depois [o bispo] faz, por fora do sino, sete unções com óleo santo dos enfermos e no interior, quatro unções com o óleo do santo crisma, depois de benzer o incenso o bispo põe o turíbulo de baixo do sino, benzendo o metal, em seguida pede a Deus o poder e a eficácia de sua voz, e por fim toca-o por três vezes.. A missão lhe é confiada em nome d'Aquele que possui todo o poder no céu e na terra. Cada badalada faz retinir ao longe os dois mistérios: o de morte e de vida – alpha e ômega – mistérios necessários para orientar a vida do homem, consolar as suas esperanças. Isso não quer dizer que o sino tenha tal poder por si próprio, mas é porque a sua voz é uma prece, por sua consagração o sino recebe forças divinas para afugentar o perigo e as coisas maléficas (SANTOS, 2008).

Da mesma maneira, a fundição de um sino é cercada de cuidados especiais: mulheres e animais não podem estar presentes no local da fundição e uma prece especial, passada de pai para filho, é rezada pelos fundidores. Os sinos são *objetos de arte* únicos, pois, apesar de serem feitos de uma liga constituída por quantidades fixas de cobre e estanho, cada objeto tem um molde, não existindo um exemplar igual a outro.²⁰⁷

²⁰⁶ Jacques Le Goff assinala uma etimologia fantasiosa, mas reveladora, da palavra “campana” (ou sino, em espanhol), cunhada no século XIII: “As campanas recebem seu nome dos camponeses que habitam o campo e não são capazes de conhecer as horas se não mediante os sinos [*campanas*]” (LE GOFF, 1999 [1982], p. 153). A medida do tempo, afirma Le Goff, durante uma grande parte da Idade Média, era patrimônio dos poderosos; não apenas a massa não era dona de seu tempo, como era incapaz de determiná-lo.

²⁰⁷ “Alguns sinos eram fundidos na parte da frente das igrejas, o artesão confeccionava as formas, derretia os metais na hora da fundição pedia a presença dos fieis, que jogam na fornalha anéis, cordões, pulseiras ou moedas de ouro ou prata, pois a lenda dizia que trazia sorte para quem jogou” (SANTOS, 2008).

Além de marcar as horas do dia, os toques do sino lembravam os fiéis de seus compromissos, funcionando como uma espécie de noticiário ao informar a população carioca sobre nascimentos, batizados, casamentos e falecimentos.

Em sua ocupação colonial, a cidade do Rio de Janeiro teve seu traçado e arquitetura, assim como os costumes e tradições, guiados pelas ordens religiosas estabelecidas no local, primeiramente pelos jesuítas, seguidos por franciscanos, beneditinos e carmelitas, o que tornou esses religiosos [...] responsáveis [pela] função de transmitir avisos à população por intermédio dos sinos de suas torres: *avisos de incêndios, nascimentos, mortes* (BARROSA, 2011, p. 50 – nosso grifo).

Entre estes avisos dados pelos sinos, estava o Toque do Aragão, cujo Edital estabelecia:

3. Depois das dez horas da noite no verão, e das nove no Inverno, até a alvorada, ninguém será isento de ser apalrado e corrido pelas Patrulhas da Polícia, e ainda antes dessa hora, havendo suspeita, para assim se descobrir o uso de armas defesas, ou instrumentos para abrir e roubar casas: *e para que todos saibam serem dez horas da noite no verão, e nove no inverno, o sino da Igreja de S. Francisco de Paula e o do Convento de S. Bento, dobrarão pelo espaço de meia hora sem interrupção*, para não se alegar ignorância.

4. A qualquer hora, de dia ou de noite, poderão ser apalrados os escravos, aos quais fica proibido com pena de açoites não só o uso de qualquer arma de defesa, como também o trazerem paus.

6. Fica proibido *depois do toque dos sinos* estar parado, sem motivo manifesto, nas esquinas, praças e ruas públicas; *dar assobios*,²⁰⁸ ou qualquer outro sinal. Esta proibição se estende aos negros e homens de cor, ainda antes dessa hora, mais depois que anoitecer.

7. Toda a pessoa, que depois do toque dos sinos for achada na venda, taberna, botequim ou casa de jogo, pague da cadeia pela primeira vez quatro mil e oitocentos réis, pela segunda o duplo, e assim progressivamente sendo livre; se for escravo será conduzido ao calabouço, e castigado com açoites; e o dono ou caixeiro da casa pague também da cadeia pela primeira vez nove mil e seiscentos réis, pela segunda o duplo, e pela terceira o triplo, e a licença caçada para mais não a abrir (DRJ, 5 de janeiro de 1825).

Francisco Alberto Teixeira de Aragão (1788-1840) era o nome do Intendente Geral da Polícia da Corte, autor do Edital acima referido, e também o nome do sino da igreja de São Francisco de Paula; o “Aragão” – um sino com peso de 600 quilos e cerca de um metro de diâmetro de boca (BARROSA, 2011, p. 46) – o qual, de 1825 até 1878, durante 53 anos, regulou o tempo da cidade e de seus habitantes.²⁰⁹

²⁰⁸ Segundo Soares (2004, p. 296), os assobios eram uma das maneiras pelas quais os capoeiras se comunicavam, daí a proibição estabelecida no decreto.

²⁰⁹ O Toque do Aragão ocorre na comédia *O cigano* (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 212, vol. II).

5.1.2.3 Os sineiros

Como assinalado por Gomes (2009), o trabalho manual na América portuguesa ficava geralmente a cargo da escravaria, por isso, na prática cabia a esta a tarefa de tanger os sinos, informação confirmada pelos anúncios de periódicos oitocentistas cariocas.

Precisa-se alugar um preto para sineiro na Freguesia de Santana d'esta cidade; quem o tiver dirija-se à mesma freguesia a falar com o andador do Santíssimo Sacramento (*DRJ*, 13 de março de 1843).

A partir da década de 1830 – de uma parte para desafiar a polícia, de outra para disputar território com grupos rivais (SOARES, 2004) –, alguns negros passam a escalar as torres dos sinos para tocá-los com seus corpos:

Fugiu no dia 4 do passado, um moleque de nome Felipe, que terá 14 a 15 anos de idade, de nação Quilimane, é muito ladino [aculturado], e desembaraçado, alto, cara redonda, cor muito preta, [...] os dedos das mãos e pés compridos, levou camisa e calça de algodão. [...] Consta ter andado pela praia do Peixe e dos Mineiros, e foi visto *a tocar sino na Igreja da Candelária*; quem o pegar e levar à casa de seu Sr. Na praia da Gamboa, n. 19, terá 40 mil réis de gratificação (*DRJ*, 6 de abril de 1832 – nossos grifos).

Outro anúncio mostra que, exatamente na Igreja de São Francisco de Paula (onde o sino “Aragão” era diariamente tocado como sinal de recolhimento para a população), o sineiro se reunia com outros negros, principalmente nos dias das festas religiosas:

Roga-se ao Illmo. e Exmo. Sr. Intendente Geral da Polícia, por bem do público, mande por ordem aos Carolas de São Francisco de Paula, para fazerem os repiques e dobres mais pequenos, pois que *o sineiro agrega negros fugidos e vadios*, para incomodarem os moradores e doentes, e justamente não se ouve se não palavras obscenas, que atijam a moral pública, cuja providência esperam da reta justiça de V. Ex. Outrossim se pede à autoridade que anda recrutando, que mande dar busca na torre, principalmente *nos dias de festas*, pois que logo às *4 horas da madrugada* põem tudo em desassossego (*DRJ*, 5 de julho de 1833 – nossos grifos).

Quatro anos depois, outro anúncio menciona o final infeliz de uma empreitada ousada, ocorrida na mesma Igreja de São Francisco de Paula:

Sendo meu dever providenciar neste 1º Distrito da Freguesia do Sacramento como Juiz de Paz tudo quanto for a bem do Público [...] e sendo público que nas torres da Igreja de S. Francisco de Paula tem por vezes acontecido de caírem homens à rua por causa de *subirem à cabeça dos sinos*, resultando daí morrerem despedaçados; sendo igualmente certo que nas ditas torres *em ocasião de toques de sinos se reúnem muitos vadios e escravos*, resultando

destes o prejuízo do serviço de seus senhores, e daqueles o cometerem várias vezes desordens por causa de grandes imoralidades que ali se praticam, o que deu lugar a poucos tempos ser assassinado o sineiro da mesma torre, rogo a VV. SS. hajam de tomar este negocio na consideração devida, dando as providências para não haverem mais abusos desta natureza (*DRJ*, 9 de dezembro de 1837 – nossos grifos).

É interessante notar que muitos *capoeiras* – palavra que, como vimos, designava originalmente os carregadores de cestos, dentre os quais se destacavam os fortes negros mina – tornaram-se sacristãos e excelentes sineiros. Tendo as torres das igrejas como “quartéis-generais dos grupos, bandos ou maltas”, eles eram “exímios equilibristas, [deixando] os transeuntes e fiéis estupefatos diante das acrobacias que faziam encarapitados nos sinos” (RIOS FILHO, 2000 [1946], p. 72-73) – como nos anúncios acima referidos.²¹⁰

Os sacristãos eram encarregados tradicionalmente de tanger os sinos, além de ajudar na Missa, entre outras atividades. Deveriam tanger os sinos para as Missas dentro do horário prescrito, além de responsabilizarem-se pelo toque da *Ave Maria* ao cair da tarde, e pelos sinais pelos defuntos e os pelas almas do Purgatório. A partir do século XIII, a oração do *Angelus* (como memória da Encarnação de Jesus no momento de Anunciação da Virgem Maria) passou a ser rezada ao meio-dia e, depois, em 1472, às 6 horas da manhã, às 12 e às 18 horas (p. 110-111). O toque do *Angelus* apresenta três séries de três badaladas espaçadas – no intervalo entre cada uma se reza a oração do *Angelus* (GOMES, 2009, p. 26). Santos (2014b) nos ditou este toque, transcrito na partitura do Ex. 40:

ut. ca. 60

(duração aproximada...)

(duração aproximada...)

(duração aproximada...)

Ex. 40 Toque do *Angelus*. Manoel Cosme dos Santos (2014c).

²¹⁰ Para outros anúncios sobre escravos e capoeiras que escalavam as torres das igrejas para tocar os sinos com seus corpos, ver Soares (2004, p. 101, 152, 197-198, 239-240).

5.1.2.4 Os toques dos sinos: repiques e dobres

Os sinos [...] têm uma música própria: o *repique* ou o *dobre*, – a música que no meio do tumulto da vida nos traz a ideia de alguma coisa superior à materialidade de todos os dias, que nos entristece, se é de finados, que nos alegra, se é festa, ou que simplesmente nos chama com um som especial, compassado, sabido de todos (MACHADO DE ASSIS, 1877 – nosso grifo).

Os toques dos sinos podem ser classificados segundo dois critérios não excludentes: “ritmo” e “execução”. No que se refere ao “ritmo”, os toques são divididos em festivos ou fúnebres, enquanto no que tange à “execução”, os toques são obtidos com o sino parado – *repiques* e *pancadas* – ou em movimento – *dobres*.

O dobre é *simples* quando o sino cai pelo lado em que está encostado o badalo, ocasionando uma só pancada em cada movimento. O dobre é *duplo* quando o sino, caindo pelo lado contrário em que está encostado o badalo, provoca duas pancadas em cada movimento (GOMES, 2009, p. 25).

O dobre resultava do movimento de oscilação, do balançar do sino, produzindo, por isso, ritmos com figuras comparativamente mais longas do que no repique. O dobre pode, contudo, chegar a provocar a rotação do sino sobre seu próprio eixo. Para que isso ocorra, é necessário “catar o sino”, ou seja, colocá-lo a pique, de cabeça para baixo, antes de deixá-lo “cair” e, após novo impulso, fazê-lo rodar (GOMES, 2009, p. 28). Com o movimento repetido do sino, girando rapidamente, o andamento e ritmo dos dobres se tornam progressivamente mais rápidos, até atingir um clímax. Esta operação exige enorme habilidade por parte dos sineiros, os quais correm riscos de sofrer acidentes sérios, pois têm que se abaixar rapidamente para evitar que os sinos, ao girarem, não batam em seus corpos.²¹¹ Além disso, para impulsionarem os sinos grandes, pondo-os a pique, os sineiros têm necessariamente que empurrá-los, debruçando-se seguidas vezes na amurada da torre, enquanto seguram-se apenas numa corda, correndo assim o risco de serem puxados para fora pelo sino e despencarem do alto da torre, como ilustra a Fig. 35.

²¹¹ O tocador de sinos Manoel Cosme dos Santos nos relatou uma história ocorrida em Minas Gerais, segundo a qual um sineiro de nome João Pilão, que gostava de tomar bebidas alcoólicas, foi colocar o sino a pique, mas, por estar embriagado, acabou sendo atingido pelo objeto, vindo a falecer. Segundo dizem, o sino foi julgado e condenado a não ser tocado durante anos, sendo, inclusive, acorrentado – apesar de não ter tido “culpa” no incidente com o sineiro. Cf. Santos (2014). A mesma história é narrada no documentário *Entoados* (0:31:23).



Fig. 35 Sineiros. São João del Rey. Gomes (2009, p. 28).

O repique, por sua vez, era produzido pelo sineiro ao puxar seguidamente com uma corda o badalo de, no mínimo, dois sinos (idealmente três), enquanto as pancadas ou badaladas, por sua vez, eram executadas em um único sino.

No sábado de Aleluia, os sinos repicam festivamente. O Ex. 41 apresenta a transcrição de um toque de aleluia no Círio Pascal, em Diamantina (MG), com três sinos tocados por dois sineiros; enquanto dois agudos repicam, o grave está dobrando, em contraponto. O resultado é uma “levada” dançante, semelhante ao ritmo do baião:



Ex. 41 Toque de sino, sábado de Aleluia, ritmo de baião. (*Entoados*, 14:59).

Como o toque de sinos era executado principalmente por escravos, essa forma de expressão sofreu forte influência da rítmica africana. Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, inclui, por exemplo, os seguintes nomes de repiques, de inspiração popular evidente: “Barra-vento, cabeça de cágado, capela da china, capela da graça, chorão, cônsul velho, feijão com molho, imperial, mocotó sem sal, necessidade, nosso padre, oitavo, parada, pavão de dois, repique de cabeça, sete pancadas, singelo, singelo liso” (ANDRADE, 1989, p. 437).

Na África, os tambores desempenham a mesma função comunicativa dos sinos, aliás, os instrumentos africanos de percussão denominados agogôs (ou *gãs*, no candomblé) – que se encontram atualmente em cerimônias afro-brasileiras (KARASCH, 1987, p. 599) – nada mais são que sinos pequenos. Alguns sineiros antigos assinalam que determinados toques de sino vêm da capoeira, como no Ex. 42:²¹²



Ex. 42 Toque de sino, ritmo de capoeira. (*Entoados*, 1:09:40).

Os sineiros comparam a *performance* do sino a uma coreografia, cujos ritmos são tocados e dançados, especialmente nos repiques. O toque tocado em dois sinos em São João del Rey, do Ex. 43, é semelhante ao motivo do afoxé:



Ex. 43 Toque de sino, ritmo de afoxé. (*Entoados*, 0:50:20).

Os toques não são padronizados, pois sua execução depende de cada sineiro, assim como da ocasião ou contexto depende o significado de cada toque. Na comédia seguinte, Martins Penna solicita que sejam executados, durante todo tempo da encenação, *dobres fúnebres de sinos*, como no dia de Finados – exatamente o oposto dos repiques festivos de *O Judas em sábado de aleluia*.

5.2 *Os irmãos das almas* (1844)

Dos prospectos ele cita: ‘Uma tragédia em benefício de Nossa Senhora da Conceição, na Rua do Sabão, principalmente o tão aplaudido drama *A Mulher Ciumenta*, *A Dança da Polca* e a farsa cômica *O Irmão das Almas* [sic]. Novamente no Teatro de Niterói é levada a farsa *O Irmão das Almas* em benefício das almas do purgatório. E recentemente no Teatro São Pedro, nesta cidade a mesma peça foi representada em honra do Divino Espírito Santo de Santana; além de outras, igualmente censuráveis, noticiadas diariamente. Que sátira à religião que tudo isto não representa! E que despudor!’ (EWBANK, 1976 [1846], p. 293).

²¹² As transcrições foram feitas a partir dos toques de sineiros apresentados no vídeo-documentário *Entoados*.

O relato do viajante Thomas Ewbank, que esteve na Corte imperial no ano de 1846, exemplifica, de um lado, a popularidade da comédia *Os irmãos das almas*, apresentada em benefício de irmandades de negros e mulatos nos principais teatros do Rio de Janeiro e em Niterói – e, de outro, a proximidade (que pode parecer estranha aos olhos dos observadores atuais), entre teatro e religião, motivo de críticas veiculadas nos periódicos da época:

Primeiro se introduziu a algazarra das sinfonias, misturando-se com a música religiosa e manchando-se a sublime pureza do seu caráter; depois, alguns autores, à míngua de talento para compor essa música sublime, grave e majestosa, acabaram de lhe corromper o estilo particular que não cabe a todos tratar. As ladainhas se converteram em contradanças, as súplicas em árias jocosas, o *Te Deum* em música de folia, etc. etc. Sai do teatro, entre na igreja, a diferença é nenhuma! (*O Mercantil*, 27 de abril de 1846).

A comédia *Os irmãos das almas*, com seu acompanhamento sonoro à base de sinos – instrumento de percussão associado à religiosidade católica e afro-brasileira, como vimos na análise da comédia anterior – está diretamente relacionada à crítica acima apresentada n’*O Mercantil*, acerca da proximidade indesejada entre teatro e igreja. Mais à frente, o mesmo articulista escreve:

Observa-se em muitas Igrejas do Brasil os realejos suprindo os órgãos: é um meio muito econômico na verdade, mas pouco decente: nada mais ridículo do que entrar n’um Templo, ver sair o padre para o altar e ouvir o negro no coreto rodar o realejo, que geralmente só contém d’estas árias populares que nenhum cabimento deveriam ter na casa do Senhor. Entra-se em dúvida se estamos na Igreja ou n’um cosmorama ou teatrinho de bonecos. Mas ainda não é tudo: há na Corte um enxame de organistas, que assim se intitulam, assalariados por diversas Irmandades, para tocarem nos dias santificados, durante a missa rezada. Ora, estes organistas, sendo pela maior parte amadores que aprendem alguma coisa de piano para se divertirem, só tocam na Igreja as suas árias favoritas do piano; então ouve-se a contradança, a valsa, o lundu, suas modinhas, e esse montão de tocatas que tanto agradam a multidão. Ainda isto é uma economia das Irmandades que não querem ter um organista propriamente chamado, que toque apropriadamente ao lugar em que se acha. Pois não é repugnante e mil vezes ridículo sair de uma Missa, como há pouco nos aconteceu, ao toque da Polca, que um destes improvisados organistas oferecia aos fiéis no fim do Santo Sacrifício. É inegável a poderosa influência que tem a música sobre nossa alma, a facilidade com que dispõe o nosso ânimo para este ou aquele fim; assim a música voluptuosa, alegre, graciosa, dispõe os nossos ânimos os prazeres mundanos e, por consequência, arrasta-nos para ali o pensamento: a música verdadeiramente religiosa, pelo contrário, faz-nos cair em meditação, e facilmente nos conduz a pensar no nada desta vida, e daí o pensamento é forçado a elevar-se à Eternidade (*O Mercantil*, 27 de abril de 1846).

O colaborador do jornal critica a invasão da música profana nas igrejas, causada por organistas contratados de maneira “econômica” pelas irmandades, cujo repertório musical popular – constituído de árias, contradanças, valsas, lundus, modinhas e “esse montão de tocatas que tanto agradam a multidão” – não se coadunariam com a “música verdadeiramente religiosa”, supostamente capaz de elevar o pensamento. Na comédia *Os irmãos das almas*, de Martins Penna, contudo, a proximidade entre teatro e religiosidade popular é evidenciada por meio da dramaturgia musical do autor, que apropria-se de um símbolo musical de longa duração – o sino –, não apenas para caracterizar a paisagem sonora do Dia de Finados, mas também para marcar o tempo-ritmo²¹³ dos personagens da comédia, em luta diária pela sobrevivência.

5.2.1 Descrição do enredo da comédia

(Sala com cadeiras e mesa. Porta no fundo e à direita; à esquerda, um armário grande. Durante todo o tempo da representação, ouvem-se ao longe dobres fúnebres.)

(MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 285, vol. I).

Luísa e seu irmão, Jorge moram de favor na casa de D. Mariana, mãe de Eufrásia, esposa de Jorge. Este ganha a vida como esmoleiro profissional, pedindo para as almas do purgatório, mas embolsando em benefício próprio as esmolas obtidas:

LUISA – E não entregas dinheiro nenhum para os santos?

JORGE – Nada, o santo destas opas sou eu. Não tenho descanso, mas também o lucro não é mau.

LUÍSA – O lucro... Aquele pobre velho que morava defronte do paredão da Glória também pedia esmolas para os santos, e morreu à míngua.

JORGE – Minha rica, o fazer as coisas é nada; o sabe-las fazer é que é tudo. O carola experiente deve conhecer as ruas por que anda, as casas em que entra e as portas a que bate. Ruas há em que não se pilha um real – essas são as da gente rica, civilizada e de bom-tom, que, ou nos conhecem, ou pouco se lhe dá que os santos se alumiem com velas de cera ou de sebo, ou mesmo que estejam às escuras. Enfim, pessoas que pensam que quando se tem dinheiro não se precisa de religião. Por essas ruas não passo eu. Falem-me dos becos onde vive a gente pobre, das casas de rótulas, das quitandeiras; aí sim, é que a pipineira é grossa! (*vai guardar as opas*) Tenho aprendido à minha custa!

(p. 293, vol. I).

²¹³ “Tempo-ritmo” é uma noção cunhada por Constatin Stanislavski, para quem o ritmo é uma das bases do trabalho do ator, seja em sua movimentação corporal e gestos, na fala, numa cena ou, ainda, na peça inteira – entendida como sucessão e co-presença de diferentes tempos-ritmos (STANISLAVSKI, 1996, p. 207-246).

Luísa é apaixonada por Tibúrcio, embora este seja adepto da maçonaria, o que a apavora mortalmente:

EUFRÁSIA – Pedreiro-livre? Santo breve da marca! Homem que fala com o diabo à meia-noite! (*benze-se*)

LUÍSA – Se fosse só falar com o diabo! Tua mãe diz que todos os que para eles se chegam ficam excomungados, e que antes quisera ver a peste em casa do que um pedreiro-livre. (*benze-se; o mesmo faz Eufrásia*) Não, não! Antes quero viver toda minha vida de favores e acabrunhada, do que casar-me com um pedreiro-livre. (*benze-se*).

(p. 293, vol. I).

Souza, por sua vez, vizinho de Mariana, é um irmão das almas de verdade, o qual sobrevive mal e mal, ganhando duas patacas por dia, que é quanto lhe paga o tesoureiro da irmandade para a qual ele pede esmola (p. 300, vol. I). Mariana é tia de Felisberto, primo de Luísa, o qual aceita se tornar esmoleiro apenas para poder roubar as casas por onde anda.

Por fim, chega Tibúrcio, vestido de irmão das almas para poder entrar na residência de Luísa, sem chamar a atenção dos demais moradores da casa.

TIBÚRCIO (*caminhando para a frente*) – Antes que eu parta desta terra ingrata; antes que eu vá afrontar esses mares, um só favor te peço, em nome de nosso antigo amor. Dize-me, por que não queres casar comigo? Disseram-te que eu era aleijado, que tinha algum defeito oculto? Se foi isso, é mentira.

LUÍSA – Nada disso me disseram.

TIBÚRCIO – Então por que é?

LUÍSA – É por que... (*hesita*)

TIBÚRCIO – Acaba, dize...

LUÍSA – Porque és... pedreiro-livre. (*benze-se*)

TIBÚRCIO – Ah, ah, ah! (*rindo-se às gargalhadas*)

(p. 320, vol. I).

Ao escutar a voz de Mariana, que vem se aproximando da sala, Tibúrcio se esconde no armário grande. Logo chegam Sousa e Felisberto.

(*ouvem-se dentro gritos de pega ladrão!*)

SOUSA – E o senhor roubou este relógio?

FELISBERTO – Não senhor! Entrei em uma casa para pedir esmola, e quando saí, achei-me com este relógio na mão sem saber como... (*vozeria dentro*) Aí vem eles! (*corre e esconde-se no armário*)

SOUSA (*com o relógio na mão*) – E me meteu em boas, deixando-me com o relógio na mão! Se assim me pilham estou perdido. (*põe o relógio sobre a mesa*) Antes que aqui me encontrem, safo-me. (*vai a sair; ao chegar à porta, pára para ouvir a voz de Jorge*)

JORGE (dentro) – Isto é um insulto! Não sou ladrão! Em minha casa não entrou ladrão nenhum!

SOUSA (voltando) – Aí vem!... E este relógio que me acusa... Pelo menos prendem-me como cúmplice. (corre e esconde-se no armário)

Entra Jorge

JORGE – Não se dá maior pouca vergonha... Julgarem que eu era ladrão! [...] Eu, roubar relógio!... Pois olhem, precisava bem de um. (vê o relógio sobre a mesa) Um relógio! Que diabo! (Pegando no relógio) De quem será? Será roubado? [...] É melhor que eu veja com meus próprios olhos. Vou esconder-me no armário e de lá espreitarei. [...]

Ouve-se dentro do armário uma questão de palavras, gritos e pancadas nas portas; isto dura por alguns instantes.

(p. 327-328, vol. I).

No final, Jorge e Tibúrcio arquitetam uma estratégia para assustar Eufrásia e Mariana:

JORGE (segurando-a pelos punhos) – A senhora tem feito de mim seu gato-sapato; e a senhora, seu moleque; mas isto acabou-se! (levanta os braços das duas, que dão um grito) Acabou-se! Sou pedreiro-livre! Satanás!

MARIANA – Misericórdia!

EUFRÁSIA – Jesus! (Tibúrcio salta do armário. Jorge deixa o braço de Mariana e, segurando em ambos os de Eufrásia, gira com ela pela sala, gritando: Sou pedreiro-livre! O diabo é meu compadre! Tibúrcio faz com Mariana tudo quanto vê Jorge fazer. As duas gritam aterrorizadas. Jorge larga a Eufrásia, que corre para dentro. Tibúrcio, que nessa ocasião está do lado esquerdo da cena, larga também a Mariana, que atravessa a cena para acompanhar Eufrásia; encontra-se no caminho com Jorge, que faz-lhe uma careta e a obriga a fazer um rodeio para sair. Os dois desatam a rir)

[...]

MARIANA – Meus senhorezinhos, não nos levem para o inferno!

JORGE – Descansem, que para lá irão sem que ninguém as leve...

AMBAS – Piedade! Piedade!

[...] (Mariana e Eufrásia conservam-se de joelhos, no meio de Jorge, Tibúrcio e Luísa, que riem-se às gargalhadas até abaixar o pano)

IRMÃO (enquanto elas riem e desce o pano) – Esmola para missas das almas! (cai o pano)

(p. 343-346, vol. I).

5.2.2 O contexto da comédia – A *boa morte*

Os “irmãos das almas” eram aqueles que pediam esmolas para as missas para as almas dos mortos, estando sempre vinculados a alguma irmandade, responsável por assegurar uma *boa morte* aos irmãos e irmãs. No século XIX,

A morte era tida como uma passagem, motivo porque a ideia de deslocamento espacial e viagem estava sobremaneira presente nos ritos que a cercavam. As cerimônias e a simbologia que envolviam a morte eram produzidas para promover uma boa viagem para o outro mundo, cuja

distância deste era consideravelmente menor do que hoje. O tratamento dispensado ao morto visava integrá-lo o mais breve possível em seu lugar, para seu próprio bem e a paz dos vivos (REIS, 1997, p. 96).

Diferentemente de hoje, não havia na época uma separação radical entre vida e morte, o sagrado e o profano, “a cidade dos vivos e a dos mortos”. Temia-se não a morte e os mortos por si sós, mas sim “a morte sem aviso, sem preparação, repentina, trágica e, sobretudo, sem funeral e sepultura adequados” (REIS, 1991, p. 74). Para garantir a boa morte, era necessária uma ritualística adequada:

O funeral barroco se caracterizava pela pompa: o luxo dos caixões, dos panos funerários, a quantidade de velas queimadas, o número de participantes do cortejo – de padres, pobres, confrarias, *músicos*, autoridades, convidados – a solenidade e o número das missas de corpo presente, a decoração da igreja, o prestígio do local escolhido para a sepultura (p. 74 – nosso grifo).

Segundo Reis (1997), pode-se dizer que não havia morte, já que a crença da imortalidade da alma era vivida profundamente. Na tradição católica, a morte existia apenas quando a alma ia para o inferno – denominada de “segunda morte”, como veremos na análise da comédia *Os ciúmes de um pedestre*. O julgamento individual em seguida ao falecimento poderia ter como condenação mais leve, o Purgatório ou, ainda, a absolvição total, por meio da qual a alma chegaria ao Paraíso.

O Purgatório era, dessa maneira, uma região de passagem na geografia celeste. Para dele escapar mais rapidamente, além do arrependimento na hora da morte, os mortos precisavam da ajuda dos vivos, na forma de missas e promessas a santos. A existência do Purgatório permitia e promovia a relação entre vivos e mortos (REIS, 1997, p. 97)

Tradições semelhantes foram trazidas da África pelos escravos, com ritos fúnebres e concepções sofisticadas sobre o Além. Eles acreditavam que os espíritos ancestrais lhes ajudavam a viver o cotidiano e lhes asseguravam uma boa morte, além disso, acreditavam em recompensas e punições após a morte e, por fim, na existência de almas penadas:

A morte prematura, a morte por feitiçaria, a falta de ritos fúnebres e sepultura adequados conturbavam a travessia do africano para o Além. Entre os iorubas – que vieram a ser conhecidos por nagôs na Bahia e se incluíam entre os negros minas no Rio e outras regiões sulistas – havia a possibilidade de o morto vagar por regiões terrestres até que os vivos despachassem conforme as regras do axexê [cerimônia fúnebre africana]. Candomblés dedicados aos mortos, os egunguns nagôs, foram criados na primeira metade do século XIX, segundo a tradição oral conservada pela gente do culto. [...]

Deportados e feitos escravos no Império, os africanos foram forçados a obedecer a regras católicas, mas nunca abandonaram inteiramente suas tradições. Em suas irmandades eles africanizaram o catolicismo, celebrando santos patronos com mascaradas, a percussão dos atabaques, danças e cheias de energia corporal, canções cantadas em línguas nativas e a eleição fictícia de reis e rainhas negros. Por outro lado, o catolicismo barroco, com sua efusão de ritos, símbolos e cores, e com sua cultura processional de rua, não era de todo estranho a eles. E, dada a flexibilidade da religiosidade africana, havia sempre lugar para novos rituais, símbolos e deuses. [...] A Igreja foi forçada a aceitar – ou pelo menos fechar os olhos para – os africanismos nas cerimônias fúnebres (p. 99; 101).

A morte ideal – para negros e brancos – não devia ser solitária e privada; quando o fim se aproximava, o doente não se isolava num hospital, mas esperava a morte na cama, em sua casa, diante de pessoas que circulavam em torno de seu leito.

O viajante Robert Walsh, o qual estive no Rio de Janeiro nos anos de 1828-1829, assim descreveu um funeral que ele assistiu por acaso:

Logo começou a escurecer e fui atraído por várias pessoas que carregavam enormes velas de cera acesas, como tochas, e estavam reunidas em frente a uma casa. Quando passei por elas, um homem, que parecia ter alguma autoridade, colocou uma vela em minha mão e pediu-me que entrasse na procissão que estava sendo formada. Estavam preparando um funeral e, nessas ocasiões, disseram-me que sempre pedem a participação de um estranho e se sentem ofendidos se este se recusa a fazê-lo. Juntei-me ao grupo e segui com ele até uma igreja próxima. Lá dentro nos enfileiramos da cada lado de uma plataforma que ficava próxima ao coro e sobre a qual estava um caixão aberto, coberto por uma manta de seda cor-de-rosa com debruns dourados. A cerimônia dos funerais foi cantada por um coro de padres, um dos quais era negro, um homem grande e de fisionomia agradável, cujo rosto de azeviche constituía um impressionante contraste com sua vestimenta branca. Parecia desempenhar sua função com uma dignidade e solenidade que não pude observar em seus companheiros. Depois de espalhar flores sobre o caixão e queimar incenso, eles se retiraram, a procissão se dispersou e retornei a bordo (WALSH, 1985 [1828-1829], p. 72).

Como ilustra o relato de Walsh, os cortejos fúnebres deixavam a casa ao pôr do sol, como se ao fim do dia correspondesse o fim da vida: “A sombra da noite aumentava a dramaticidade dos funerais antigos, que podiam ser espetaculares, imitando as procissões do Enterro de Cristo ou de Nossa Senhora da Boa Morte, em que música, fogos de artifício, comida e bebida abundavam” (REIS, 1997, p. 116). Nos melhores funerais da época cada participante recebia uma vela. Acreditava-se que “a cera ajudava a abrir o caminho para o morto nas trevas da morte, simbolizando o esvaír-se da matéria” (p. 118). Além disso, o

guarda-roupa fúnebre era especial. No Rio de Janeiro do século XIX, apenas 13% dos mortos vestiram roupas de uso, enquanto 57% vestiram mortalhas de santos (para as crianças, destacavam-se a de Nossa Senhora da Conceição e da Boa Morte, entre os adultos; o de Santo Antônio) e em cores (p. 110). Mortalhas de tecido de algodão ordinário eram populares entre os africanos no Rio e em Salvador – incluindo os nagôs (ou minas), jejes, angolas, congos e os muçulmanos –, sendo o branco considerado uma cor relacionada ao orixá Obatalá ou Oxalá. Os meninos frequentemente eram vestidos com o uniforme militar de São Miguel Arcanjo, incluindo túnica, botas vermelhas, cinto, capacete dourado, armadura e espada – “uma fantasia apropriada a um tipo de morto que, segundo o imaginário popular, se batizado, era imediatamente incorporado ao exército angelical comandado por São Miguel, e desse lugar velaria pelos pais na vida e na morte” (p. 112).

A cultura funerária do passado tinha como aspecto fundamental enterrar o defunto em solo sagrado e perto de casa, ou seja, na igreja: “ter sepultura na igreja era como tornar-se inquilino na Casa de Deus” (REIS, 1997, p. 124). A igreja era uma espécie de antessala do Paraíso, o lugar ideal para se aguardar a ressurreição no dia do Juízo Final, concepção esta, que, desde a Idade Média, fora amplamente difundida nos países católicos (p. 125). A ordem de importância variava das covas do adro, àquelas próximas ao altar-mor, “onde se acomodavam os mortos melhor situados na vida” (p. 128).

Ter uma cova na igreja era também uma forma de mortos e vivos manterem contato mais frequente e de os segundos serem lembrados de rezar pelas almas dos que partiram. Dessa forma, os mortos passavam a ocupar o mesmo lugar onde antes haviam sido batizados e se casaram. Neste posto eles observariam e influenciariam os negócios corriqueiros da comunidade, pois “as igrejas serviam de recinto eleitoral, sala de aula, auditório para debates políticos e sessões de tribunal” (p. 125). Os vivos caminhavam e sentavam sobre as sepulturas dos que lhe eram queridos. As igrejas de irmandades enterraram, durante a primeira metade do século XIX, 89% dos mortos da cidade – as irmandades negras enterraram metades destes. Entre 1812 e 1885, no Rio de Janeiro, pelo menos 60% dos mortos recebiam algum sacramento, antes de falecer, sendo que 41% receberam todos, a saber; penitência, comunhão e extrema-unção (REIS, 1997, p. 106). A tabela de óbitos em Salvador, em 1836, indica que quase a metade dos escravos mortos não alcançou onze anos de idade. Além disso, enquanto 17,5% dos livres ultrapassaram os sessenta anos, apenas 7,4% dos escravos o fizeram. 77% dos escravos haviam morrido antes dos 41 anos; 60% dos livres haviam morrido antes dessa

idade – uma diferença de 17% em favor destes (REIS, 1991, p. 36-37). As estatísticas sugerem que os irmãos das almas tinham bastante trabalho.

5.2.2.1 Irmandades

Como Scarano assinala (1979), as irmandades católicas eram associações corporativas com raízes na Idade Média, que floresceram em Portugal nos séculos XV e XVI. Segundo Mulvey (1982), o Papa Gregório XIII permitiu, no fim do século XVI, a organização de irmandades visando doutrinar os escravos recém-convertidos nos costumes e dogmas da religião católica. As irmandades negras controlavam, por meio da religião, o grande contingente de escravos negros no Brasil – país no qual as irmandades eram segregadas social e racialmente (negros, brancos, pardos). Em 1552, no estado de Pernambuco, os jesuítas criaram a primeira confraria de escravos negros desembarcados da Guiné, em devoção de Nossa Senhora do Rosário. As irmandades se espalharam e, durante o período colonial, praticamente toda cidade das províncias de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro tinha uma confraria de escravos ligada aos conventos e igrejas.

As irmandades de brancos, mulatos e negros eram instituições religiosas que faziam parte da vida de quase todas as pessoas, que a elas se associavam a partir de critérios como “condição social, origem nacional e classificação racial” (p. 123). As irmandades mais prestigiadas requeriam que seus membros pertencessem à raça dominante e que tivessem boa situação financeira, como, por exemplo, a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, a qual exigia de seus irmãos serem “limpos de sangue, sem alguma raça de Mouro, ou Judeu, não somente na sua pessoa, mas também sua mulher” (REIS, 1991, p. 53). Apesar das diferenças, todas as irmandades zelavam pela boa morte de seus membros.

Constituíam as irmandades o “canal institucional mais expressivo da devoção popular”, daí seu poder, temido pela alta hierarquia eclesiástica (REIS, 1997, p. 138). Embora recebessem religiosos e dependessem da aprovação de seu estatuto (ou *compromisso*) pelas autoridades eclesiásticas, as irmandades eram formadas principalmente por leigos e não estavam subordinadas às ordens religiosas. Reis (1991) informa que a administração das irmandades cabia a uma *mesa* presidida por “juízes, presidentes, procuradores ou priores e composta de escrivães, tesoureiros, procuradores, consultores e mordomos” (REIS, 1991, p. 50). Estes eram encarregados da convocação e direção de reuniões, arrecadação de fundos, visitas de assistência aos irmãos necessitados, proteção de escravos quanto aos maus-tratos

de seus senhores, organização de funerais, festas e loterias (MULVEY, 1982, p. 40). A irmandade devia encontrar uma igreja que a acolhesse (ou construir a sua própria), na qual os “irmãos” ergueriam um altar lateral para venerarem seus santos patronos. Uma mesma cidade podia abrigar diferentes irmandades com o mesmo nome, assim como várias irmandades podiam estar localizadas numa única igreja, o que não raro dava lugar a tensões e cisões, fomentando a criação de novas confrarias.

Para serem admitidos como “irmãos” era obrigatório que os negros recém-contrabandeados da África e aqueles nascidos no Brasil (“crioulos”) fossem batizados na fé católica para, em seguida, participarem, junto com suas famílias, de um catolicismo marcado, como dissemos, por manifestações exteriores da fé. Apesar de visarem o controle religioso, a irmandades constituíam um espaço ambíguo, pois ofereciam aos “irmãos” negros possibilidades que não estariam disponíveis de outra forma, entre as quais a alforria (SCARANO, 1979, p. 6-7).

Dança, palmas, percussão e fogos integravam o cerimonial festivo dos enterros de escravos africanos (REIS, 1997, p. 121). Dentro das igrejas de negros a cerimônia de sepultamento era realizada segundo os moldes católicos, enquanto, do lado, de fora, a celebração acontecia à maneira africana. No Rio de Janeiro, predominavam os angolanos, enquanto em Salvador, eram os nagô, da Costa da Mina. Apesar de suas diferenças, ambos realizavam funerais faustosos. Quando os mortos eram sacerdotes e reis africanos, as cerimônias podiam contar com centenas de africanos – ocasiões de “estrepitosas folganças e batuques” (p. 122).

5.2.2.1.1 Martins Penna e as irmandades

No sábado, deu o teatro um espetáculo em benefício do Espírito Santo; consta-nos, por intermédio do sacristão da Lampadosa, que para a próxima semana haverá um *Te Deum* e missa cantada na sua igreja em benefício do teatro. A compensação é justa: damos esmola aos santos para que eles também nos ajudem (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [1847], p. 230).

Apesar de breve, merece ser destacada a referência acima citada de Martins Penna às Irmandades de Nossa Senhora da Lampadosa e do Divino Espírito Santo. A primeira era uma irmandade negra, fundada em meados do século XVIII, da qual, como sugere o anúncio abaixo, fazia parte Paula Brito, editor das comédias de Martins Penna:

ESMOLA
PARA N. SENHORA DA LAMPADOSA!!..
 — Na casa do irmão Paula Brito achão-se os **RECIBOS** para os devotos que quizerem ter nesta vida *uma boa sorte*, e na outra um eterno descanso. Os livros entregão-se no dia 28 impreterivelmente.

Fig. 36 Irm. de N. Sra. da Lampadosa, Paula Brito. *O Mercantil*, 24/01/1845.

As irmandades do Divino Espírito Santo – também mencionadas no trecho acima citado do folhetim escrito por Martins Penna – não exigiam a condição livre a seus membros, ou seja, os escravos poderiam se associar a elas (ABREU, 1999, p. 113; 325). Ambas as irmandades foram beneficiadas por comédias do autor – junto a outras irmandades de pretos, pardos ou homens livres pobres. A seguir, apresentamos um levantamento das comédias de Martins Penna apresentadas em benefício de irmandades no Teatro de São Pedro:

- 1 – Irmandade do Glorioso São Jorge – 22 e 23/9/1841 (*O juiz de paz da roça*);
- 2 – Irmandade Nossa Senhora da Conceição e da Boa Morte 7/08/1845; 20/06/1855 e 23/01/1856 (*O Judas em sábado de aleluia, Os dois ou o inglês maquinista*);
- 3 – Irmandade do Divino Espírito Santo de Santana – 18/08/1845 (*O Judas em sábado de aleluia*);
- 4 – Irmandade do Divino Espírito Santo de Santa Rita – 13/12/1845 (*Os irmãos das almas*);
- 5 – Irmandade do SS. Sacramento da Freguesia de Santana – 26/07/1854 (*O noviço*);
- 6 – Irmandade de Nossa Senhora do Socorro – 20/08/1845; 31/08/1846; 7/08/1847 (*Os dois ou O inglês maquinista, Os irmãos das almas*);
- 7 - Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa – 14/12/1848; 18/01/1859 e 14/02/1859 (*Os irmãos das almas, O Judas em sábado de aleluia*);
- 8 – Irmandade de São João Batista de Niterói – 15/07/1853 (*O noviço*);
- 9 – Irmandade de Santo Antônio dos Pobres e Nossa Senhora dos Prazeres – 25/10/1853 (*O noviço*);
- 10 – Igreja de Nossa Senhora de Copacabana – 26/03/1859 (*Quem casa quer casa*).²¹⁴

²¹⁴ A listagem acima foi elaborada a partir dos dados publicados na *Revista Dyonisos* (1966) e em anúncios de periódicos da época. Ver também *DRJ*, 14/12/1848. A Irmandade da Lampadosa era de negros, assim como a de Santo Antônio dos Pobres, enquanto que as Irmandades do Divino Espírito Santo admitiam escravos e a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e da Boa Morte, finalmente, era de pardos. As demais irmandades referidas na lista acima são de homens livres pobres. Ver Karasch (1987, p. 134), Soares (2004, p. 239).

Em estudo por nós já referido, Mendes (1982) assinala que nas comédias *O juiz de paz da roça*, *Um sertanejo na Corte*, *A noite de São João*, *Os dois* ou *O inglês maquinista* e *O cigano*, Martins Penna menciona, na lista de personagens, a palavra “negros”, embora, na realidade, estes sejam “mais figurantes que personagens” (MENDES, 1982, p. 26). Mendes está correta em sua observação, mas não considera que apesar de Martins Penna não mencionar a palavra “negro” na lista de personagens da maioria de suas comédias,²¹⁵ na vida real, contudo, as pessoas correspondentes a certos personagens das comédias eram *negras*, como em se tratando da maioria dos *irmãos das almas* na Corte. É necessário ampliar a análise do teatro apenas enquanto texto, para percebê-lo como parte de um *fenômeno cultural amplo*, que abrange atores, cantores, dançarinos, instrumentistas, compositores, editores, empresários, público e crítica (MENCARELLI, 1999). Neste sentido, é interessante notar que a relação de proximidade (e troca) entre irmandades e comédias de Martins Penna transparece por meio dos anúncios publicados nos periódicos oitocentistas, especialmente nas críticas dirigidas à farsa *Os irmãos das almas*, representada em pequenos e grandes teatros no Rio de Janeiro e em Niterói –, em benefício do Divino Espírito Santo e das almas do Purgatório. Diga-se ainda que, além de Martins Penna, o ator-cantor Martinho Correia Vasques também participava com frequência de espetáculos em benefício de irmandades, especialmente a Irmandade da Lampadosa, além de benefícios para a liberdade ou alforria de escravos.²¹⁶

5.2.2.1.2 A Irm. de Nsa. Sra. da Lampadosa e os negros mina

Os negros – africanos ou “crioulos” – associavam-se a irmandades em parte para melhor solenizar sua morte (REIS, 1997), como no anúncio antes referido, publicado n’*O Mercantil* em 1845 (Fig. 36), no qual o “irmão Paula Brito” figura como a pessoa responsável pela entrega de “recibos” garantindo “nesta vida uma *boa sorte* e na outra um eterno descanso”. Neste sentido, o *Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa* (1767) estabelece:

²¹⁵ Note-se que em *Os ciúmes de um pedestre*, por exemplo, Martins Penna não inclui a palavra “negro” na lista de personagens, mas, no decorrer do texto da comédia ele menciona as palavras “negro” e “negrinho” quinze vezes, além de utilizar o termo “escravo” outras quatro vezes. Cf. Martins Penna (2007 [1845-1846], p. 113-183, vol. III).

²¹⁶ Como já assinalado no capítulo II, recordamos ao leitor que Martinho Correia Vasques participou de oito benefícios para a alforria de escravos desde 1844 até 1858, além de tomar parte em outros benefícios para irmandades de negros e pardos já referidas.

- Capítulo 6º: Será obrigada esta Santa Irmandade a dar sepultura a qualquer irmão que falecer nas covas que esta Irmandade tem e quando estas se achem em alguma ocasião ocupadas se comprará outra;
- Capítulo 10º: Um esquite, um guião e uma cruz serão utilizados nos funerais dos irmãos, assim como uma campainha e uma imagem de Santo Cristo;
- Capítulo 11º: Para cada irmão que falecer a Santa Irmandade deve mandar dizer dez missas para sua alma, além de outra missa semanal pelos irmãos vivos e defuntos. Se o irmão morto tiver sido juiz da irmandade, esta teria que celebrar não dez, mas vinte missas pela sua alma, enquanto que se Escrivão, Tesoureiro, Provedor ou juíza dezoito missas.
- Capítulo 15º: Todos os irmãos devem rezar dez Padres Nossos, Ave Marias e uma Salve Rainha pela alma do irmão defunto;
- Capítulo 26º: Filhos e filhas legítimos de algum irmão serão enterrados nas sepulturas que pertencerem a seus pais.

É importante notar que a Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa foi fundada e era administrada por negros mina, assim como a Irmandade de Santo Elesbão e Santa Ifigênia. A procedência étnica dos irmãos da Lampadosa contrastava com os da terceira irmandade negra da Corte, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, fundada por angolanos.²¹⁷ Os negros brasileiros, por sua vez, tinham sua própria irmandade na capela de Santana e em Santo Domingos (KARASCH, 1987, p. 132).

Por escravo mina entenda-se aquele oriundo da África Ocidental, da chamada Costa da Mina, região que corresponde à parte meridional dos atuais Gana, Togo e Benim, e parte do litoral da Nigéria (SOARES, 2001). A denominação designava genericamente os nagôs, jejes e haussás, falantes das línguas gbe e do ioruba (REIS, 2010, p. 52). Diferentemente do que ocorria em Salvador (BA), onde integravam o grupo mais numeroso, os mina consistiam uma pequena minoria na Corte, frente ao contingente quantitativamente bem maior de africanos falantes de língua banto, provenientes das regiões centro-orientais africanas, especialmente de Angola e do Congo. Os mina eram

orgulhosos, indomáveis e corajosos, falavam árabe e eram muçulmanos, eram alfabetizados, inteligentes e enérgicos, que trabalhavam duro para comprar sua liberdade. A despeito destas qualidades positivas, eles não eram sempre estimados como escravos. Os proprietários temiam-nos, principalmente após a revolta malê de 1835, em Salvador. Como os baianos venderam-nos para o sul, para o Rio, os proprietários cariocas tornaram-se mais nervosos a respeito de seu potencial para revoltas, assassinatos de seus proprietários e suicídios (KARASCH (1987), citada por SOARES, 2004, p. 359).

²¹⁷ Como assinala Karasch (1987, p. 45), havia pelo menos sete nações principais no Rio de Janeiro oitocentista: mina, cabinda, congo, angola (ou loanda), caçanje (ou angola), benguela e moçambique. Em Salvador (BA), os mina eram denominados nagô.

Como assinalado por Reis (2010), os negros mina eram respeitados por seu sucesso em conseguir comprar a liberdade. Embora fossem um grupo minoritário, figurando entre apenas 9 a 15% dos escravos da Corte, eles estavam presentes em 45% das alforrias pagas registradas entre 1840 e 1859. Os escravos mina do sexo masculino trabalhavam principalmente no carregamento de fardos, além de ofícios mecânicos. Segundo Rios Filho (2000 [1946]), os grandes cestos eram chamados *capoeiros* e, por extensão, os carregadores (mina) de cestos eram chamados *homens dos capoeiros*, os quais, nos momentos de folga criaram os “passos, trejeitos e rudes cumprimentos” da luta mista de dança chamada *capoeira* (RIOS FILHO, 2000 [1946], p. 72). No comércio ambulante, por sua vez, empregavam-se, sobretudo as mulheres, vendendo produtos como panos da costa, sabão preto, esteiras, além de alimentos crus e cozidos (p. 74). Cerca de 40% das quitadeiras da cidade eram mina que trabalhavam como escravas de ganho, constituindo um contingente expressivo que exemplifica que “tinham acesso privilegiado ao mercado, o que lhes permitia ganhar e economizar o suficiente para investirem na liberdade” (p. 75). Faz sentido, assim, que os irmãos das almas da comédia homônima de Martins Penna encontrassem as esmolas mais generosas nos “becos onde vive a gente pobre, das casas de rótulas, das *quitadeiras*” (MARTINS PENNA, 2007 [1844], p. 293, vol. I – nosso grifo).

A partir de 1835, os mina realizaram um verdadeiro êxodo da cidade de Salvador (BA) para a capital do Império. Em 25 de janeiro de 1835 eles haviam encabeçado um levante armado – denominado *levante dos malês* (ou muçulmanos iorubas) – rápido, mas violento, em Salvador, que apavorou a população branca. A migração mina transferiu para a Corte o medo que assolava a capital baiana: “Os africanos mina, principalmente os libertos, eram temidos como líderes de uma rede de cumplicidade que auxiliava escravos que queriam se ver livres de senhores cruéis” (SOARES, 2004, p. 215; 357). O medo das elites brancas era aumentado devido ao fato de os mina falarem, lerem e escreverem em árabe, possuindo “um grau de conhecimento talvez superior ao de seus senhores”. Alguns mantiveram na Corte a religião muçulmana que praticavam em África (KARASCH, 1987, p. 299), enquanto outros preservaram as religiões tradicionais africanas, praticando o candomblé, no Rio de Janeiro, antes de 1850.²¹⁸ Eles eram respeitados como curandeiros, adivinhos e feiticeiros, sendo temidos e, ao mesmo tempo, adorados pelos outros negros (SOARES, 2004, p. 368).

²¹⁸ Ewbank (1976 [1846]) relata ter visto, no Departamento de Polícia da Corte imperial, um “arsenal de um feiticeiro africano” que acabara de ser preso devido à prática do candomblé. Era um escravo, um “forte negro-mina”. Os de sua nação eram acusados pela polícia carioca de “tirar dos escravos suas ralas economias, e em estimulá-los a roubar seus senhores, Além de fornecerem pós inofensivos como filtros amorosos para assegurar um tratamento mais benigno, eles às vezes dão vidro em pó e outras matérias nocivas para serem

Diga-se, por fim, que conforme assinalado por Scarano (1979, p. 3), à medida que as “novas ideias” ou “ideias francesas” começaram a circular no fim do século XVIII as irmandades tornaram-se mais sociais e menos religiosas. Acreditamos que esta mudança se fez sentir na Corte imperial por meio da associação entre irmandades, artistas, homens de letras e a maçonaria, como ilustra o exemplo de Paula Brito, “irmão” da Nossa Senhora da Lampadosa e da maçonaria –, o qual talvez tenha servido de inspiração para Martins Penna criar o personagem de Tibúrcio, na comédia *Os irmãos das almas*²¹⁹.

5.2.2.2 A maçonaria e o Rito Escocês

O tema da maçonaria está relacionado à história social do Iluminismo. As lojas maçônicas tiveram um papel vital na construção de elos entre o Iluminismo dos filósofos e o Iluminismo popular, como “redutos importantes de debate e difusão do ideário iluminista e de formação de uma sociedade civil” (AZEVEDO, 2010, p. 56). Sem se restringirem a limites regionais ou nacionais, as lojas mantinham ligações organizativas e culturais com lojas-irmãs de outros países. Constituíam, assim, um

foro público onde os indivíduos disputavam o poder, votavam, elegiam representantes e encontravam identidade em um organismo separado da identidade comunitária proporcionada pelo parentesco, Igreja e Estado. A crença de que o mérito – e não o nascimento – deveria ser o princípio organizador de uma nova ordem política e social era central à cultura maçônica. [...] [As lojas] construíam uma rede de caridade sistemática, prevendo auxílios diretos aos irmãos necessitados, abrigo aos viajantes maçons de outras paragens, escolas para crianças pobres e orfanatos para filhos e viúvas desamparadas. Buscava-se deste modo concretizar a utopia da fraternidade maçônica universal (AZEVEDO, 2010, p. 57).

Apesar de se autoproclamarem parte de uma mesma família universal e cosmopolita, unida pelos princípios iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade, verificaram-se, contudo, várias querelas maçônicas internacionais e nacionais ao longo do século XIX – relevantes ao nosso estudo. No Brasil das décadas de 1840 e 1850 a rivalidade principal ocorreu entre, de um lado, os *Grandes Orientes* e, de outro, o *Supremo Conselho*. Enquanto o *Grande Oriente do Brasil* foi criado em 1822 e reinstalado em 1831, sob a direção do Grão-Mestre José de Bonifácio de Andrade e Silva, o *Grande Oriente Nacional Brasileiro*, por seu

acrescentadas à comida do senhor” (EWBANK, 1976 [1846], p. 302). Karasch (1987, p. 141) assinala que pode ter havido um pequeno sistema de trocas comerciais organizado e dirigido por minas (escravos e libertos), visando à importação de objetos religiosos que os iorubas baianos traziam constantemente da África Ocidental.

²¹⁹ Não é possível saber se o próprio Martins Penna teria sido maçom, pois não tivemos acesso à documentação (secreta) listando os afiliados à maçonaria no período contemplado em nossa pesquisa.

turno, foi fundado em 1830 – ambos no Rio de Janeiro e de obediência ao Rito Francês. O *Supremo Conselho do Rito Escocês Antigo e Aceito para o Império do Brasil*, diferentemente, foi fundado em 1832, pelo advogado negro Francisco Gê Acaiaba Montezuma (1794-1870).²²⁰ Esta última obediência introduziu um novo Rito – o Rito Escocês – em contraposição ao Rito Moderno ou Francês. Destacamos que Paula Brito era adepto do Rito dissidente fundado por Montezuma (p. 41).

Como assinalado por Azevedo (2010, p. 78), o Rito Escocês surgiu na Inglaterra, em 1740, num momento de crítica interna ao exclusivismo social de algumas lojas maçônicas, de reivindicações por um igualitarismo genuíno entre os “irmãos”. Tendo sido implantado no Brasil em 1832, por Montezuma – antigo combatente da Independência, exilado por ordem de Dom Pedro I, e que recusara o título de nobreza (Barão da Cachoeira) oferecido pelo Imperador²²¹ – o Rito Escocês parece ter atendido aos anseios democratizantes de maçons de segmentos sociais mais humildes, que viram a possibilidade de alcançar os graus superiores da maçonaria por mérito (e não por nascimento). A preocupação com o “apoio mútuo assistencial”, característico da maçonaria escocesa, também deve ter contribuído para atrair indivíduos que não contavam com o apoio da família, da igreja ou do Estado.

Embora possa parecer estranho para aqueles acostumados a associar automaticamente Iluminismo, republicanismo e cidadania, Paula Brito e Montezuma eram monarquistas constitucionais, se posicionando, ao mesmo tempo, contra a Monarquia Absolutista e a República. Montezuma criticava a República Federativa Americana por negar aos homens negros o direito ao voto, proibindo-lhes, ainda, se misturar com pessoas brancas em igrejas, tavernas, escolas e sociedades literárias:

Se como disse [Thomas] Jefferson as duas raças branca e de cor, não podem viver juntas e *igualmente* livres na República Federativa dos Estados Unidos, a Constituição da Monarquia Representativa do Brasil nenhuma distinção faz do Homem branco e do Homens de cor (MONTEZUMA citado por AZEVEDO, 2010, p. 113).

²²⁰ Francisco Gê Acaiaba Montezuma nasceu em 23 de março de 1794, em Salvador, Bahia. Seu pai comandava navios negreiros que traficavam entre as costas africanas e o porto baiano. Montezuma estudou Direito na Universidade de Coimbra, em Portugal e, em 1820 ou 1821, dois anos após a formatura em Coimbra, participou da fundação da *Sociedade Keporática*, de natureza maçônica. Após retornar ao Brasil, foi eleito membro da Assembleia Constituinte, inaugurada em 3 de maio de 1823, sendo dissolvida em 1824, pelo Imperador Pedro I, que fez prender seis deputados, entre os quais Montezuma, o qual acabou deportado juntamente com a esposa e outros prisioneiros ilustres, como os irmãos José Bonifácio e Martin Francisco de Andrada e Silva. Durante oito anos, ele percorreu países como França, Inglaterra, Bélgica e Holanda, retornando ao Brasil após a abdicação de Dom Pedro I, em 1831. No ano seguinte, assumiu o mandato na Câmara dos Deputados (AZEVEDO, 2010, p. 73; 77).

²²¹ Montezuma recusou o título de nobreza com medo de que este pusesse a perder seu prestígio na Bahia tanto entre “liberais exaltados” como entre “monarquistas”. Os primeiros o veriam elevado a uma classe “superior” – o que contrariava o princípio da igualdade –, enquanto os segundos o marginalizariam por não pertencer às famílias ricas da província (AZEVEDO, 2010, p. 95).

Se referindo aos escravos sob o eufemismo de “outras pessoas”, três cláusulas da Constituição dos Estados Unidos de 1787 “não deixavam dúvidas quanto à consolidação da escravidão naquele país em termos perpétuos” (AZEVEDO, 2010, p. 120). A perpetuidade da escravidão foi ainda mais aprofundada entre as décadas de 1830 e 1860 quando os estados escravistas do sul votaram uma série de leis que proibiam aos escravos ser libertados, seja adquirindo a alforria com seu próprio pecúlio, seja sendo libertados pelo senhor.

A apreciação desfavorável da Constituição dos Estados Unidos de 1787 explica parcialmente o apego à Constituição Monárquica do Brasil de 1824, por parte de Montezuma e Paula Brito, pois “embora a Constituição Brasileira também silenciasse sobre a escravidão, ela reconhecia a existência da figura do liberto, ou seja, aquele ex-escravo nascido no país. Mais do que isso, ela o admitia como cidadão brasileiro com direitos políticos parciais” (p. 121). Além disso, a retórica maçônica de “liberdade, igualdade e fraternidade” – legado igualitário da Revolução Francesa, combinada ao nacionalismo em ascensão – esbarrava na divisão entre os maçons brancos e negros nos Estados Unidos, devido ao fato de os primeiros não considerarem os segundos como “irmãos”. Por esses motivos, o regime de governo republicano deve ter parecido um retrocesso aos segmentos populares no Brasil oitocentista, “em especial por aqueles que temiam ter seus direitos políticos e civis restringidos por medidas legais segregacionistas nos moldes daquelas já conhecidas em tempos coloniais portugueses ou então praticadas em tempos presentes na grande República americana”(p. 123).

É importante destacar que os ideais antirracistas e dessegregacionistas de Paula Brito, Montezuma e outros maçons negros do Rito Escocês tiveram continuidade na segunda metade do século XIX, como ilustra o exemplo do ex-escravo e advogado negro Luiz Gama, líder da Loja maçônica *América*, em São Paulo. Ao longo das décadas de 1860 e 1870, Luiz Gama congregou republicanos e abolicionistas para defender “escravos que haviam assassinado seus proprietários, sob a alegação de que se tratava de legítima defesa, isto é, da liberdade e, portanto, da vida” (p. 246). Gama defendeu a abolição até o ano de sua morte prematura em 1882 – seis anos antes de a abolição da escravatura no Brasil ter sido “realizada sem afetar a estrutura fundiária e o poder da classe dominante como um todo” (p. 252). Em suma, o debate transnacional sobre o tema “prejuízo de cor” ocorreu na maçonaria – mais especialmente nas ramificações maçônicas identificadas com o Rito Escocês, no qual Paula Brito era iniciado²²² – décadas antes de o anti-racismo florescer em diversos movimentos sociais espalhados pelo mundo.

²²² Em 1855, Brito deixou impressa em livro a menção que alcançara o 18º grau na maçonaria, correspondente ao grau de “Cavaleiro Rosa-Cruz” (AZEVEDO, 2010, p. 85).

5.2.3 A *mousiké* da comédia

É provável que os “dobres fúnebres” apresentados ao vivo em *Os irmãos das almas* tenham sido tocados pelo contrarregra do Teatro de São Pedro, o Sr. Pessina.²²³ Nesta e em outras peças apresentadas no Teatro de São Pedro, como *O sineiro de São Paulo*²²⁴ os sons de sinos eram escutados em cena, o que nos leva a supor que este teatro deveria ter sinos pequenos ou outros objetos metálicos com sonoridade similar aos sinos para serem tocados nos bastidores durante as *performances* teatrais. Infelizmente, os anúncios de periódicos pouco ou nada informam sobre os contrarregras daquela época e suas práticas, embora saibamos pelos relatos de artistas como João Caetano (SANTOS, 1862) que bombas e rojões eram utilizados pelos contrarregras para simular o som de raios e trovões. Acreditamos que nas apresentações de *Os irmãos das almas* realizadas em pequenos teatros de irmandades,²²⁵ os dobres fúnebres (da comédia) podiam ser produzidos em cena pelos próprios “irmãos” sineiros.

Para tentar apreendermos os *sentidos* que os sinos adquiriam na época de Martins Penna, as crônicas do escritor negro Machado de Assis (1839-1908) nos servirão de exemplo: “Eu fui criado com sinos, com estes pobres sinos das nossas igrejas.” (ASSIS, 1979 [1892], p. 539).²²⁶ Na infância, o autor morava no morro do Livramento, próximo à Gamboa e ao Valongo.²²⁷ De lá, após ultrapassar o morro da Providência ou o da Conceição, alcançava-se o Campo de Santana e o Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), onde Machadinho se tornou *coroinha na Igreja da Lampadosa*, tocando os “pobres sinos” da Irmandade. Diga-se ainda que, em 1861, Machado de Assis teve suas primeiras obras publicadas pela tipografia de

²²³ Referido por Martins Penna (*Folh.*, 1965 [10 de agosto de 1847], p. 320).

²²⁴ Segundo Rondinelli (2012, p. 44), *O sineiro de São Paulo* era uma tradução de *Le Sonneur de Saint-Paul* (1838), de Joseph Bouchardy (1810-1870).

²²⁵ Além das apresentações da comédia *Os irmãos das almas* no TSPA e no Teatro Santa Tereza (este último em Niterói), Ewbank menciona um benefício da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e da Boa Morte num certo “Teatrinho da Rua Flores” – próxima à Igreja de Santana. A Irmandade afixou prospectos nas esquinas pedindo esmolas e convidando o público para comparecer ao teatro. Ewbank relata que o tal teatro era na verdade uma casa, ou melhor, “um bordel, e o bispo, ignorando seu caráter, autorizou a ter um altar num dos seus quartos” (EWBANK, 1976 [1846], p. 293). Lembramos ao leitor que somente bispos podem consagrar e batizar sinos, portanto, o tal Teatrinho da Rua Flores –, espécie de templo sacro-profano – pode ter tido sinos, caso a Irmandade e o bispo assim quisessem.

²²⁶ A frase citada é uma das muitas referências aos sinos na obra de Machado de Assis. A igreja da Lampadosa, por exemplo, é lembrada com afeição no conto *Fulano*. Em *A Semana*, por seu turno, o autor menciona sinos nas crônicas referentes às seguintes datas: 3/07/1892 (sino da igreja do Carmo); 6/11/1892; 5/01/1896 (sino “Aragão”, da igreja de São Francisco de Paula); 5/04/1896 (sino da igreja de São José); 20/12/1896 (novamente o sino da igreja de São Francisco de Paula); 24/01/1897; 4/11/1897 (sobre o sineiro da igreja da Glória). Ver Assis (1892-1897; 1979).

²²⁷ Rios Filho (2000 [1946], p. 64) observa com agudeza que o Valongo, onde os navios negreiros atracaram no período compreendido entre os anos de 1758 e 1831, era situado entre dois lugares denominados, ironicamente, *Saúde* e *Livramento*, onde os negros eram atirados, “sem uma nem outra coisa”, nos mercados de escravos.

Paula Brito, situada, como assinalado, à Rua da Constituição, antiga Rua dos Ciganos – próxima à Igreja da Lampadosa e ao Teatro de São Pedro.²²⁸

Na crônica publicada em 4 de novembro de 1897, Machado de Assis escreveu sobre um velho sineiro da igreja da Glória:

Era um escravo, doado em 1853 àquela igreja, com a condição de a servir dois anos. Os dois anos acabaram em 1855, e o escravo ficou livre, mas continuou o ofício. Contem bem os anos, quarenta e cinco, quase meio século, durante os quais este homem governou uma torre. A torre era ele, dali regia a paróquia e contemplava o mundo.

Em vão passavam as gerações, ele não passava. Chamava-se João. Noivos casavam, ele repicava as bodas; crianças nasciam, ele repicava ao batizado; pais e mães morriam, ele dobrava aos funerais. Acompanhou a história da cidade. Veio a febre amarela, o cólera-morbo, e João dobrando. Os partidos subiam ou caíam, João dobrava ou repicava, sem saber deles. Um dia começou a guerra do Paraguai, e durou cinco anos; João repicava e dobrava, dobrava e repicava pelos mortos e pelas vitórias. Quando se decretou o ventre livre das escravas, João é que repicou. Quando se fez a abolição completa, quem repicou foi João. Um dia proclamou-se a República, João repicou por ela, e repicaria pelo Império, se o Império tornasse.

Não lhe atribuas inconsistência de opiniões; era o ofício. João não sabia de mortos nem de vivos; a sua obrigação de 1853 era servir à Glória, tocando os sinos, e tocar os sinos, para servir à Glória, alegremente ou tristemente, conforme a ordem. Pode ser até que, na maioria dos casos, só viesse a saber do acontecimento depois do dobre ou do repique.

Pois foi esse homem que morreu esta semana, com oitenta anos de idade. O menos que lhe podiam dar era um dobre de finados, mas deram-lhe mais; a Irmandade do Sacramento foi buscá-lo à casa do vigário Molina para a igreja, rezou-se-lhe um responso e levaram-no para o cemitério, onde nunca jamais tocará sino de nenhuma espécie; ao menos, que se ouça deste mundo (ASSIS, *A Semana*, 4 de novembro de 1897) .

Noutra crônica, publicada em 24 de janeiro de 1897, Machado de Assis escreveu: “Anteontem, quando os sinos começaram a tocar a finados, um amigo me disse: ‘Um dos dois morreu, o arcebispo ou o papa’”. O trecho citado exemplifica como os toques dos sinos eram transmissores de mensagens “em código”, cujos significados eram decifrados pelas pessoas da época.

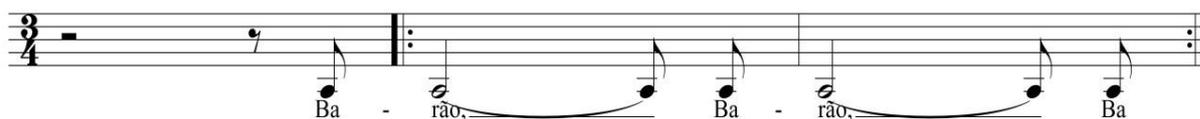
No Rio de Janeiro atual, a tradição sineira se perdeu e são raros aqueles, como o Sr. Manoel Cosme dos Santos (Manoel do sino), que tentam preservá-la, adaptando-a a realidade

²²⁸ El Far (2004, p. 317) e Ramos Jr. (2010, p. 203) assinalam que, respectivamente em junho e setembro de 1861, a tipografia de Paula Brito publicou duas obras de (Joaquim Maria) Machado de Assis: *Queda que as mulheres têm para os tolos* e *Desencantos – Fantasia Dramática*.

de hoje. Na cidade de Tiradentes (MG), contudo, os sineiros se mantêm em atividade e, quando do sepultamento de um irmão de alguma irmandade, o sino é obrigado a ser tocado. São dobres lentos, cada irmandade com seu próprio toque fúnebre. Nas irmandades ricas, os sinos menores agudos são tocados gratuitamente, mas o sino grande (e grave) só pode ser tocado nos sepultamentos mediante pagamento. Assim, pelos registros sonoros dos sinos tocados, as pessoas percebem a classe social do defunto: se pobre, são escutados apenas os sinos agudos, se rico, escuta-se o sino grave. Com o tempo, a estes dobres agudos e graves a população associou palavras:²²⁹



Tem na - da não, tem na - da não, tem na - da
Ex. 44 Dobre fúnebre (defunto pobre). Tiradentes (MG). (*Entoados*, 36:20).



Ex. 45 Dobre fúnebre (defunto rico). Tiradentes (MG). (*Entoados*, 36:40).

Em caso de morte de mulheres, os sinos são tocados duas vezes, enquanto que no caso de defuntos do sexo masculino são três toques. Às crianças (ou “anjinhos”) são associados toques repinicados, pois, apesar da tristeza dos parentes, acredita-se popularmente que o céu estaria alegre por receber uma alma pura de criança:



Não cho - ra não qu'eu vou pr'o céu, não cho - ra

Ex. 46 Repique fúnebre (“anjinho”). (*Entoados*, 39:10).

Estes exemplos mostram como os sinos articulavam uma espécie de linguagem oculta, assimilável apenas pelos nativos de um determinado grupo ou contexto cultural. Na “encruzilhada” entre o sacro e o profano, os dobres fúnebres dos sinos da comédia *Os irmãos das almas* estavam relacionados à *vida* (não à morte), ou seja, à capacidade de resistência das irmandades de escravos, pardos e homens livres pobres da Corte, que se aliavam aos artistas e a outras instituições, como a maçonaria, criando elos de solidariedade e reciprocidade, em meio à violência do regime escravocrata. É desta maneira que interpretamos o anúncio da Fig. 37:

²²⁹ As transcrições em partitura foram feitas com base nos toques apresentados no vídeo documentário *Entoados*. Ver referências.

THEATRO.

DE S. PEDRO DE ALCANTARA.

Quinta feira, 14 do corrente, beneficio para as
obras da igreja de Nossa Senhora da Lampadoza.
Drama em 4 actos e um prologo

O SINEIRO DE S. PAULO.

O Sr. Martinho cantará a aria do
MIUDINHO.

Farça :
O IRMAO DAS ALMAS.

O resto dos bilhetes vendem se no theatro.

Fig. 37 Irm. N. Sra. da Lampadosa, *Os irmãos das almas*. DRJ, 4/12/1848.

Nessa noite natalina, no Rio de Janeiro, a Irmandade católica de Nossa Senhora da Lampadosa, fundada e administrada por negros mina, promoveu seu benefício no Teatro de São Pedro, dirigido por Joaquim Valério Tavares, Manuel Maria Bregaro e José Bernardino de Sá, grandes comerciantes e notórios traficantes negreiros. Sem que talvez ninguém tivesse se dado conta, os sinos de *Os irmãos das almas* dobraram pelo autor da comédia, pois, exatamente uma semana antes, em 7 de dezembro de 1848, Martins Penna havia falecido em Lisboa. Apenas em fevereiro, a notícia de sua morte chegou oficialmente à Corte, como revela o anúncio da Fig. 38:

DIARIO DO RIO.

13 de Fevereiro.

A' missa que se celebrou hoje na igreja de S. Francisco de Paula, por alma do Sr. Luiz Carlos Martins Penna, ex-2.º secretario do conservatorio dramatico brasileiro, assistiu uma deputação da mesma associação composta dos seguintes Srs.: conselheiro, presidente Diogo Soares da Silva de Bivar, Dr. André Pereira Lima, Dr. Antonio José de Araujo, tenente Antonio Pinto de Figueiredo Mendes Antas, Luiz Garcia Soares de Bivar e Eduardo Carlos Gabral Deschamps.

Fig. 38 Missa pela alma de Martins Penna. DRJ, 14/02/1849.

Sob a torre do sino “Aragão”, da Igreja de São Francisco de Paula – que dobrou durante mais de cinquenta anos como toque de recolher, servindo, paradoxalmente, como

abrigo noturno para capoeiras, sineiros e sacristãos – a cúpula do Conservatório Dramático Brasileiro, incluindo o Sr. André Pereira Lima (principal censor da comédia *Os ciúmes de um pedestre*) se reuniu para rezar pela alma de Martins Penna – ou, pelo contrário, para comemorar sua morte.

5.3. *Os ciúmes de um pedestre* (1845-1846)

Os pedestres eram patrulheiros civis subordinados à Secretaria de Polícia, e sua principal função era auxiliar os subdelegados de freguesia. Podiam ser vistos das 18 horas até a meia noite (exatamente a hora de maior atuação das maltas [de capoeiras]) em serviço de patrulha, chefiados por oficiais da Secretaria de Polícia. Em 1850, havia 32 pedestres em atividade (SOARES, 2004, p. 119).

A comédia *Os ciúmes de um pedestre* foi escrita em fins de 1845, tendo sido encaminhada à censura em outubro do mesmo ano.²³⁰ A comédia estrearia em janeiro de 1846, no benefício do ator Francisco de Paula Dias, mas, após os cortes e emendas exigidos pela censura do Conservatório Dramático, a estreia só veio a ocorrer em 9 de julho de 1846, sendo a peça protagonizada pelo ator português Luiz Antônio Monteiro. A comédia contou com apenas duas apresentações e, diferentemente das demais farsas de Martins Penna, sua estreia não foi sequer anunciada nos jornais.

5.3.1 Descrição do enredo da comédia

Na comédia *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato*, o protagonista é André João (ou André Camarão²³¹), uma figura odiosa que aprisiona, dentro de sua própria casa, suas mulher e filha, Anacleto e Balbina, com medo de ser traído e abandonado por ambas. Paulino, vizinho do pedestre André Camarão, aproveita que este saiu para

²³⁰ Ver manuscrito da comédia *Os ciúmes de um pedestre*, de Martins Penna depositado no Setor de Manuscritos da BNRJ. Localizador I-6, 25, 7, datado de 21 de outubro de 1845.

²³¹ O personagem do pedestre é referido como “André João” na lista apresentada por Martins Penna no início de sua comédia, embora, no decorrer do texto teatral, o personagem se autodenomine “André Camarão”. Acreditamos que a referência ao nome “André” seja intencional. Este era o personagem principal de outra peça famosa do repertório do ator João Caetano, intitulada *A gargalhada (L'Éclat de Rire*, de Jacques Arago). André Lagrange retira uma quantia para salvar a vida de sua mãe, mas, quando vai repor o valor, é surpreendido e acusado pelo roubo. André acaba enlouquecendo, “mas de um modo estranho, através de um ataque de riso convulsivo” (PRADO, 1972, p. 97). “André” era também o nome de outra figura particularmente desagradável a Martins Penna: o censor principal de *Os ciúmes de um pedestre*; o já mencionado advogado e membro do CDB André Pereira Lima, ao qual Martins Penna manda ao diabo, em sua “Carta a José Rufino Rodrigues de Vasconcelos sobre a censura de *Os ciúmes de um pedestre*”, depositada no Setor de Manuscritos da BNRJ. Ver referências.

procurar negros fugidos e entra em sua casa, pelo telhado, secreta e silenciosamente – para cortejar sua esposa.²³²

ANACLETA – Pois como desconfia de mim, hei de namorar o vizinho, ainda que não seja para vingar-me...

(p. 121, vol. III).

Nisso, chega André Camarão, trazendo preso Alexandre, disfarçado de negro e falando em “língua de preto”:

PEDESTRE – Entra, paizinho...

ALEXANDRE – Sim sinhô... (*o Pedestre, depois de entrar, fecha a porta por dentro*)

PEDESTRE – Agora foge...

ALEXANDRE – Não sinhô... (*o Pedestre acende uma vela que está sobre a mesa e apaga a lanterna*)

PEDESTRE – (*enquanto acende a vela*) Quem é teu senhor?

ALEXANDRE – Meu sinhô é sinhô Majó, que mora na Tijuca.

PEDESTRE – Ah! E que fazias tu à meia-noite na rua, cá na cidade?

ALEXANDRE – Estava tomando fresco, sim sinhô.

PEDESTRE – Tomando fresco! Olha que patife... Estavas fugido.

ALEXANDRE – Não sinhô.

PEDESTRE – Está bom, eu te mostrarei. Hei de te levar amarrado a teu senhor. (*à parte*) Mas há de ser daqui a quatro dias, para a paga ser melhor. (*para Alexandre*) Vem para cá. (*encaminha-se com Alexandre para a segunda porta à esquerda e quer abri-la*) É verdade, está fechada... E a chave está lá dentro do quarto de Balbina. (*para Alexandre*) Espera aí. Se dás um passo, dou-te um tiro.

(p. 124-125, vol. III).

Alexandre é amante de Balbina e inventa um plano arriscado para poder ver sua amada: pinta-se de negro, fingindo dormir à porta da casa do pedestre. Quando este chega, de madrugada, vê o “negro” e o leva preso para dentro de casa, onde Alexandre pretende se encontrar com Balbina. Como assinalado por Arêas (1987, p. 171), na comédia *Os ciúmes de um pedestre* “o modelo patriarcal familiar, autoritário, é dado como homólogo ao aparelho policial repressor daquela sociedade.” Os diálogos a seguir exemplificam essa relação. No primeiro exemplo, a fala do pedestre mistura sadismo e certo erotismo:

²³² Na vida real, os escravos aprisionados pelos policiais pedestres eram levados para os presídios da Corte, como o Aljube, na freguesia de Santa Rita, o Calabouço (em Santa Luzia e, posteriormente, no morro do Castelo) ou o dique do Arsenal – na Ilha das Cobras, um enorme presídio de escravos, situada em frente ao trabalho de Martins Penna, no Cais dos Mineiros. Somados às prisões militares da ilha de Santa Bárbara e da Fortaleza de Santa Cruz e à Cadeia Velha, na antiga Câmara da Cidade (depois sede do Parlamento), estes presídios constituíam “o velho arco de calabouços e masmorras que datava do período colonial, face sombria da antiga cidade de São Sebastião” (SOARES, 2004, p. 251).

PEDESTRE – Vem cá, negrinho de minha alma, tratante... Amanhã, hem? Correção, cabeça rapada e... (*faz sinal de dar pancada*) Mas antes, hem? meu negrinho, hei de te dar uma reverendíssima maçada de pau bem repinicadinha. Vem cá, meu negrinho...

ALEXANDRE – Mas sinhô...

(p. 130, vol. III).

No segundo exemplo, assim como o “negro” Alexandre apanharia uma “maçada de pau”, Balbina, a filha do pedestre, vai entrar na palmatória:

PEDESTRE – Não és criança... Mas és namoradeira, e eu cá ensino as namoradeiras a palmatória. Santo remédio! Venha!

BALBINA – Meu pai, meu pai, pelo amor de Deus!

PEDESTRE – Ah, a menina tem namorados, recebe cartinhas e quer casar-se contra minha vontade! Veremos... Venha, enquanto está quente... Venha!

BALBINA – Por piedade!

PEDESTRE – Só quatro dúzias, só quatro dúzias...

(p. 132, vol. III).

A homologia entre os modelos patriarcal e escravista personificada pela simbiose das figuras do escravo e da mulher é completa quando se descobre que o pedestre só casou com Anacleta devido a seu dote de quatrocentos mil réis – quase o preço de um escravo adulto²³³ – oferecido pela Santa Casa de Misericórdia,²³⁴ onde a órfã fora criada:

ANACLETA – E deixei assim uma habitação de paz por este inferno em que vivo. Oh, mas estou resolvida, tomarei uma resolução. Fugirei desta casa, **onde vivo como miserável escrava.**

PEDESTRE – Sim, a minha afronta eu lavaria no teu sangue, e a minha... (*aqui vê ele no seio da mulher a ponta da carta que Paulino meteu por baixo da porta e que ele apanhou, e com rapidez a arrebatou*)

(p. 140, vol. III – grifos nossos).

Após descobrir que Alexandre é namorado de Balbina e que seu vizinho, Paulino, cortejava Anacleta, esposa do pedestre, este tenta matar os dois amantes e planeja dar sumiço nos corpos.

Ao fim da comédia, como um *Deus ex Machina*, surge Roberto, pai de Anacleta, o qual, após a morte da esposa (ocorrida dezoito anos antes), viu-se obrigado a entregar a filha do casal à caridade alheia. Roberto voltava à Corte, milionário com seus negócios na Costa da

²³³ Como antes assinalado, na década de 1840 o preço de um escravo adulto no Rio de Janeiro girava em torno de seiscentos a oitocentos mil réis, enquanto as escravas adultas eram vendidas a cerca de 500 mil réis. Ver Reis (2010).

²³⁴ Lembramos ao leitor que, como assinalado no capítulo I, um dos sócios diretores do TSPA, o comerciante português Joaquim Valério Tavares, era escrivão da (ainda hoje) poderosa e rica Santa Casa de Misericórdia.

África²³⁵ e na Índia, de onde trouxe “três navios preciosamente carregados [...] com uma fortuna colossal para oferecer à filha, que abandonada passara a sua mocidade” (MARTINS PENA, 2007 [1845-1846], p. 170, vol. III). O pedestre, acreditando ter matado Anacleto, fica desolado: “Oh, se ela não se deixasse matar, hoje tinha três navios, três! Diabos que me tentaram! Estava rico, rico, muito rico... Ah, mulher, o que me fizeste perder!” (p. 174, v. III).

Anacleto e Paulino, contudo, não haviam morrido. Ao sair de casa levando o “corpo” de Paulino num saco supostamente para jogá-lo ao mar – note-se que o público sabia se tratar de um defunto fingido –, Alexandre se comunica com a polícia e relata os intentos criminosos do pedestre André Camarão, ao que a patrulha vai à casa deste e acaba por levá-lo preso.

5.3.2 A *mousiké* da comédia

Cena I

Ao levantar do pano, estará a cena às escuras e só. Ouve-se dar meia-noite em um sino ao longe. Logo que tenha expirado a última badalada, aparece Paulino sobre a escada e principia a descer com precaução.

PAULINO (Ainda no alto da escada) – Meia-noite. São horas de descer... (*principia a descer*) Ele saiu... Anda a estas horas em procura de negros fugidos... Que silêncio! O meu bem ainda estará acordado? A quanto me exponho por ela! Escorreguei no telhado e quase caí na rua. Estava arranjado! Mas, enfim o telhado é o caminho dos gatos e dos amantes à polca... Mas cuidado com o resultado! (*neste tempo está nos últimos degraus da escada*) Ouço rumor!

(MARTINS PENNA, 2007 [1845-1846], p. 115-116, vol. III).

Na cena acima, Martins Penna alude ao caso verídico da tentativa de invasão de domicílio por parte do português Manuel Machado Caires, encontrado na noite de 1 para 2 de outubro de 1845 no telhado da casa da filha de um dos associados do Conservatório Dramático (MAGALHÃES JR., 1972, p. 162). As referências aos sons de sinos marcando a meia noite, aos “amantes à polca” e ao gato no telhado têm objetivos claramente *satíricos*, por parte de Martins Penna.

Muitas vezes a sátira utiliza formas paródicas para fins agressivos, visando distorcer, depreciar e ferir (HUTCHEON, 1985, p. 62). É este precisamente o caso de *Os ciúmes de um pedestre*. Martins Penna utiliza o enredo da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, e parodia o *estilo vocal* utilizado por João Caetano (misto de fala, ruído e canto) visando satirizar as instituições policiais da cidade do Rio de Janeiro – a Polícia

²³⁵ Talvez uma referência por parte de Martins Penna à Costa da Mina, na África, de onde os navios negreiros de Manuel Maria Bregaro e, principalmente, Bernardino Jose de Sá – diretores do TSPA – contrabandeavam negros mina, como aqueles ligados à Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa.

propriamente dita e o Conservatório Dramático –, ridicularizando-as por meio de rebaixamentos e inversões simbólicas.

Resumidamente, a tragédia de *Otelo* consiste numa trama que gira em torno do ciúme e do ódio.²³⁶ O general mouro Otelo é enganado por Pesaro, seu subordinado, o qual tenta se vingar do primeiro por este ter promovido o soldado Loredano ao posto de tenente. Movido pelo ressentimento e pela inveja, Pesaro forja provas falsas visando convencer Otelo de que sua amada, Hedelmonda, o trai com Loredano. Segundo Prado (1972), *Otelo* constituiu-se na interpretação de maior prestígio de João Caetano em toda sua carreira. A exasperação melodramática dos impulsos apaixonados do personagem tornou-se famosa “*pelos gritos ou rugidos selvagens e desentoados.*” (MACEDO, citado por PRADO, 1972, p. 28 – nosso grifo). A inspiração estava no próprio texto, nos “leões do deserto” com os quais Otelo se compara. No trecho a seguir, João Caetano expõe como caracterizou o personagem por meio do trabalho vocal.

Lembro-me ainda que quando me encarreguei do papel de Otelo, na tragédia *O Mouro de Veneza*, depois de ter dado a este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos embates, entendi que este grande vulto trágico quando falava devia trazer à ideia do espectador o *rugido do leão africano*, e que não devia falar no tom médio de minha voz; *recorri por isso ao tom grave dela* e conheci que o poderia sustentar em todo o meu papel; fiz um exercício apurado para lhe ajustar todas as inflexões naturais e convenientes às variadas paixões que Otelo devia exprimir. Consegui bom resultado desse estudo, porque a voz me era natural; porém, todos os que depois representaram a tragédia, procuraram imitar o som da minha voz, e não podendo sustentá-lo porque se valiam da voz contrafeita, não agradaram nunca (SANTOS, 1862, p. 26 – nossos grifos).

Não é difícil imaginar que ao interpretar o personagem do pedestre André Camarão, o ator devia imitar, *comicamente*, a voz grave e os “rugidos” de João Caetano, desempenhando o papel de Otelo. Note-se que as imitações de sons de animais por parte de bufões e cômicos remontam aos flíacas e mimos gregos da Antiguidade, passando pelas farsas medievais (*O Mestre Pathelin*) e pela *Commedia dell’Arte* renascentista, quando comediantes tornaram-se famosos por suas imitações de instrumentos musicais ou pelas canções onomatopáicas nas quais simulavam vozes de animais (D’AMICO, 1954, p. 138, vol. II). Também é muito antiga a utilização satírica de imagens e textos com figuras de animais. Luzia Rocha (2010) assinala que já na XX dinastia no Egito (ca. 1000 a. C.) foram confeccionados papiros onde aparecem

²³⁶ Na adaptação feita por Jean-François Dulcis, este mudou o nome dos personagens principais do texto de William Shakespeare, além de fazer desaparecer personagens secundárias e encurtar ações e cenas (PRADO, 1972, p. 26).

representados animais como o burro, o leão, o crocodilo ou o macaco, tocando instrumentos num ambiente luxuoso. A sátira se torna mais explícita numa cena representando uma ratazana, sentada no trono, que recebe de um gato uma flor-de-lótus, como presente. A cena é assistida por outras ratazanas que ostentam símbolos de nobreza. Na Idade Média, por sua vez, os bestiários entraram em voga, como uma forma de “expor e corrigir vícios e costumes, usando-se animais como exemplo”. Poemas como *O Roman de Fauvel*, do século XIV, utilizam um burro que se torna o senhor da casa, “como uma metáfora para a crítica de costumes da alta sociedade da época, especialmente da igreja e do Estado” (ROCHA, 2010, p. 13).

Assim, visando criar uma reprodução distorcida – *paródica* – do modelo trágico de *Otelo*, Martins Penna exagera a menção ao som de animais, incluindo, gradativamente, outros seres num mesmo bestiário imaginário:

PEDESTRE – Veremos quem é capaz de lograr-me... Lograr André Camarão! Cá a menina, levarei a palmatória. [...] E a minha mulher... Oh, se lhe passar somente pela ponta dos cabelos a ideia de enganar-me, de se deixar seduzir... Ah, nem falar nisso, nem pensar! Eu seria *um tigre, um leão, um elefante!* A mataria, a enterraria, a esfolaria viva. Oh, já tremo de furor! Vi muitas vezes Otelo no teatro, quando ia para a plateia por ordem superior. O crime de Otelo é uma migalha, uma ninharia, uma nonada, comparado com o meu... Enganar-me! Enganar ela! Ah, nem sei do que seria capaz! Amarrados ela e o seu amante, os mandaria de presente ao diabo, acabariam na ponta desta espada, nas unhas destas mãos, no talão destas botas!

(p. 134, vol. III – nosso grifo).

Note-se que “tigre” era a denominação dada aos negros encarregados de transportar barris com fezes e urinas para jogá-los em praias e valas – as fezes respingavam em suas peles, manchando-as, daí a analogia com o animal felino. Ao comparar o personagem do pedestre ou “o terrível capitão-do-mato” a um “tigre”, Martins Penna claramente o ridicularizava em público.²³⁷

A carta acima encontrada pelo pedestre, escondida junto ao seio de Anacleto, foi inspirada numa cena da tragédia *Otelo*. O pai de Hedelmonda, um senador de Veneza, não se conforma com a paixão da filha pelo general mouro Otelo e conspira para separá-los. Com este intento, ameaça matar-se com uma punhalada se a filha não assinar a seguinte carta:

²³⁷ Diga-se que os pedestres por vezes policiavam o interior do TSPA, o que provocava as críticas de Martins Penna: “Essa raça temível de ciclopes, alertas, vigilantes nos corredores do teatro, [que] empregavam-se na inocente caçada das flores. Passava uma senhora para o seu camarote, levando ramos de flores, e os pedestres, que nessas noites haviam-se esquecido dos negros fugidos, vendo as flores, estremeciam e atiravam-se a elas como gatos a bofes; as senhoras assustavam-se, e os amabilíssimos pedestres diziam com ferrenho sorriso ou suave carantonha: ‘É proibido atirar flores ao tablado!’” (MARTINS PENNA, *Folh.*, 1965 [21 de abril de 1847], p. 202).

“Meu pai, à mão de Otelo renuncio. / Acalme o meu pesar as vossas iras. / A vós pertence só dar-me um esposo. / Hedelmonda.” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 163).

O desfecho da tragédia ocorre no 5º ato – iniciado pelo efeito de contrarregragem, com o som de trovões ao longe²³⁸ –, quando Pesaro encontra a carta junto ao cadáver de Loredano (morto pelo próprio Pesaro) e a entrega a Otelo. Eis a cena interpretada por João Caetano e sua esposa, a atriz e dançarina Estela Sezefreda:

HEDELMONDA – Meu pai entrou aqui precipitado: / “Assina este bilhete, disse, assina, ou com este punhal me tiro a vida”. Eu assinei.

OTELO – Sem ler?

HEDELMONDA – Sem ler, é certo. /No mesmo instante a minha mão tomando/ A deu a Loredano. Eu recusava, / Inflamei sua raiva... Mas, Otelo/ Não me ouvís? Duvidais!

OTELO – Não, ao contrário; / Enfim...

HEDELMONDA – Ele, indignado com meu pranto. / Entregou-me o bilhete, que medrosa / Assinara...

OTELO – E depois?

HEDELMONDA – Eu o confiei / A Loredano...

OTELO – Oh, raiva! Com que intento? Para que fim? Falai: que plano tínheis?

(p. 163).

O plano ardiloso funciona e Otelo, possuído pelo ciúme, acaba por apunhalar Hedelmonda para, em seguida, matar-se com o mesmo ferro (MAGALHÃES JR., 1972, p. 163-164). Na comédia de Martins Penna, por sua vez, a cena acima é parodiada quando o pedestre André Camarão, furioso após ter encontrado a carta junto ao seio de Anacleto, obriga-a lê-la, em duo, como num cânone. Notem-se as referências no texto a seres angelicais e animalescos, integrantes de um mesmo *coro satírico* ficcional:

²³⁸ Transcrevemos a seguir o diálogo entre João Caetano e Martins Penna, no qual é mencionado o uso de fogos para simular trovoadas e raios teatrais. O diálogo transcorreu num entreato da tragédia *Otelo*, representada no teatro de S. João de Itaboraí: “Na festa que teve lugar na vila, dei eu algumas representações no seu bonito teatro. Na primeira noite de espetáculo representei *Otelo*, e o meu amigo Penna, apreciador desta tragédia, não faltou, visto achar-se no lugar fruindo os divertimentos. No fim do 4º. ato foi visitar-me, e nesta ocasião se me apresentou o contrarregra perguntando — *Quer no principio do 5º ato trovões e raios?* — *Não, disse-lhe eu, bastam trovões ao longe.*

Esta minha determinação excitou o riso do meu amigo, e disse-me:

— Grande é o poder de um ator!

— Por quê?

— Porque, sentado no camarim, governa os elementos.

— Pois todo esse poder não o livrará um dia de uma grande desgraça!

— Qual pode ela ser?!

— Ao sair à cena, apanhar uma tempestade de pateada, que só no camarim se abrigue dela.

— Quem governa os elementos é respeitado pelos homens.

— Engana-se: Deus não o foi por eles, quanto mais eu, que mando buscar *os raios à casa do fogueteiro.*

Riu-se muito o meu amigo, *prometendo-me introduzir a nossa conversação na primeira comédia que escrevesse.*” (SANTOS, 1862, p. 73 – nossos grifos).

PEDESTRE (*lendo*) – Minha bela Anacleta...
 ANACLETA (*repetindo*) – Minha bela Anacleta...
 PEDESTRE (*lendo*) – ... Teu marido é um *animal*...
 ANACLETA (*repetindo*) – ... Teu marido é um *animal*...
 PEDESTRE (*no mesmo*) – ... E tu és um *anjo*...
 ANACLETA (*no mesmo*) – ... E tu és um *anjo*...
 PEDESTRE (*no mesmo*) – Esta noite irei ver-te...
 ANACLETA (*no mesmo*) – Esta noite irei ver-te...
 PEDESTRE (*no mesmo*) – ... e se não tiver a fortuna de encontrar-te...
 ANACLETA (*no mesmo*) – ... e se não tiver a fortuna de encontrar-te...
 PEDESTRE (*no mesmo*) – ... deixar-te-ei esta carta...
 ANACLETA (*no mesmo*) – ... deixar-te-ei esta carta...
 PEDESTRE (*no mesmo*) – ... para conhecer-te quanto te amo...
 ANACLETA (*no mesmo*) – ... para conhecer-te quanto te amo...
 PEDESTRE (*no mesmo*) – ... e quanto desprezo o *burro* do teu marido.”
 ANACLETA (*no mesmo*) – ... e quanto desprezo o *burro* do teu marido.”

(MARTINS PENNA, 2007 [1845-1846], p. 143-145, vol. III – nossos grifos).

Remetendo ao início da comédia, noutra cena a badalada do sino marca “a hora das almas do outro mundo” (p. 162, vol. III). É quando Martins Penna solicita a inclusão em cena de um gato *de verdade* – animal relacionado simbolicamente aos ladrões e invasores (“gatunos”) e ao reino do sobrenatural, em sua versão popular ou folclórica:

PAULINO – Meu Deus, quando sairei eu desta maldita casa? Só, no escuro e com uma defunta... Ela está lá dentro morta e fui eu a causa de sua morte! Não tarda muito que venha a sua alma por aí a pedir-me contas... Já tenho os cabelos todo arrepiados. [...] Que noite, que noite! (*dá dentro uma hora, ao longe*) Uma hora! É a hora das almas do outro mundo... E eu fechado com uma defunta! (*do buraco da primeira porta à esquerda salta em cena um gato; ao ruído que este faz, saltando, Paulino se assusta e cai de joelhos*) Ai misericórdia, misericórdia! Padre Nosso, que estais no céu, santificado seja vosso nome... santificado... venha a nós... que estás no céu... seja o vosso nome... as vossas dívidas... Creio que se foi embora... Nada ouço. (*levanta-se*) É a alma da desgraçada. [...] Ai, ai, eu daria o amor de todas as mulheres solteiras, casadas, viúvas e etc. só para me ver fora daqui e... (*aqui abrem a porta da direita*) Aí vem ela! É uma sombra branca... que vai até teto...Ai, ai! (*cai de joelhos*)

(p. 162, vol. III).

Na cena acima, Paulino pensava que Anacleta havia sido morta pelo pedestre, enquanto este, por seu turno, pensava ter matado Paulino, planejando ocultar o crime ensacando o “corpo da vítima”, para, depois, fazer o “negro” Alexandre jogá-lo ao mar:

PEDESTRE – Vem cá [*para Alexandre*]. É preciso metê-lo neste saco, ajuda-me. (*ambos principiam a meter Paulino dentro do saco. Durante esta operação, Paulino conserva*

toda a aparência de um corpo morto) Anda mais depressa, não tremas. Ele ainda está quente... Patife! Assim metido no saco, tu o levarás às costas e o lançarás ao mar. (*tirando uma corda da algibeira*) Amarremos a boca do saco. (*amarram o saco*) Eu te acompanharei até a praia; depois, dar-te-ei a liberdade... Bom, está amarrado. Agora, espera um instante, enquanto vou ver se alguma ronda se aproxima, ou se passa alguém pela rua. (*sai pelo fundo e fecha a porta por fora*)

(p. 155, vol. III).

Tratava-se de uma alusão a outro caso verídico ocorrido recentemente na Corte, por nós referido no capítulo I, no qual um proprietário de escravos pôs o corpo de um destes num saco, ordenando a outro de “seus” negros que o atirasse ao mar, provavelmente para encobrir uma morte causada por castigos cruéis (MAGALHÃES JR., 1972). Diga-se de passagem, que os relatos de viajantes, como o de Robert Walsh (1985 [1829-1829]), sugerem que casos como esse não deviam ser incomuns:

Nunca passei por uma rua do Rio [de Janeiro] sem que tivesse a impressão de que algumas de suas casas eram cadeias, devido aos gritos e gemidos de alguns infelizes, que partiam do seu interior, juntamente com o estalo dos chicotes, anunciando que estava sendo infligido um castigo corporal a alguém. [...] A casa contígua à nossa pertencia a um artesão e dela partiam constantemente terríveis gritos e gemidos. Entrei na sua oficina e verifiquei [...] que dois meninos negros trabalhavam para ele. Era um homem trigueiro, de rosto cadavérico e ar sombrio; com tiras de couro da sua oficina ele havia feito uma chibata semelhante à usada pelos russos, e com essa chibata açoitava, no momento, as costas nuas de um dos meninos, num cômodo contíguo. Aí estava a causa dos gritos que ouvíamos todos os dias e quase o dia todo (WALSH, 1985 [1829-1829], p. 165).

Por fim, Martins Penna parece ampliar as coordenadas paródicas, ao se referir a orações e certos trechos da Bíblia, como os salmos e o apocalipse. Isto ocorre, por exemplo, quando Paulino e Anacleto, acreditando-se assombrados por almas do outro mundo, rezam, respectivamente, trechos do Pai Nosso e da Salve Rainha (MARTINS PENNA, 2007 [1845-1846], p. 162-163, vol. III). Noutro momento da comédia, Roberto, pai de Anacleto, sem saber ainda que o pedestre havia tentado matá-la, promete mundos e fundos ao genro: “Amanhã *pisará o mais soberbo* com a sua imensa riqueza e *esmagará o mais rico* com sua esplêndida ostentação” (p. 172 – nossos grifos). A fala de Roberto parece uma *reza às avessas*; como uma paródia, talvez, do trecho bem conhecido do Salmo 91 (*Sob as asas divinas*): “Poderás caminhar sobre o leão e a víbora, pisarás sobre o leão e o dragão”.²³⁹

²³⁹ Ver referências (*Bíblia*).

É interessante notar que, desde antes da era cristã os salmos eram cantados de forma responsorial pelos judeus:

Um solista cantava o refrão, e, no fim de cada verso, a assembleia respondia com um breve refrão sempre igual, como no Salmo 135(136): ‘Porque eterno é seu amor’ [...] Essa forma de cantar os salmos era mais fácil e viável para os antigos que não sabiam ler e não tinham em mãos o texto; só o cantor tinha o texto (WEBER, 2013, p. 21).

O que queremos sublinhar é o fato de o texto de *Os ciúmes de um pedestre* poder ser lido como uma *partitura vocal* pelo ator cômico oitocentista, requerendo o emprego da voz de maneiras variadas, desde momentos “meio rezados meio cantarolados” – o ator como uma espécie de salmista –, passando pela imitação dos “rugidos graves e desentoados” e gargalhadas trágicas de João Caetano, até o emprego de recursos vocais farsescos da longa tradição cômica Ocidental, como as imitações de animais (o texto de *Os ciúmes de um pedestre* alude ao elefante, leão, tigre, burro, asno, camelo e gato), além de, finalmente, os sussurros, gritos, choros fingidos, “ais” e “ohs” dos atores e cantores bufos. Assim como ocorreu em *O Judas em sábado de aleluia*, na comédia *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato* há uma espécie de *recitativo seco*. Neste sentido, Budasz (2011, p. 17) formula a hipótese interessante de que talvez tenha havido “um genuíno estilo declamatório luso-brasileiro” – presente, por exemplo, nos entremezes do século XVIII e início do XIX –, mas que se perdeu. Para o nosso estudo, é fundamental apontar a proximidade entre fala e canto nas *performances* das comédias de Martins Penna. Como assinalado por Constantin Stanislavski:

A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. [...] Uma boa voz de homem entrando em cena com a sua *deixa* é como um violoncelo ou um oboé. Uma voz feminina pura e alta, respondendo à *deixa*, faz-me pensar num violino ou numa flauta. As profundas notas de peito de uma atriz dramática lembram-me a introdução de uma viola. O baixo pesado de um pai nobre ressoa como um fagote, a voz do vilão é um trombone, que troveja mas também gargareja para dentro, como se fosse por causa da raiva ou de saliva acumulada (STANISLAVSKI, 1996, p. 106-107 – nosso grifo).

As vozes dos atores se somavam aos badalos de sinos na madrugada – palco de gatos, escravos fugidos e “amantes à polca”. A menção à polca, por parte de Martins Penna, não foi gratuita. Os primeiros anúncios mencionando a dança no *Diário do Rio de Janeiro* aparecem no início de outubro de 1844, com as tipografias oferecendo a venda de partituras “arranjadas

para piano”. A polca tornou-se rapidamente uma mania junto aos cariocas, como exemplifica um rápido levantamento no *Diário do Rio de Janeiro*, contemplando algumas danças da época, à maneira de comparação. No período 1822-1850, o lundu é mencionado 41 vezes neste periódico, seguido pela caxuxa, com 40 entradas, enquanto que o solo inglês é referido 34 vezes. O miudinho (algumas vezes grafado como “mindinho”) aparece 32 vezes ao total. A valsa tem 130 citações e a polca, apenas no período 1844-1850, têm 190 citações (ULHÔA e COSTA-LIMA NETO, 2013). O levantamento feito no *Diário do Rio de Janeiro* confirma a observação de Martha Tupinambá de Ulhôa:

Apesar de a história da música ter consolidado o lundu como uma das matrizes da música brasileira, uma visita às fontes sugere o quanto tem de construída e até certo ponto, artificial, esta formulação repetida e consolidada na literatura. Em nossa pesquisa em periódicos do século XIX, o lundu aparece muito menos que a valsa e a polca, gêneros que sem dúvida foram abasileirados e têm uma importância histórica significativa que não foi ainda explorada pela historiografia musical no Brasil (ULHÔA, 2007, p. 70).

A polca foi apresentada pela primeira vez no São Pedro de Alcântara, em 1844, pelo casal de dançarinos Felipe e Carolina Caton, cuja trajetória transnacional exemplifica os hibridismos culturais na primeira metade do século XIX. Em 1825, os Caton dançaram boleros no Teatro de São Carlos, em Lisboa (BENEVIDES, 1992 [1883], p. 142), enquanto que no início da década de 1830 estiveram no Rio de Janeiro e, entre 1834 e 1838, na Argentina, dançando o lundu em teatros e circos, misturando-o com o fandango espanhol (VEGA, 2007). A dança da Bohêmia tornou-se tema de arranjos para piano, foi incluída em bailados e farsas apresentados nos teatros e ganhou os salões e bailes da Corte. Sua coreografia era ensinada até por meio de publicações impressas, como exemplifica o anúncio transcrito abaixo:

Explicações exatas das figurações da Polca feitas pelo professor Felipe Caton

Estas figurações explicam do modo que devem conduzir a senhora, com que pé principia, o cavaleiro e a dama a valsa, ou mesmo no golpe de calcanhar; enfim tudo está explicado tão exatamente que uma pessoa que tiver o mais mínimo princípio, tenho lido este livreto não se poderá enganar; vende-se cada um a 320 réis, na tipografia do *Mercantil*, casa do Sr. Paula Brito, loja de papel Praça da Constituição, casa de Ferreira e Canedo, e na loja de instrumentos de música, rua do Ouvidor, n. 116 (*O Mercantil*, 6 de junho de 1846).

No Ex. 47 incluímos a partitura do trecho inicial da polca “Glória”, de autoria de Eduardo Medina Ribas, publicada no *Álbum Pitoresco e Musical*, editado originalmente pela tipografia de Pierre Laforge, em 1856. Diga-se que, assim como o casal de dançarinos Catton, a trajetória de Eduardo Ribas ocorreu nos dois lados do Atlântico. Ele era cantor lírico (barítono), tendo sido referido elogiosamente por Martins Penna nos folhetins (1965 [15 de setembro de 1846], p. 15-16). Após ter cantado no Teatro de São Pedro em 1846 e 1847, Eduardo Ribas cantou na companhia lírica do Teatro de São Carlos, em Lisboa, nos anos de 1848 e 1849 (BENEVIDES, 1992 [1883], p. 223).²⁴⁰

Ex. 47 Polca "Glória". *Álbum Pitoresco e Musical* (1958 [1856]).

A menção à polca, na comédia de Martins Penna, está relacionada aos amantes Paulino e Anacleta, esposa do pedestre André Camarão. A dança saltitante representa um contraponto irônico à gravidade e seriedade trágicas do pedestre, o qual, após tentar em vão “fazer duas mortes” (p. 180, vol. III), ou seja, tentar matar os dois amantes, ao fim da comédia resolve se deixar aprisionar num mosteiro:

Deixem-me, estou preso pela polícia para ser frade! (*para o Cabo*) Não me deixem fugir... Adeus, ó mundo, adeus, mulheres! (*vai-se pelo fundo, levando o Cabo e soldado consigo*) [...] (*dentro*) Quero ser frade, quero ser frade!

(MARTINS PENNA, 2007, [1845[1846], p. 182-183, vol. III).

Ao renunciar ao mundo e às mulheres, simbolicamente o pedestre *morre* duas vezes, tornando-se, assim, uma espécie de alma penada em vida – um *morto-vivo*.²⁴¹

²⁴⁰ Eduardo Medina Ribas era filho do Sr. Ribas, regente da orquestra do TSPA. É pai do compositor Glauco Velasquez (1884-1914).

²⁴¹ Considerando que as comédias de Martins Penna fazem referência a outros textos, como tragédias, libretos de ópera, anúncios de jornais, letras de canção e provérbios populares, é possível supor que, em *Os ciúmes de um*

5.4 *O noviço* (1845)

A comédia em 3 atos *O noviço*, de Martins Penna, estreou em 10 de agosto de 1845, como parte principal do programa teatral noturno apresentado no Teatro de São Pedro, sem ser em benefício de um artista específico. Os artistas líricos e dramáticos mais importantes, acompanhados dos professores da orquestra, estiveram presentes na 47ª récita da assinatura do Teatro de São Pedro. No final da comédia *O noviço*, a soprano italiana Augusta Candiani executou uma ária acompanhada de coros da ópera *Nabucco*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), seguida do *vaudeville* traduzido do francês *O complacente ou o vestuário de palhaço*, com o qual o programa foi encerrado. Neste *vaudeville* cantaram Manuel Soares, Luiz Antônio Monteiro, José Cândido da Silva, Caqueirada, Gertrudes Angélica da Cunha e Clotilde. A estreia foi assim anunciada nos jornais (Fig. 39):

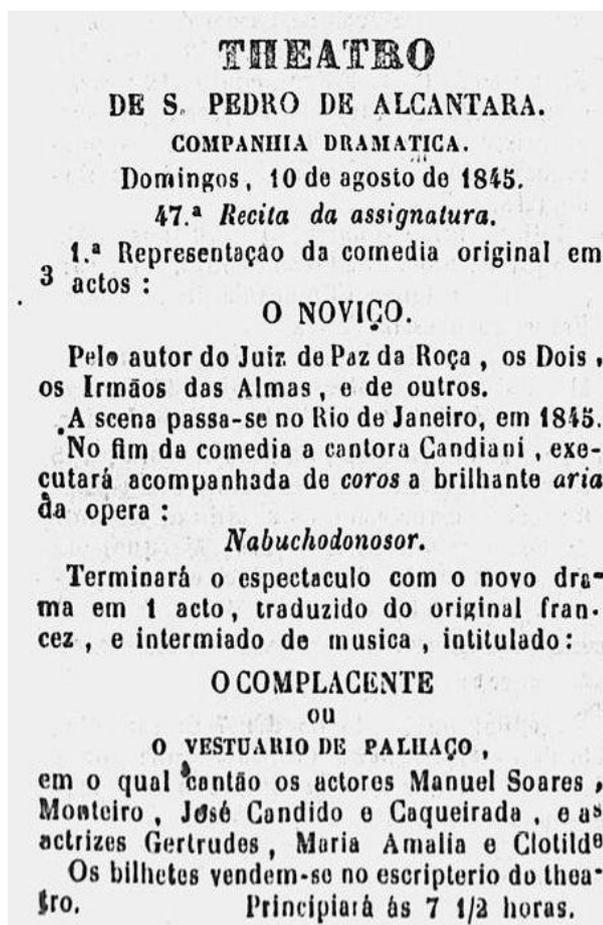


Fig. 39 Estreia *O noviço*. DRJ, 10/08/1845.

pedestre, o comediógrafo tenha utilizado a Bíblia como intertexto, se apropriando, mais especialmente, da noção de “segunda morte”. Tal noção é apresentada no livro do Apocalipse, em 21:8 (“Quanto aos covardes, porém, e aos infieis, aos corruptos, aos assassinos, aos impudicos, aos mágicos, aos idólatras e a todos os mentirosos, a sua porção se encontra no lago ardente de fogo e enxofre, que é a *segunda morte*”) (*A Bíblia de Jerusalém*, p. 2325-2326 – nossos grifos). A “segunda morte” é oposta à morte corporal, sendo definida na Bíblia como a *morte eterna*. Acreditamos que Martins Penna pode ter aludido à “segunda morte” para *julgar* o personagem odioso do pedestre: enquanto este não morresse e sua alma ardesse eternamente no inferno, ele pagaria antecipado, morrendo aqui mesmo nesta vida.

5.4.1 Descrição do enredo da comédia

JUCA (*saltando e cantando*) – Eu quero ser frade, eu quero ser frade... (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 84, vol. II).

Assim como o texto da comédia *O Judas em sábado de aleluia* (p. 239, vol. I) faz referência à tragédia *Otelo*²⁴² – parodiada em *Os ciúmes de um pedestre* – a 5ª cena do segundo ato de *O noviço*, por sua vez, menciona uma “mascarada”:

CARLOS – É uma comédia que ensaiávamos para *sábado de Aleluia*.

FLORENCIA – Uma comédia?

AMBRÓSIO – Sim, era uma comédia, um divertimento, uma surpresa. Eu e o sobrinho arranjávamos isso...

(MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 135, vol. II – nosso grifo).

Se em *O Judas em sábado de aleluia* o bom soldado Faustino traveste-se de boneco de Judas, o apóstolo traidor de Cristo, em *Os ciúmes de um pedestre*, pelo contrário, é o personagem do pedestre que, ao fim da comédia, quer tornar-se frade. Dessa maneira, Faustino está para o frade, assim como o pedestre para Judas. Como exemplifica a fala acima citada de Juca (“Eu quero ser frade”) – exatamente a mesma fala do pedestre, ao fim de *Os ciúmes de um pedestre* –, em *O noviço*, por sua vez, Martins Penna tece outros paralelos entre os personagens desta e das demais comédias do grupo III, o que terá reflexos na dramaturgia musical posta em ação pelo autor.

O personagem Ambrósio é um aproveitador que casa-se por interesse com a viúva endinheirada, Florência, e para não ter que dividir a herança da esposa com nenhum membro de sua família a convence a enviar o casal de filhos, Emília e Juquinha, além do sobrinho Carlos para um convento.²⁴³

FLORENCIA – Coitadinha! Sempre tenho pena dela; o convento é tão triste!

AMBRÓSIO – É essa compaixão mal-entendida! O que é este mundo? Um pélogo de enganos e traições, um escolho em que naufragam a felicidade e as doces ilusões da vida. E o que é convento? Porto de salvação e ventura, asilo da virtude, único abrigo da inocência e verdadeira felicidade... E deve uma mãe carinhosa hesitar na escolha entre o mundo e o convento?

FLORENCIA – Não, por certo...

(p. 80, vol. II).

²⁴² A referência intertextual ocorre na cena de *O Judas em sábado de aleluia* em que o soldado Faustino, tentando demonstrar coragem para impressionar Maricota, diz: “Porque lá nos *desertos africanos* Faustino não nasceu desconhecido!” (p. 239, vol. I – nosso grifo).

²⁴³ O texto da comédia esclarece que o tal “convento” era o MSBRJ. Este era, segundo o viajante Ewbank (1976 [1846], p. 102), um dos mosteiros mais ricos do mundo; seus padres possuindo ruas inteiras, “onde as lojas rendem os melhores aluguéis”, além de propriedades agrícolas que chegavam a contar com 1.000 escravos.

Os planos interesseiros de Ambrósio são, contudo, ameaçados por Carlos, o qual foge do “convento”.

CARLOS – Por que motivo? Pois faltam motivos para se fugir de um convento? O último foi o jejum em que vivo há sete dias... Vê como tenho esta barriga, vai a sumir-se. Desde sexta-feira passada que não mastigo pedaço que valha a pena.

EMÍLIA – Coitado!

CARLOS – Hoje, já não podendo, questionei com o D. Abade. Palavras puxam palavras; dize tu, direi eu, e por fim das contas arrumei-lhe uma *cabeçada*, que o atirei por esses ares.

EMÍLIA – O que fizestes, louco?

CARLOS – E que culpa tenho eu, se tenho a cabeça esquentada? Para que querem violentar minhas inclinações? Não nasci para frade, não tenho jeito nenhum para estar horas inteiras no coro a rezar com os braços encruzados. Não me vai o gosto para aí... Não posso jejuar: tenho, pelo menos três vezes por dia, uma fome de todos os diabos. Militar é o que eu quisera ser; para aí chama-me a inclinação. Bordoadas, espadeiradas, rusgas é que me regalam; esse é meu gênio. Gosto de teatro. [...]

Na continuação, o personagem de Carlos torna-se uma espécie de *alter ego* de Martins Penna – funcionário público por necessidade de sobrevivência:

EMÍLIA – E os nossos parentes quando nos obrigam a seguir uma carreira para a qual não temos inclinação alguma, dizem que o tempo acostumar-nos-á.

CARLOS – O tempo acostumar! Eis aí por que vemos entre nós tantos absurdos e disparates. Este tem jeito para sapateiro: pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquele tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, ainda isso vá. [...] 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! [...]

EMÍLIA – Mas que queres tu que se faça?

CARLOS – Que não se constanja ninguém, que se estudem os homens e que haja uma bem entendida e esclarecida proteção, e que, sobretudo, se despreze o patronato, que assenta o jumento nas bancas das academias e amarra o homem de talento à manjedoura.

(p. 91-93, vol. II – nosso grifo).

Na cena X aparece inesperadamente a personagem Rosa Escolástica, casada com Ambrósio, há oito anos, em Maranguape, no Ceará. Desmentindo ironicamente o nome de santo dado ao personagem por Martins Penna, Ambrósio era bígamo.

CARLOS – Que ventura, ou antes, que patifaria! Que tal? Casado com duas mulheres! Oh, mas o Código é muito claro... Agora verás como se rouba e se obriga a ser frade...

(p. 105, vol. II).

Carlos então urde um plano. Visando enganar o mestre dos noviços, o qual, acompanhado de dois meirinhos, vem à casa de Florência para prendê-lo e trazê-lo de volta para o mosteiro, Carlos troca de roupa com Rosa, que, vestida de frade, é presa em seu lugar (p. 117, vol. II).

No ato II, Carlos ameaça Ambrósio, dizendo que contaria toda a verdade para Florência, caso o segundo não o deixasse casar com a prima Emília (p. 131, vol. II). Ambrósio se vê obrigado a concordar com a chantagem, mas antes que Carlos pudesse comemorar vitória, o mestre dos noviços reaparece com os meirinhos e, de surpresa, o prendem e o arrastam de volta para o mosteiro (p. 140-142, vol. II). Neste ínterim, Rosa volta à casa de Florência trazendo policiais para prender Ambrósio, o qual, contudo, consegue escapar, fugindo pelo quintal (p. 157, vol. II).

No ato III, após uma semana preso na cela solitária, Carlos consegue fugir novamente do mosteiro e, chegando à casa de Florência, se esconde sob a cama (p. 167, vol. II). Ambrósio, disfarçado de frade, procura Florência para roubá-la, mas os gritos desta atraem os vizinhos, obrigando o vigarista a se esconder no armário (p. 181, vol. II). A esta altura, Rosa e Florência resolvem se vingar de seu traidor e descobrem o esconderijo de Ambrósio, após o que, dão-lhe uma surra de Judas:

ROSA – Promessas tuas? Queres que eu acredite nelas? (*entra Florência trazendo um pau de vassoura*)

AMBRÓSIO – Mas eu juro desta vez...

ROSA – Juras? E tu tens fé em Deus para jurares?

AMBRÓSIO – Rosinha de minha vida, olha que...

FLORÊNCIA (*levanta o pau e dá-lhe na cabeça*) – Toma, maroto!

AMBRÓSIO (*escondendo a cabeça*) – Ai!

ROSA – Ah, ah, ah!

FLORÊNCIA – Ah, pensava que o caso havia de ficar assim? Anda, bota a cabeça de fora!

AMBRÓSIO (*principia a gritar*) – Ai! (*etc.*)

ROSA (*procura pela casa um pau...*) Não acho também um pau...

FLORÊNCIA – Grita, grita, que eu já chorei muito. Mas agora hei de arreentar-te esta cabeça. Bota essa cara sem-vergonha de fora!

ROSA (*tira o travesseiro da cama*) Isto serve?

FLORÊNCIA – Patife! Homem *desalmado*!

ROSA – Zombastes, agora pagarás.

AMBRÓSIO (*botando a cabeça para fora*) Ai, que morro! (*dão-lhe*)

(p. 194-195, vol. II).

Ao fim da comédia, Ambrósio é preso, enquanto Carlos, pelo contrário, obtém permissão para sair definitivamente do convento.

CARLOS (*abraçando-o*) – Meu bom Padre-Mestre, este ato reconcilia-me com os frades.
 MESTRE – E vós, senhoras, esperai da justiça dos homens o castigo desse malvado.
 (*para Carlos e Emília*) E vós, meus filhos, sede felizes, que eu pedirei para todos (*ao público*) indulgência!
 AMBRÓSIO – Oh, mulheres, mulheres!

FIM

(p. 202-203, vol. II).

5.4.2 A *mousiké* da comédia

No texto de *O noviço*, Martins Penna solicita que o personagem de Juquinha brinque pela casa, tocando um ruidoso assobio de palha ou cantando repetidas vezes o refrão: “Eu quero ser frade” – exatamente a mesma fala incluída no final de *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato*. A nosso ver, o bordão cantado pelo saltitante Juquinha – personagem popular conhecido por sua inteligência e sarcasmo – foi reutilizado por Martins Penna em *Os ciúmes de um pedestre* como um intertexto irônico-satírico que ridicularizava a figura do pedestre.

Acreditamos que um tipo semelhante de apito ao tocado por Juquinha pode ter sido referido pelo viajante Thomas Ewbank, quando este esteve no Rio de Janeiro, em 1846. Num belo Domingo de Palmas (uma semana antes da Páscoa), Ewbank escutou “estranhos rumores de uma viela, como se uma hoste de inocentes estivesse sendo dizimada” (EWBANK, 1976 [1846], p. 169). Próximo à Igreja da Lapa, dois negros preparavam e uma negra vendia apitos ou cornetas feitas com folhas de palmas,

Lindos brinquedos que variam em extensão de vinte a cinquenta centímetros; alguns lisos e retos, outros enfeitados e curvos como os chifres dos carneiros nos tabernáculos, [...] cuja música imita surpreendentemente gansos e patinhos agitados e os grunhidos de leitões chamando por suas mães (p. 169).

O apito de Juquinha parecia fazer referência, assim, à Páscoa e, por extensão, ao *Judas em sábado de aleluia*. A dramaturgia musical reforçava a relação intertextual entre esta comédia e *O noviço*, enquanto outras menções, por seu turno, aproximam *O noviço* das demais comédias do grupo III. Durante a cena VII do ato I, por exemplo, o noviço Carlos diz:

Em vez desta vida de agitação e glória, hei de ser frade, revestir-me de paciência e humildade, encomendar defuntos... (*cantando*) *Requiescat in*

*pace... a porta inferi! amen...*²⁴⁴ O que seguirá disto? O ser eu péssimo frade, descrédito do convento e vergonha do hábito que visto (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 94, vol. II),

Os trechos em latim cantados por Carlos pertencem aos recitativos litúrgicos do rito católico para a encomenda de defuntos (*Golden manual*), estando relacionados, assim, à comédia *Os irmãos das almas*. Estes cânticos eram entoados pelo padre e seus auxiliares de maneira responsorial (um solista ou grupo de solistas cantando alternadamente com o coro) ou antifonal (dois coros se alternando cantando).

Os responsórios ou “responsos” são referidos literalmente por Martins Penna na cena VII do ato II, quando Carlos foge do convento e, para escapar de seus perseguidores, convence Rosa a trocar de roupa com ele, enquanto Rosa, vestida de frade, acaba sendo levada, por engano.

O D. Abade, ao conhecer que o noviço preso era uma mulher, pelos longos cabelos que ao tirar o chapéu lhe caíram sobre os ombros, deu um grito de horror. Toda a comunidade correu e grande foi então a confusão. Um gritava: Sacrilégio! Profanação! Outro ria-se; este interrogava; aquele respondia ao acaso... Em menos de dois segundos a notícia percorreu todo o convento, mas alterada e aumentada. No refeitório dizia-se que o diabo estava no coro, dentro dos canudos do órgão; na cozinha julgava-se que o fogo lavrava nos quatro ângulos do edifício; qual, pensava que D. Abade tinha caído da torre abaixo; qual, que fora arrebatado para o céu. Os sineiros, correndo para as torres, puxavam como energúmenos pelas cordas dos sinos; os porteiros fecharam as portas com horrível estrondo: os *responsos* soaram de todos os lados, e a algazarra dos noviços dominava esse ruído infernal, causado por uma única mulher. Oh, mulheres! (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 144-145 – nosso grifo).

A paisagem sonora imaginária aludida acima – constituída de gritos, sons de sinos, estrondo de portas batendo, *responsos*, o diabo no coro e “dentro dos canudos do órgão” etc. – está relacionada, algo paradoxalmente, àquela que ocorre no sábado de aleluia, quando o repique de sinos, os sons de foguetes e a algazarra barulhenta da multidão se sucedem ao canto gregoriano *Alleluia Pascha Nostra*, antes referido, entoado há séculos pelos monges do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

No canto superior esquerdo da pintura da Fig. 40 aparece o Mosteiro de São Bento, em 1841 – quatro anos antes da estreia de *O noviço*. No sopé do morro onde o mosteiro foi fundado em 1590, estava o Cais dos Mineiros, onde Martins Penna trabalhou entre 1838 e 1843. De lá o jovem comediógrafo podia ver o mosteiro e escutar seus sinos batendo, *ao longe* – como ocorre nas comédias do autor.

²⁴⁴ Tradução: “Descanse em paz”... “a partir do portão do inferno”... “assim seja”.



Fig. 40 "O Porto do Rio de Janeiro". Pintura. Sinety (1841).

O já referido Sr. Manoel Cosme dos Santos (Manoel do sino), responsável pela manutenção, restauro e instalação do sistema eletrônico dos sinos do Mosteiro de São Bento,²⁴⁵ nos informou em entrevista (SANTOS, 2014a) que o mosteiro tem atualmente doze sinos, sendo seis alemães e seis portugueses. Os sinos alemães são datados de 1953 e têm os seguintes nomes, medidas e notas:

- Cristo-Rei (2.18m – 5.700kg – nota sol);
- Nossa Senhora (3.777kg – nota si bemol);
- São José (2.395kg – nota dó);
- São Bento (1.670kg – nota ré);
- São Pedro e São Paulo (993kg – nota fá);
- Santos Anjos (695kg – nota sol).

Os outros seis sinos, de fabricação portuguesa, são mais antigos, sendo um datado de 1878, enquanto os demais, ao que tudo indica, são provenientes do século XVIII (SANTOS, 2014c). Estes últimos eram os sinos que soavam diariamente na época de Martins Penna – e que foram mencionados pelo autor na cena citada d’*O noviço*. Do Cais dos Mineiros, Martins Penna podia escutá-los marcando as horas do Ofício Divino.²⁴⁶ Os nomes destes sinos

²⁴⁵ Manoel Cosme dos Santos e seu irmão Claudio Damião dos Santos aprenderam o ofício de sineiros com seu pai, Manoel Joaquim, o qual, por sua vez, o recebeu do avô, Ricardo Moreira dos Santos, em Portugal. Os irmãos Santos mantêm a companhia *Sinos & Relógio*, prestando serviços de restaurações, manutenção, fundição, refusão e automatização de sinos, carrilhões e relógios para igrejas do Rio de Janeiro e de todo Brasil (BARROSA, 2011, p. 121; SANTOS, s/d).

²⁴⁶ Foi São Bento (480-543) quem ritmou a vida do mosteiro, organizando-a em torno das *Horas* e estabelecendo o ofício divino em oito momentos do dia e da noite, em que o monge se dedica à prece coletiva e cantada: Matinas (*Noite e alvorada*); Laudes (6h); Prima (7h); Terça (9h); MISSA; sexta (meio-dia); Noa (15h); Vésperas (18h); Completas (cair da noite) (MASSIM, 1997, p. 135-136).

portugueses, contudo, se perderam no tempo. Sabe-se apenas que certa fundição do século XVIII, denominada Coelho & Filhos, fundiu quatro deles, em Portugal (SANTOS, 2014c). A seguir, mencionamos suas medidas e notas:

Torre 1

- Sino 1 – 46 cm. (nota lá);
- Sino 2 – 50 cm. (nota sol);
- Sino 3 – 55 cm. (nota fá sustenido);

Torre 2

- Sino 4 – 71 cm. (nota dó);
- Sino 5 – 1.33cm. (nota ré sustenido);
- Sino 6 – 1.68cm. (sino rachado).

A Fig. 41 mostra dois dos antigos sinos portugueses do Mosteiro de São Bento:



Fig. 41 Sinos portugueses, séc. XVIII, MSBRJ. Foto: Santos (s/d).

É interessante notar, por fim, que o nome do personagem do vigarista Ambrósio faz referência – *ao avesso* – a Santo Ambrósio (340-397), um dos doutores da igreja católica, a quem se atribui a promoção do canto antifonal e do canto ambrosiano, como o Hino “*Te Deum laudamus*” (chamado “Hino ambrosiano”), muito executado na Corte imperial, em missas, procissões e festejos cívico-religiosos. Assim como em *o Juiz de paz da roça* o personagem do escravo negro Gregório – coincidentemente o nome de São Gregório Magno (540-604), papa que compilou e organizou o canto gregoriano (WEBER, 2013, p. 13) –, é acusado (o escravo, não o papa) de dar uma *umbigada* na esposa de seu “dono”, o noviço Carlos, por sua vez, é preso por dar uma *cabeçada* no D. Abade, cujo impacto foi tão forte que fez o monge dar “um salto de trampolim” (p. 98, vol. II). Como se sabe, os termos umbigada e cabeçada estão relacionados ao universo da cultura afro-brasileira. Enquanto que a umbigada designa um movimento coreográfico presente em danças como o lundu, a cabeçada, por sua vez, junto com a *rasteira*, é um dos golpes da capoeira, mistura híbrida de dança, música e luta (SOARES, 2010, p. 138). Considerando que no teatro o universo sonoro é inseparável da visualidade e dos corpos em movimento, poderíamos pensar numa relação entre a dramaturgia musical de Martins Penna e as danças-lutas referidas nos textos das comédias do autor – encenadas pelos artistas, mistos de atores-cantores-dançarinos.

5.4.3 Aleluia! Martinho Correia Vasques e *O noviço*

Martinho Correia Vasques desempenhou, desde 1853 até 1874, o papel principal da comédia *O noviço*. Como já assinalado no capítulo II, Martinho foi um dos artistas cômicos mais famosos da Corte desde meados da década de 1840 até o início da década de 1870 – coincidindo com o período em que ele atuou em *O noviço*.



Fig. 42 Benefício de Martinho Correia Vasques. *DRJ*, 25/05/1865.

O anúncio acima (Fig. 42) é de um espetáculo em seu benefício, que contou com a presença do casal imperial Pedro II e Teresa Cristina, em 1872. Note-se que no intervalo entre o 2º e o 3º ato da mágica *A Pera de Satanás* – na qual Martinho desempenhava o papel do Rei Caramba²⁴⁷ – foi apresentada uma quadrilha intitulada “Martinho”, o que dá a ideia do sucesso de Martinho junto ao público da Corte. Como se explica o fato de um artista, misto de ator, cantor e dançarino, conhecido por suas “árias cômicas”, interpretar durante tanto tempo, no auge de sua carreira, o papel do noviço Carlos, que não lhe solicitava, aparentemente, nem o canto nem a dança? Foi com esta questão em mente que realizamos uma varredura nos anúncios dos periódicos que contivessem referências às apresentações de *O noviço*, desde sua estreia em 1845, até 1874.

A pesquisa revelou que a inserção de números musicais no início ou final das peças ou entre os atos de um drama, tragédia ou comédia era prática corrente nos principais teatros cariocas. De um total de vinte anúncios, apenas oito, contudo, deixam claro quais eram os “números” inseridos entre os três atos de *O noviço*.²⁴⁸ A partir de 1845, quando a comédia foi estreada pela Companhia dramática portuguesa do Teatro de São Pedro, foram referidos títulos de árias e duetos de ópera bufa e de ópera “séria” italiana, como a ária da ópera *Nabucodonosor*, de Giuseppe Verdi, a cavatina “Casta Diva” e certo “dueto” da *Norma*, de Vincenzo Bellini, além de árias da ópera *Carlo di Borgogne*, de Giuseppe Donizetti.

Em 1853, quando, ao que tudo indica, Martinho começou a representar o papel do noviço Carlos na comédia de Martins Penna, outras atrações passaram a ser referidas nos anúncios, como, por exemplo, duetos e tercetos bailados (“O Passo a dois”), a “grande cena fantástica” intitulada “O Diabo e a Camponesa” – dançada por Marieta Baderna²⁴⁹ e Júlio Toussaint –, a sinfonia “A partida do marinheiro”, com música do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha ou, ainda, números circenses com a domadora Mme. Labarrère, amestrando “todas as suas feras.” Neste mesmo ano de 1853, a “Ária do mascate

²⁴⁷ Segundo Lafayette Silva, o cantor-ator Xisto Bahia também representou o papel de *Rei Caramba* numa das várias reprises d’*A Pera de Satanás* (*Correio da Manhã*, 22/04/1933).

²⁴⁸ Cf. *DRJ*: 10/8/1845; 7/8/1847; 17/6/1853; 17/6/1853; 20/6/1853; 16/8/1853; 25/10/1853; 22/6/1855, 24/11/1857; 18/5/1865; *Correio da Bahia*, 19/5/1874.

²⁴⁹ Dois anos antes, em Recife (PE), a dançarina Marieta Baderna recebia os elogios efusivos dos fãs: “Como descrever a agilidade, a graça, o encanto desses movimentos raiúdos com que a Sra. Baderna executa os passos mais difíceis e belos, as piruetas mais dificultosas, as posições mais feiticeiras, que ferem a vista do espectador, impressionam e produzem esse delírio que se manifesta pela explosão de aplausos frenéticos” (*Diário de Pernambuco*, 27/03/1851, citado por Alcure e Rabetti (2009, p. 28-29). No “Mapa demonstrativo das receitas e despesas do Teatro de São Pedro de Alcântara”, publicado no *Jornal do Commercio*, em 12 de setembro de 1850, Marietta Baderna aparece na lista de artistas contratados com um alto salário (490.000 réis mensais) – inferior apenas ao das duas primeiras sopranos e do primeiro tenor da companhia lírica italiana, a saber: Ida Edelvira (um conto e 234 mil réis); Augusta Candiani (790 mil réis) e Tati (600 mil réis). O salário vultuoso da dançarina Marieta Baderna dá ideia de seu sucesso junto ao público da época. Ver anexo.

italiano”, interpretada por Martinho, apareceu mencionada no mesmo programa de *O Noviço*, fato que se repetiu novamente doze anos depois, em 1865.

THEATRO S. JANUARIO,
BOHEMIA DRAMATICA NACIONAL.
HOJE
Quinta-feira 25 de Maio de 1865.
As 4 1/2 HORAS DA TARDE
4ª representação do drama em 4 actos, do
actor Pimentel
A NEGAÇÃO DA FAMILIA.
Depois do drama representar-se-ha a come-
dia em 3 actos
O NOVIÇO
O papel de **Noviço** é feito pelo actor
Martinho.
Terminará o espectáculo com a aria
O MASCATE ITALIANO
A's 4 1/2 da tarde.
N. B.—Os espectaculos neste theatro são in-
transferiveis.

Fig. 43 "Aria do mascate italiano" e *O Noviço*. DRJ,
25/05/1865.

O último anúncio por nós encontrado fazendo referência a uma *performance* de Martinho em *O Noviço* – publicado em Salvador (BA), em 1874 – assinala que os entreatos

serão preenchidos com harmoniosas peças do escolhido repertório da distinta música de polícia e outra banda militar executará diversos pedaços à entrada dos cavalheiros, que honrarem o espetáculo com suas presenças (*Correio Mercantil* (BA), 19 de maio de 1874).

Na realidade, os outros treze anúncios publicados nos periódicos, nos quais não aparece nenhuma menção aos “números” inseridos entre os atos de *O noviço*, sugerem a hipótese de Martinho Correia Vasques tê-los preenchido com a “Ária do mascate italiano”, entre outras árias cantadas e encenadas por ele, cujos títulos já referimos anteriormente. Esta hipótese pode ser calcada, ainda, nos estudos históricos do ator e da cena cômica do Ocidente (na perspectiva da abordagem da longa duração, das persistências por meio de atualizações e reelaborações). Martinho encontra similaridade com um *ludius* romano, pois condensava em si as figuras do ator cômico, do cantor e do dançarino. Poderíamos referir ainda, com o

mesmo intuito, que seu repertório, constituído de “árias cômicas encenadas”, é comparável ao do ator *dell’Arte*, cujos *lazzi* – momentos cômicos, bastante autorais, com certa independência da intriga em andamento – tinham a função de *interligar* as cenas do roteiro e preencher os vazios eventuais gerados pela interpretação “improvisada” (CARVALHO, 1994, p. 62). O programa teatral oitocentista pode ser comparado, por sua vez, ao que, na *Commedia dell’Arte* era denominado *canovaccio*, onde havia “a sugestiva ideia de um texto tão presente, que não precisaria ser escrito” (RABETTI, 2012):

A improvisação não é utopia de pretensa criatividade imediata, mas sim praticabilíssima realização de um paradoxo, apenas aparente, pelo qual, enquanto se finge fazer nascer sobre a cena um Texto antes inexistente, traduz-se em espetáculo imediato – jogando sobre a mais ampla margem mnemônica dos atores – não um texto jamais escrito, mas sim o fantasma de um texto sempre muito facilmente componível para que seja necessário que um Poeta o escreva (TESSARI, 1981, p. 76).

Com alguma abstração, calcada em exemplares e indícios, pode-se pensar numa noção básica de escrita essencial, de síntese, condensadora de indicadores, de repertórios de atuação bastante dominados por atores profissionais que desempenhavam *personagens-tipo* ao longo de suas carreiras. Como um prédio que, com o passar do tempo, mantém inalterada sua *estrutura*, enquanto mudam seus moradores e costumes, a longa duração na tradição cômica teatral do Ocidente foi atualizada e reelaborada pelo ator-cantor-dançarino Martinho Correia Vasques. Este inseriu suas árias cômicas encenadas nos entreatos e/ou no final da comédia *O noviço*, de Martins Penna – ou seja, nos mesmos locais ocupados, milênios antes, pelos coros no teatro grego e pelos *cantica* do teatro latino.

Considerando os exemplos antes referidos, dos coros gregos e dos *cantica* latinos, passando pelas “Ária de Cacilda” e “Ária de Samacuco” do entremez “Os doidos fingidos por amor”, de Bernardo José de Sousa Queiroz, pelas cantorias dos entremezes portugueses oitocentistas referidas por Cranmer (2012a, p. 10), até as partituras da revista *Aguenta, Filipe!* (1924), mencionadas por Chiaradia (2012, p. 143), verificamos que era comum no teatro musicado a inclusão de músicas que não encontravam correspondência no texto, assim como, no sentido oposto, havia indicações musicais no texto cujas partituras foram perdidas ou nem foram criadas. Dessa maneira, calcando-nos em indícios de longa, média e curta duração, é possível supor que Martinho Correia Vasques tenha incluído uma canção de seu repertório em alguma cena d’*O noviço* ou, ainda, que tenha adaptado o texto da comédia para criar uma contrafação ou pastiches de melodias conhecidas da época – embora não tenhamos encontrado nenhuma evidência de que isto tenha ocorrido.

Diga-se que, por vezes, *O Noviço* e outras comédias de Martins Penna eram apresentadas juntas, como ocorreu num espetáculo apresentado em 22 de junho de 1855, no Teatro de Santa Tereza, em Niterói, quando Martinho Correia Vasques e Manoel Soares atuaram, respectivamente, nos papéis de Carlos e Ambrósio. O mesmo espetáculo foi finalizado com a comédia *A família e a festa da roça*,

na qual os Srs. Manoel Soares, Timoteo, Martinho, Almeida e as Sras. Ricciolini, Ana da Silva e Isabel farão as principais partes. Esta linda comédia será desempenhada como manda o seu autor: a cena da festa do Espirito Santo será executada com todo o primor: haverá os foliões, leilão, etc., etc. (*Diário do Rio de Janeiro*, 22 de junho de 1855).

Com base nos anúncios levantados em nossa pesquisa, outra hipótese seria a de as árias cômicas encenadas de Martinho Correia Vasques terem funcionado como *introdução* musical dos atos da comédia *O noviço*, de maneira semelhante ao que ocorreu, um ou duas décadas depois, com a opereta *A filha do capitão-mor*, protagonizada por Xisto Bahia, assim anunciada nos periódicos da época: “Recomenda-se ao público as músicas dos intervalos da opereta, por serem completamente novas e *formarem a introdução dos atos*” (*Diário de Belém* (PA), 29 de julho de 1885 – nosso grifo). Note-se que, em 1876, o mesmo Xisto Bahia atuou no papel de Ambrósio, em *O noviço*, apresentando um “número” intitulado “A Bengala”. O “número” – talvez uma farsa – foi apresentado ao fim da comédia de Martins Penna, exatamente onde, 11 anos antes, Martinho Correia Vasques cantava e encenava a “Ária do mascate italiano”. Incluímos na Fig. 44 o anúncio publicado em Belém (PA), trinta anos após *O noviço* ter estreado no Teatro de São Pedro de Alcântara, na Corte:

ESPECTACULO
dramatico, comico, lyrico, burlesco, poetico,
magnetico, magico, e diabolico.
Notavel e importantissima comedia em 3 ac-
tos, representada sempre com grande successo
em todos os theatros do Imperio.

O Noviço e o Padre-Mestre

●
GRANDE INTERMEDIO POETICO E PA-
TRIO TIC O.

1.º—Pelo actor Eugenio de Magalhães:
NAPOLEÃO I.

2.º—Pela actriz Manoela Lucci:
A LIBERDADE.

3.º—Pelo actor Xisto Bahia:
A BENGALLA.

— — — — —
Grande successo !

Fig. 44 *O noviço e o padre-mestre*. *Diário de Belém* (PA), 16/09/1876.

Note-se que *O noviço* foi acima anunciada como a “importantíssima comédia em três atos representada com grande sucesso em todos os teatros do Império”. Apesar do tom espetaculoso, o anúncio não deixava de fazer sentido, pois, àquela altura, a comédia de Martins Penna já havia alcançado outras províncias do império, como o Maranhão (1853, 1854), Goiás (1857) e a Bahia, onde foi apresentada pelo próprio Martinho Correia Vasques no ano de 1874. O prestígio nacional alcançado por Martinho pode ser avaliado pelo necrológio publicado em 1890, em Recife (PE) – no início do Brasil República:

Faleceu na capital federal Martinho Correia Vasques. Pode-se dizer que não há lugar no Brasil onde não se tenha ouvido o nome de Martinho, o consciencioso e popularíssimo ator cômico que por muitos anos honrou o teatro dramático, que lhe deve muitas criações e no qual desempenhou sempre os seus papeis com a maior naturalidade, fazendo rir o público sem recorrer aos trejeitos e momices.

Desgostoso com os prejuízos e vaivéns da sorte, tão vária na vida dos artistas, Martinho abandonou-a por duas vezes, a primeira por pouco tempo, a última para não mais voltar a ela. Tendo conseguido juntar regular pecúlio, perdeu-o quase todo na quebra dos bancos em 1864. Martinho procurou conjurar esse contratempo; continuou a trabalhar e conseguiu, senão ressarcir o prejuízo, colocar-se em situação de viver sem necessidades. Há anos era Martinho cobrador da companhia de seguros *Confiança*, e todos o viam ativo e diligente, percorrendo as ruas da cidade no desempenho de seus deveres, sempre prazenteiro, tendo para todos uma graça, um dito de espírito, contrariando-se apenas quando lhe falavam no teatro, cuja decadência lamentava.

Se o nome de Martinho há de figurar entre os mais dignos representantes do teatro dramático no Brasil, não será também esquecido de quantos o conheceram e nele reconheceram um cidadão honesto, inteligente e trabalhador (*A Província*, Recife, 14 de fevereiro de 1890).

CONCLUSÃO

No presente trabalho defrontamo-nos inicialmente com a dificuldade de definir um objeto de natureza interdisciplinar, no qual se fundem as linguagens sonora e visual. As noções de *dramaturgia musical* e *mousiké* (MOTA, 2008; MOREIRA, 2013) ajudaram-nos a colocar em perspectiva doze comédias de Martins Penna, contemplando tanto as menções no texto teatral, como a utilização em cena de recursos musicais, sonoros e coreográficos. As duas noções referidas possibilitaram-nos perceber Martins Penna não apenas como comediógrafo, mas como *dramaturgo musical*, criador de uma sintaxe híbrida na qual o som, a palavra e a ação estão relacionados inseparavelmente. A noção de *dramaturgia musical* foi ainda mais adequada ao nosso estudo, porque, como exposto no capítulo I, Martins Penna era *músico*, pois dominava a leitura e a escrita musical, detinha conhecimentos teórico-práticos sobre registros vocais e instrumentais, andamentos, tonalidades, ornamentação, harmonia e orquestração, além de conhecer as escolas de canto, os enredos das óperas italianas e francesas, seus personagens, cenários, figurinos etc.

Subdividimos as doze comédias analisadas em três grupos, segundo particularidades e predominâncias que os distinguem dos demais:

- a) Grupo I – “Lundu” – Caracterizado por um complexo de danças que inclui, além do próprio lundu, o “batuque”, a tirana, o fado, a curitiba, a marcha, a valsa, o galope e a contradança;
- b) Grupo II – “Ária” – No qual se verifica quantidade expressiva de canções, como árias, duetos e tercetos de ópera italiana, além de modinhas, lundus, “Maria Caxuxa”, muquirão, miudinho e polca;
- c) Grupo III – “Aleluia” – Marcado pela presença do canto gregoriano e dos dobres e repiques de sinos, em diálogo com o “grande coro” da multidão em festa, acompanhada dos sons de fogos, bombas e bandas de música.

Verificamos como cada grupo de comédias está relacionado a um dos dois polos da tradição cômica, tal como estes são entrevistados por Magaldi (1996): o do *estudo da situação* e o de *caracteres* (ou *personagens-tipo*). Da mesma maneira, observamos como os três grupos também se diferenciam quanto à maior ou menor presença de números de música e dança em *coro* ou *solo*, incluindo, por vezes, entre os dois polos, configurações intermediárias, como duetos e trios.

Tab. 1 Grupos de comédias e respectivos polos cômicos e da *performance*.

	<i>Polos cômicos predominantes</i>	<i>Polos da performance</i>
GRUPO I	Situações	Solos respondidos por coros
GRUPO II	Personagens-tipo	Solos, duos, trios
GRUPO III	Situações	Solos nos intervalos e entreatos

Além dos folhetins e comédias de Martins Penna, recorreremos em nosso estudo a fontes como relatos de viajantes, iconografia, estudos de historiadores, folcloristas, peças de teatro, entrevistas, textos literários e, principalmente, os periódicos da época, além de, quando possível, partituras. A falta de partituras, bem como a escassa documentação relativa aos nomes, salários e funções dos instrumentistas e coristas que participavam dos espetáculos teatrais, nos impôs como metodologia a pesquisa nos periódicos, para a qual foi fundamental a Hemeroteca Digital Brasileira, ao possibilitar a consulta por título, período, edição, local de publicação e palavra(s)-chave. Como assinalado, nossa pesquisa nos periódicos buscou articular dois eixos: o *diacrônico*, por meio do qual verificamos a trajetória de um determinado evento ao longo do tempo; e o *sincrônico*, relacionando o evento pesquisado a outros eventos que lhe são contemporâneos (SCHWARCZ, 1987). Essa metodologia possibilitou-nos o levantamento de informações valiosas sobre a *mousiké* das comédias de Martins Penna, incluindo as letras de canção, as músicas, danças, instrumentos musicais e autores referidos nos textos teatrais, além de possibilitar a obtenção de dados sobre os artistas brasileiros e estrangeiros que participaram das *performances*, bem como sobre as irmandades beneficiadas pelos espetáculos apresentados nos teatros de São Pedro de Alcântara e de São Francisco.

Percebemos, assim, que a *mousiké* das comédias de Martins Penna estava relacionada a uma *rede* de pessoas e grupos com os quais o autor estava ligado artística e comercialmente. Esta rede incluía não somente atores-cantores, músicos, dançarinos e empresários, mas também irmandades católicas de negros e a maçonaria, além de editores, tipógrafos e livreiros, como Francisco de Paula Brito, com o qual, como vimos no capítulo III, o músico Martins Penna pode ter constituído *parceria* na *glosa* do fado “Ganinha, minha Ganinha”, na comédia *O juiz de paz da roça*.

A problematização da noção de *autoria* foi uma das questões que esta pesquisa nos trouxe. Constatamos que Martins Penna e os artistas estabeleciam uma espécie de *parceria*, por meio da qual o ator tornava-se, em parte, *coautor* da construção cênica do personagem-tipo (MARQUES, 1998), o que envolvia também uma *construção musical do personagem-tipo*.

Destacamos os seguintes nomes:

- a) Estela Sezefreda – Atriz e dançarina brasileira pioneira, a qual, desde 1822, apresentou danças como o lundu, o fandango, o solo inglês e a caxuxa nos palcos cariocas – e em cujo benefício estrearam as comédias *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*; encerradas a primeira com uma tirana espanhola mista de fado afro-brasileiro, a segunda com um lundu;
- b) Maria Cândida de Souza – Cantora e atriz cômica portuguesa, intérprete de lundus e modinhas nos teatros dos dois lados do Atlântico, cujo sobrenome artístico foi provavelmente utilizado por Martins Penna para denominar a personagem Joana da Conceição, em *A família e a festa da roça*, encerrada com lundu e loa do Divino;
- c) José Cândido da Silva – Ator, dançarino e cantor (barítono) português, elogiado por Martins Penna em seus folhetins, o qual utilizava o texto de *Quem casa quer casa*, estreada em seu benefício, como se fosse um libreto bufo, criando contrafações de melodias conhecidas, em ritmo de danças populares;
- d) Martinho Correia Vasques – Ator cômico, dançarino e cantor (baixo) brasileiro, também elogiado por Martins Penna em seus folhetins. Martinho reinou durante três décadas como um dos maiores artistas cômicos do país, tendo se especializado no papel principal da comédia *O noviço*, em cujos entreatos ele inseria árias cômicas encenadas, de autoria de compositores como Demétrio Rivero, José Joaquim Goyanno, Dionísio Vega e Henrique Alves de Mesquita.

Estes e os demais artistas mencionados na tese detinham acervos técnicos e artísticos tão importantes para o espetáculo total quanto o texto teatral de Martins Penna. Os dados colhidos nos periódicos apoiaram nossa hipótese de a dramaturgia musical de Martins Penna ter sido influenciada não apenas pela tipologia de papéis da longa tradição cômica do Ocidente, mas também pelos repertórios atoriais dos artistas de sua época. Estes se desdobravam em atores, cantores e dançarinos, chegando, por vezes, a tocar instrumentos em cena, como o piano e a viola (*O dileitante*), o violino ou “rabeça” (*Quem casa quer casa*), além das percussões de sucata, como cacos e pratos (*O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*).

Modulada musical e dramaticamente a voz foi utilizada pelos atores cômicos de diversas maneiras:

- a) Em números de canto solo alternados com o coro formado pela roda de dançarinos e foliões (fado-tirana, loa do Divino);
- b) Em números solo (árias de ópera, modinhas, fado, polca, muquirão, miudinho);
- c) A duas vozes, alternadas com o coro (loa de Reis);

- d) Em duos, trios ou, ainda, solo, por detrás da cena;
- e) Na interface entre fala e canto: “língua de preto”, “voz fanhosa”, “muito fina”, “assobiada”, “muito alta”, “grossa”, “chorosa”, “sussurrada”, gritada, “rezada” em latim, “fala cantada” (do gago Sabino, em *Quem casa quer casa*);
- f) Imitando animais e parodiando vozes de atores trágicos, como João Caetano.

Além das alusões textuais a instrumentos como o machete, a corneta com pistos, o fagote, a frauta, o realejo e o órgão, ou a conjuntos como as bandas militares, Martins Penna solicitou a inclusão em cena dos seguintes instrumentos: viola(s) de dez cordas, piano, tambor, pandeiro, rabeça (violino), além de banda de músicos barbeiros. Outras sonoridades apresentadas ao vivo incluíram louça quebrando, bofetadas, chicotadas, apitos, fogos, bombas e rojões, além de repiques e dobres de sinos.

Instrumentistas (violeiros) e bandas de música, estas últimas possivelmente contratadas por irmandades, participaram das *performances* das comédias do grupo I, como, respectivamente, *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*, junto ao elenco de artistas brasileiros e portugueses da companhia dramática de João Caetano – numa época em que o Teatro de São Pedro de Alcântara (então denominado Constitucional Fluminense) não dispunha de músicos contratados de forma permanente. Quanto à comédia *Os dois ou O inglês maquinista* e às comédias do grupo II (encenadas pela companhia dramática portuguesa do Teatro de São Pedro de Alcântara), acreditamos que o inspetor de cena José Antônio Tomás Romeiro solicitava a participação de músicos contratados por aquele teatro, como o ponto e diretor dos coros (pianista) Dionísio Vega, o rabequista J. J. Goyanno, além de – para os números detrás da cena (*O namorado e A noite de São João*) – cantores da companhia lírica italiana e professores da orquestra. Os sons de sinos, fogos, chicotadas, louças quebrando, bofetadas e animais, dentre outros, ficavam ao encargo dos contrarregas e pontos, como José Pessina e José Maria do Nascimento, além dos próprios atores.²⁵⁰

²⁵⁰ De seu lugar no palco (uma cúpula “invisível” próxima ao prosaetnio ou boca de cena), o ponto controlava o andamento do espetáculo, desempenhando uma função fundamental nas companhias de teatro da época. “[O ponto] era a presença virtual do ensaiador em cena. Além de ‘soprar’ (por isso seu nome em francês, *souffler*) as falas dos atores, controlava as entradas e saídas de cena, a iluminação, a sonoplastia, a subida e a descida da cortina. [...] Era o ‘maestro’ dos atores e um importante assistente para o ensaiador, além de serem considerados os embriões dos atuais diretores ou encenadores, que surgiriam nos anos posteriores (CHIARADIA, 2012, p. 61; 65). O português José Maria do Nascimento (do TSPA) é considerado por Giron (1998, p. 74) como o primeiro ponto do teatro brasileiro. Seu nome aparece no *Diário do Rio de Janeiro* a partir de 1830 até 1844, em cerca de quinze programas em seu benefício, como no espetáculo apresentado em 18/07/1840, no Teatro São Januário, onde foi representada a comédia *O juiz de paz da roça*. Note-se que alguns pontos portugueses tocavam instrumentos de percussão, como bombos, frequentemente executados por membros de bandas militares –, admitidos, com ressalvas, nas orquestras dos teatros de Portugal (CYMBRON, 2012, p. 111-112). Alguns maestros de coro foram pontos, como Dionísio Vega, o qual recebia um bom salário no TSPA. Ver Anexo.

A dramaturgia musical de Martins Penna encontra uma analogia com o cânone por ele instaurado na comédia de costumes brasileira, articulado por meio da “oposição entre campo e cidade (colônia-metrópole, Corte-província, centro da cidade-periferia)” (RABETTI, 2007, p. 66, 71). O autor utiliza as menções musicais como (a) fator de caracterização individual ou social dos *personagens-tipo* (o sertanejo, o diletante, o fazendeiro paulista, a juvenzinha namoradeira, o irmão das almas, o beato etc.), ou (b) para ambientar *situações*, como bailes de casamento e festas sacro-profanas (o Sábado de aleluia, o Dia de Reis, o Dia de Finados. Assim Martins Penna contrapunha, de um lado, o fado, o lundu, o batuque, a curitiba, a tirana, a caxuxa, o miudinho, o muquirão e a polca e, de outro, as quadrilhas, valsas, contradanças francesas e galopes. Da mesma maneira, as loas do Divino e de Reis, as modas regionais e o fadinho afro-brasileiro do grupo I aparecem como o avesso cômico dos caprichos para violino, das árias, das modinhas, dos duetos e tercetos de ópera italiana do grupo II, os quais, por sua vez, se diferenciam dos responsórios, do aleluia, do som do órgão de igreja e dos repiques e dobres fúnebres de sinos do grupo III.

As oposições se verificam, assim, tanto *internamente* – em cada um dos três grupos de comédias analisados (“Lundu”, “Ária”, “Aleluia”) –, como *externamente*, estabelecendo diferenças entre os mesmos. Dessa maneira, parece haver uma relação *estrutural* entre os membros, as partes e o todo constituído pelo conjunto das doze comédias analisadas em nossa pesquisa. Uma estrutura não é, contudo, algo estático, mas apenas “uma realidade que o tempo utiliza mal e veicula mui longamente” (BRAUDEL, 2009, p. 49). Os polos opostos nela distendidos integram um contínuo dinâmico, no qual alguns elementos mantêm-se próximos a outros, mas afastados de terceiros. De maneira análoga, verificamos que nas comédias de Martins Penna as danças afro-brasileiras como o lundu, o fado e o miudinho aparecem relacionadas às danças espanholas, como a tirana, o fandango e a caxuxa, enquanto, ao mesmo tempo, parecem contrastar com outras danças, como as contradanças francesas, o galope e as quadrilhas. Diga-se que danças afro-brasileiras e hispânicas se misturaram hibridamente – como exemplifica o fado-tirana de *O juiz de paz da roça*, o lundu-fandango retratado por Johann Moritz Rugendas (ver Fig. 14), o início da melodia do lundu “Lá no Largo da Sé” (praticamente idêntico à melodia da caxuxa espanhola) ou, ainda, o “lundu com castanholas” referido no anúncio a seguir:

A experiência tem mostrado que um *lundu brasileiro* bem tocado n’uma *viola com castanholas* e pandeiro, equivale a uma forte fomentação de cantáridas sobre o corpo todo; ele fortifica os nervos por tal forma que é capaz de fazer um paralítico saltar da cama e vir dança-lo também (*A Marmota na Corte*, 12 de outubro de 1849).

Ao mesmo tempo em que as danças afro-brasileiras e espanholas eram apropriadas pela classe média incipiente da Corte imperial – e de cidades como Buenos Aires, Montevideu, Arequipa, Santa Cruz de la Sierra, Valparaiso e Lima (VEGA, 2007) –, as quadrilhas de contradanças francesas, por sua vez, parecem ter se mantido ligadas predominantemente, pelo menos até a década de 1850, ao universo das elites cariocas.²⁵¹ Por isso, em *O sertanejo na Corte e A família e a festa da roça* Martins Penna escolheu-as para caracterizar musicalmente os Bailes dos Estrangeiros e do Catete – locais onde o soldado raso Antônio do Pau d’Alho só podia ficar do lado de fora, escutando, ao longe, o *cornet-a-piston*.

O seguinte editorial escrito por Paula Brito, em 1852, diferencia o fadinho e o lundu das danças espanholas e das contradanças francesas:

Nos nossos bailes quem não dança, dorme; mas, no *fadinho* tudo acorda, e se remexe; meninos, moços, velhos, sábios, autoridades, ignorantes, bispos, frades e beatas, ninguém sossega; e isso deu assunto ao muito certo *lundu*:

No Brasil um fadozinho,
Quando vai bem peneirado,
Põe as moças em desordem,
E ao velho embasbacado!

E como no tempo de David ainda não havia contradanças francesas, inglesas, espanholas, eu creio que David não dançava diante da Arca senão o fadinho, e, quando muito, algumas das danças espanholas, porque as tais contradanças só servem para quem está dentro, e dependem pelo menos de quatro pares (*A Marmota na Corte*, 26 de março de 1852 – nossos grifos).

Se compararmos as amostras por nós coletadas nas análises do grupo I, poderemos constatar que uma das principais diferenças observadas entre lundus, tiranas e quadrilhas diz respeito ao ritmo. A modinha “Ganinha, minha Ganinha” (Portugal, fins do século XVIII), a dança popular “*Tirana del Tripili*” (Espanha, ca. 1800) e o lundu “Lá no Largo da Sé” (Brasil, 1837-1838) são sincopados, mas não a quadrilha “Botafogo”, de Demétrio Rivero, cuja partitura foi publicada no RJ, pelos sucessores da tipografia de Pierre Laforge, em 1856.²⁵²

As descrições de viajantes (nas décadas de 1820 e 1830) e os anúncios de periódicos sobre o batuque, o machete e o fado – incluindo o anúncio do espetáculo no Teatro de São

²⁵¹ Zamith (2011, p. 109) assinala que, somente a partir de 1860 – portanto, após a morte de Martins Penna (em dezembro de 1848) – as quadrilhas compostas por brasileiros passam a se diferenciar das quadrilhas europeias, ao empregar rítmicas “contramétricas” (ou sincopadas), de influência afro-brasileira.

²⁵² Note-se que o *Álbum pitoresco e musical* contém danças de autoria de três compositores da época de Martins Penna: Demétrio Rivero, Eduardo Ribas, o qual também era cantor lírico, e José Joaquim Goyanno, autor da polca mazurca “Tijuca”. Goyanno foi parceiro de Paula Brito na “Ária da Negrinha-monstro” e no lundu “Ponto Final” (RAMOS JR, 2010), além de ter ensaiado Martinho Correia Vasques na “Ária do acendedor de gás”, de autoria de Henrique Alves de Mesquita. Cf. *DRJ*, 2/06/1857.

Francisco, em benefício da liberdade de um escravo, onde, em 8 de junho de 1844, Martinho Correia Vasques deve ter cantado e dançado o fado-tirana de *O juiz de paz da roça* (ver Fig. 16) – associam estas danças aos negros e aos escravos. Enquanto o batuque, assim como a capoeira, era proibido pela polícia da Corte, o fado era descrito como “lascivo” pelos observadores da época – diferentemente das quadrilhas; danças consideradas mais “aristocráticas”, por assim dizer. Como assinalamos no capítulo III, os anúncios publicados entre as décadas de 1820 e de 1850, no *Diário do Rio de Janeiro*, mencionando o batuque e o machete, aparecem relacionados a certas regiões da cidade, como a Gamboa, o Saco do Alferes e a Pedra do Sal, na Freguesia de Santa Rita – onde funcionou, desde 1769 até 1831, o terrível mercado de escravos do Valongo, antes dos “meias-caras” contrabandeados passarem a ser vendidos clandestinamente. As quadrilhas e os bailes aristocráticos onde as mesmas eram dançadas pelas elites estavam relacionados, por seu turno, a regiões relativamente mais “nobres” da cidade, como a Freguesia de São José. Era uma sociedade de contrastes agudos.

Quanto à loa de Reis, em *Os dois ou O inglês maquinista*, os exemplos por nós colhidos em partitura foram publicados cerca de meio século após a estreia da comédia, ocorrida no Teatro de São Pedro de Alcântara, em 28 de janeiro de 1845, em data próxima aos festejos de Reis, os quais tinham uma referência obrigatória na Igreja da Lampadosa, onde se adorava a imagem do Rei negro Baltazar (“Rei do Congo”), um dos três reis magos. Como vimos no capítulo I, estes festejos remontam ao final da Idade Média e à tradição dos vilancicos espanhóis e portugueses, os quais consistiam de uma canção com refrão, na qual o tema poético era desenvolvido nas estrofes seguintes. O vilancico era adequado à técnica da *glosa*, por meio da qual eram criadas novas estrofes para um refrão ou mote. Este processo era muito comum nos séculos XV e XVI, sendo empregado para escreverem-se glosas religiosas, nas quais vilancicos profanos e qualquer tema poderiam ser adaptados “ao divino” – como nos autos seiscentistas de José de Anchieta (BUDASZ, 1996). De maneira semelhante, a letra da loa de Reis utilizada na comédia *Os dois ou O inglês maquinista*, que circulava no Brasil e em Portugal no século XIX, era apropriada localmente pelos foliões, os quais lhe emprestavam características musicais particulares, por vezes transpondo os limites entre o sacro e o profano. Assim se explica a 2ª parte da Cantata de Reis, referida no Ex. 21, na qual o ritmo se torna sincopado e a temática da letra passa dos Reis do Oriente para as “mulatas do meu coração”. Ao incluir em sua comédia a letra da loa: “Ó de casa, nobres gentes, escutai e ouvireis, que das bandas do Oriente, são chegados os três Reis”, Martins Penna utilizou intencionalmente uma canção conhecida, que poderia ser facilmente recriada e adaptada às condições de cada encenação.

Conquanto não saibamos qual foi a marcha tocada após a loa de Reis na comédia *Os dois ou O inglês maquinista*, nem quais os músicos que a executaram, o desfecho cômico-festivo parece relacionado ao entremez e, mais distante cronologicamente, ao *exodium* (ou *saída*) do teatro romano, que consistia frequentemente num final em *parada*, onde os atores se despiam de seus personagens e desfilavam diante do público – ligando o fim da comédia e o retorno à festa maior, antes do Grande Circo (DUPONT, 1988). De maneira análoga, a loa de Reis, seguida pela marcha tocada pelo “rancho de moços e moças” (MARTINS PENNA, 2007 [1842], p. 219, vol. I), ligava simbolicamente o espaço teatral às ruas, numa época em que os festejos de Reis eram muito populares na Corte, comparáveis, guardando as devidas proporções, ao carnaval de hoje.

A *mousiké* do grupo II, por sua vez, contrasta com as do grupo I e III. Acompanhando a mudança de espaço cênico da “roça” para as salas de casas na cidade do Rio de Janeiro, as ruas e o Teatro de São Pedro (referido em *Quem casa quer casa*), as comédias deste grupo incluem nomes de compositores e intérpretes, títulos de óperas, árias, modinhas, lundus e músicas instrumentais do romantismo europeu, além das referências a instrumentos como o fagote, a frauta, a rabeça (violino) e o realejo. As menções incluídas no texto e os recursos musicais postos em cena se referem não mais a situações, como no grupo I, mas aos personagens-tipo das comédias. É o caso das árias da ópera *Norma*, da canção “Maria Caxuxa” e do fado regional “Adeus Curitiba”, respectivamente associados em *O diletante*, aos personagens do diletante José Antônio, de sua esposa Dona Merenciana e do fazendeiro paulista Marcelo. O mesmo podemos dizer sobre o capricho “*Le Trêmolo Op. 30*”, de Charles-Auguste de Bériot, mal tocado pelo rabequista “genial” Eduardo em *Quem casa quer casa*, ou a modinha “Astuciosos os homens são”, relacionada às três filhas do cigano Simão em *O cigano*. O que também se aplica ao lundu “Eu que sigo o meu bem” e a modinha a ser cantada por detrás da Cena XV de *O namorador ou A noite de São João* – recurso importante que possibilitava o aproveitamento de cantores e/ou instrumentistas especializados (que não eram vistos pelo público), visando à execução de peças musicais que demandavam técnica apurada por parte do intérprete.

As músicas eram, em sua maioria, executadas pelos próprios atores-cantores-dançarinos, os quais as incorporavam na construção cênico-musical de seus personagens-tipo. Isto ocorre, por exemplo, em *Quem casa quer casa*, na qual Martins Penna solicita ao ator (o barítono José Cândido da Silva) responsável por representar o papel do gago Sabino, que utilize o texto teatral como uma espécie de libreto de ópera bufa ou cômica, adaptando-o como letra de canção, a ser executada em ritmo de muquirão, miudinho e polca. O mesmo

José Cândido apresentava, por vezes, as comédias *O Judas em sábado de aleluia* e *Os irmãos das almas* num mesmo programa teatral, aproveitando os intervalos entre as duas comédias para inserir números de canto e dança, nos quais ele era o solista. Comparável ao que Chiaradia (2012, p. 149) assinala com relação ao teatro de revista carioca de inícios do século XX, acreditamos que a escolha das músicas por parte de Martins Penna implicava não apenas a possibilidade do canto, mas também de coreografia. Deve-se supor que mesmo não havendo indicações textuais para a realização coreográfica de certos trechos, ao cantarem músicas cujos ritmos correspondiam a passos tradicionalmente conhecidos, os atores das comédias de Martins Penna tinham à sua disposição um campo rico de improvisação coreográfica.

Destacamos, ainda, o fato de a análise deste grupo II ter entremostrado o *mercado* das décadas de 1830 e, principalmente, 1840, liderado pela venda de libretos de óperas italianas e das comédias de Martins Penna (seguidas de longe por outras publicações, como romances e poesias), além de partituras de modinhas e lundus, entre vários outros estilos musicais, vendidas pelas tipografias da Corte, como as de João Bartholomeu Klier e Pierre Laforge. Como ilustra o exemplo da modinha “Astuciosos os homens são”, cantada no início da comédia *O cigano*, as partituras circulavam pelas províncias principais do Império, como Rio de Janeiro e Bahia, eventualmente, alcançando países europeus, como a Inglaterra. Eram apresentadas nos teatros, salões e ruas, fomentando um circuito consumidor de músicas de entretenimento ligadas ao teatro cômico. Neste sentido, note-se que as comédias *A família e a festa da roça*, *O juiz de paz da roça*, *Os irmãos das almas*, *Quem casa quer casa* e *O noviço* foram representadas em Salvador desde o ano de 1843 até 1874. Acreditamos que a produção, difusão e recepção das comédias de Martins Penna na Bahia oitocentista poderia ser tema de pesquisas futuras, no âmbito dos estudos históricos, musicais e teatrais, visando lançar luzes sobre os trânsitos socioculturais ocorridos entre duas das principais províncias brasileiras.

As quatro comédias do grupo III, por fim, constituem uma espécie de suíte ou conjunto cênico-sonoro. Como assinalado no capítulo V, o texto de *O Judas em sábado de aleluia* alude a uma fala da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, parodiada, por sua vez, em *Os ciúmes de um pedestre*. Uma das cenas de *O noviço*, por seu turno, remete a *O Judas em sábado de aleluia*, enquanto que a farsa *Os irmãos das almas*, finalmente, está relacionada à mesma temática religiosa de *O Noviço* e *O Judas em sábado de aleluia*, apresentando, como diferencial importante, as menções à maçonaria e às irmandades de negros e homens livres pobres. Como vimos, os artistas estabeleciam parcerias com as irmandades, seja apresentando espetáculos teatrais em benefício de irmandades e da alforria de escravos, seja em sentido contrário, com as irmandades promovendo benefícios para os

artistas. Os “benefícios” teatrais congregavam “irmãos” maçons, como Paula Brito, que buscavam colocar em prática o princípio iluminista da igualdade, articulando estratégias de resistência negra e urbana contra o “prejuízo de cor” (ou racismo).

A *mousiké* das comédias do grupo III é constituída de sons de sinos, foguetes, bombas, rojões, apitos, alusões a sons de órgão de igreja e banda de música, além de cantos sacros, como responsórios e aleluias. Dentre as sonoridades não convencionais utilizadas nestas comédias de Martins Penna destacam-se os sinos. Estes não eram, como se disse, meros objetos de som metálico, mas sim obras de arte únicas e *instrumentos musicais* consagrados ritualmente pela igreja católica – de maneira semelhante aos *gan* (espécie de agogô com uma só campana) utilizados no candomblé –, possuidores de uma história milenar ligada ao domínio do mágico, espiritual e religioso. No Rio de Janeiro das décadas de 1830 e 1840, esta micro-história foi protagonizada por escravos negros, mistos de sineiros, sacristãos e, por vezes, capoeiristas – criadores de “toques” os mais diversos, nos quais a matriz cultural africana se fazia (e se faz ainda hoje) presente. Os sineiros tinham importância central no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, marcando, do alto das igrejas fluminenses, os horários dos cariocas, incluindo o “Toque do Aragão”, enquanto transmitiam, por meio da arte e da linguagem dos dobres e repiques, a “ideia de alguma coisa superior à materialidade de todos os dias”, como assinalou o escritor negro (e ex-sineiro) Machado de Assis (1877).

Contrastando com a paisagem sonora algo angelical evocada pelos sinos e o canto gregoriano, os textos das comédias do grupo III fazem referência a vários animais, como uma espécie de *coro infernal* satírico-alegórico, constituído pelo elefante, o leão, o tigre, o burro, o asno, o camelo e o gato. As noções de paródia e sátira (HUTCHEON, 1985) foram fundamentais na análise das comédias, esclarecendo procedimentos utilizados por Martins Penna em sua dramaturgia musical, e reconduzindo nossa pesquisa a seu início, mais exatamente à censura do Conservatório Dramático Brasileiro à comédia *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão-do-mato*. A censura a esta comédia constitui o epicentro de nossa tese, revelando o quanto o Conservatório Dramático e a figura do pedestre partilhavam a mesma função policialesca, voltada ao controle cultural e social da cidade do Rio de Janeiro, numa época em que esta contava com a maior população escravizada e urbana do hemisfério, além de uma expressiva quantidade de negros libertos e livres, como Paula Brito e Martinho Correia Vasques, aos quais Martins Penna estava próximo, em mais de um sentido.

A Fig. 45 apresenta as menções musicais de cada um dos três grupos de comédias analisados nesta tese, associadas, por sua vez, aos locais da cidade do Rio de Janeiro com os quais estas menções aparecem identificadas no texto teatral e nos anúncios de periódicos

como o *Diário do Rio de Janeiro*. Utilizando as comédias de Martins Penna como prisma, será possível delimitar, de maneira aproximada, no período de nossa pesquisa, a capital imperial em três grandes áreas, nas quais aparecem relacionados os aspectos culturais e os socioeconômicos. A primeira área, “Lundu”, corresponderia às freguesias de Santana e Santa Rita; a segunda, “Ária”, à Freguesia do Sacramento adentrando a de São José; a terceira, “Aleluia”, à Freguesia da Candelária – no alto da hierarquia político-religiosa.²⁵³

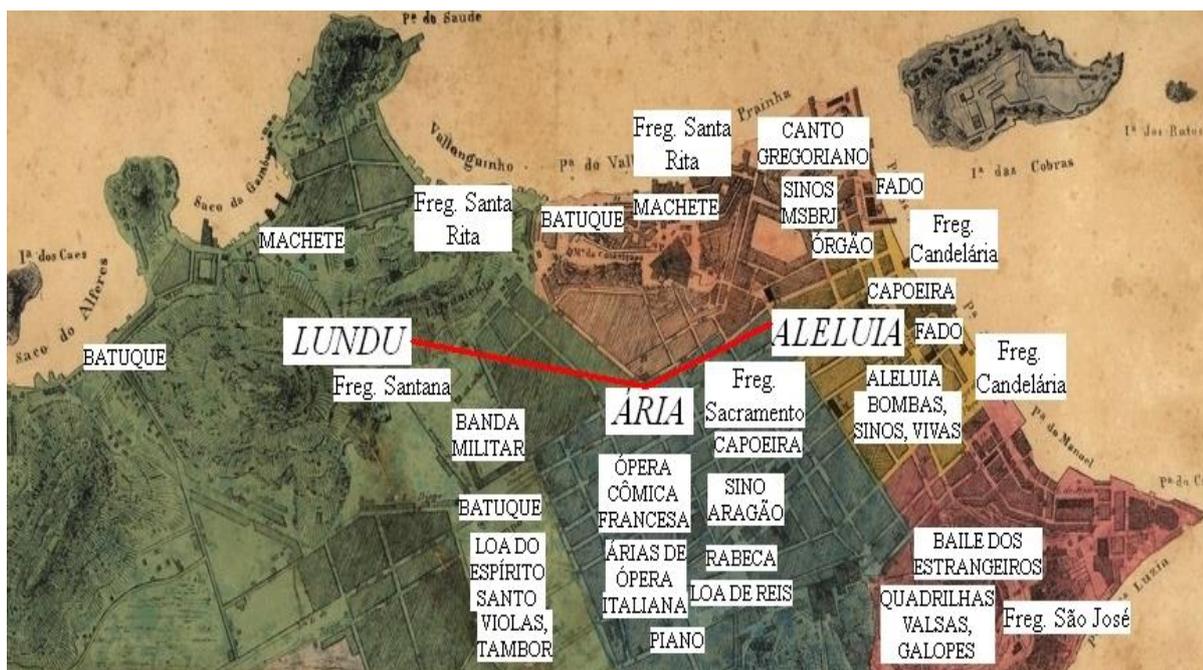


Fig. 45 Mapa adaptado de “A capital do Brasil” (DE LA MICHELLERIE, 1831).

De sua casa, próxima aos Arcos da Lapa, na Freguesia de São José (vizinha à do Sacramento), Martins Penna alcançava rapidamente o Teatro de São Pedro e o Teatro de São Francisco ou, caminhando noutra direção, se dirigia ao seu trabalho no Cais dos Mineiros, no sopé do Mosteiro de São Bento, justo na divisa da Freguesia da Candelária (sede da administração do poder da Corte) e da Freguesia de Santa Rita. O campo de Santana, por sua vez – que se estendia até a igreja de Santana (localizada onde hoje é a Estação Central do Brasil) –, estava situado nos limites da cidade, entre, de um lado, os teatros principais e as irmandades católicas de negros (Freguesia do Sacramento) e, de outro, nos confins da Corte (a “roça”), os morros da Providência, da Conceição e do Livramento. Aos pés destes morros, se espalhava a zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, constituída

²⁵³ As igrejas mais ricas da cidade do Rio de Janeiro estavam localizadas na Freguesia da Candelária, como, por exemplo, a imponente Igreja (matriz) de Nossa Senhora da Candelária, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé ou, ainda, a Capela Imperial, da qual o (inescrupuloso) sacristão Manuel, personagem da comédia *As desgraças de uma criança* (1845), dizia receber o “melhor ordenado e mais bonito vestido” (MARTINS PENNA, 2007 [1845], p. 196, vol. III).

pelos Sacos da Gamboa e do Alferes, a Saúde e a Prainha – locais de encontro de marinheiros, fadistas, tocadores de machete, batuqueiros, escravos fugidos, quitandeiras e capoeiristas. A partir do início da década de 1830, estes últimos passaram a desafiar a polícia ao escalar as torres das grandes igrejas ricas (Candelária, São Francisco de Paula) para tocar os sinos com seus corpos, uma *performance* que subvertia, por instantes, a ordem social escravocrata.

As Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa, de Nossa Senhora do Rosário e de Santo Elesbão e Santa Ifigênia, os teatros principais (Teatro de São Pedro e Teatro de São Francisco), a livraria e editora de Paula Brito, as moradias de artistas (o casal João Caetano e Estela Sezefreda, Martinho Correia Vasques, entre muitos outros) estavam localizados na Freguesia do Sacramento, onde havia a maior concentração de escravos da cidade (KARASCH, 2000).²⁵⁴ Artistas e pessoas relacionadas à vida e obra de Martins Penna tiveram passagens importantes nesta Freguesia. Foi ali que, em 26 de outubro de 1861, Martinho Correia Vasques libertou Elvira Luíza do Nascimento, filha de sua escrava, de nome Felicidade, “como se de ventre livre nascesse”.²⁵⁵ Na igreja matriz desta Freguesia, em dezembro do mesmo ano, foi celebrada a missa (com canto gregoriano e música) de sétimo dia de Paula Brito, o qual também fora ali batizado (GONDIM, 1965, p. 66-67). Nesta igreja, em agosto de 1871, Julieta Penna, filha de Martins Penna, se casou com Antônio Joaquim de Araújo Guimarães (*DRJ*, 13/10/1871), quinze anos antes de doar os manuscritos das comédias de seu pai à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.²⁵⁶

²⁵⁴ As três irmandades de negros referidas acima permanecem eretas na Av. Passos (ex-Rua do Sacramento) – Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa e Igreja de Santa Ifigênia e Santo Elesbão –, e na Rua Uruguaiana (ex-Rua da Vala) – Igreja de Nossa Senhora do Rosário. É interessante notar que a Igreja da Lampadosa possui, além da nave principal, outra nave lateral, à esquerda, onde um Cruzeiro sempre ornado de flores (sem a imagem de Cristo) encima as ossadas de escravos enterrados nos séculos XVIII e XIX – quando a igreja servia de cemitério aos “irmãos” e “irmãs” da Irmandade. Como assinalado por Luiz Edmundo, até 1850 as igrejas do Rio de Janeiro foram o “cemitério cristão”. “Nelas, os mortos residiam em uma relação de proximidade com os vivos que as frequentavam” (LUIZ EDMUNDO citado por RODRIGUES, 1996, p. 224). A Igreja da Lampadosa exemplifica como esta “proximidade” foi atualizada pelo catolicismo popular, sincretizado com as religiões afro-brasileiras e o espiritismo (TAVARES, 2014). Num quartinho ao fundo da nave lateral da Lampadosa, ex-votos, bilhetinhos para as almas e pequenas placas afixadas na parede registram o agradecimento dos fiéis pelas bênçãos e graças concedidas pelas “benditas almas dos cativos”. O culto às “almas dos cativos” encontra suas raízes no passado escravocrata. Diferentemente de locais como o cemitério dos pretos novos, as valas comuns, os quintais de “senhores”, os alagadiços ou o mar –, onde os corpos dos escravos eram jogados sem direito aos sacramentos cristãos ou aos preceitos das culturas tradicionais africanas –, na Igreja da Lampadosa, assim como em outras igrejas de negros localizadas na Freguesia do Sacramento, aqueles que sobreviviam à penosa travessia do Atlântico e se filiavam às Irmandades, seriam, ao fim da vida, sepultados em condições mais dignas, junto ao seu grupo étnico e à “grande família espiritual dos ancestrais no outro lado do oceano” (RODRIGUES, 1996, p. 234).

²⁵⁵ Ver *Livro de Batismo de Livres*, Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (AP0079).

²⁵⁶ Julieta Penna, filha de Martins Penna, desempenhou papel importante na preservação da memória da obra paterna e em sua difusão. Em 18 de janeiro de 1886, ela doou os manuscritos das comédias à BNRJ e, em 10 de setembro de 1902, ou seja, 16 anos após a doação, um espetáculo em seu benefício foi realizado no Teatro

Martins Penna e seus pares ocupavam um espaço intermediário na hierarquia socioeconômica da capital imperial, se equilibrando precariamente entre a terra e o céu, por assim dizer. Eram homens livres, mas numa sociedade escravocrata marcada pela desigualdade extrema, onde a classe média e o mercado eram incipientes. Estavam próximos da classe trabalhadora constituída pela massa de escravos, mas ao mesmo tempo dela se distinguiam. Alguns sobreviviam graças aos empregos públicos, “*refugium dolorosum* dos homens de letras no Brasil” – desempenhando, por vezes, papéis conflitantes no jogo do poder (ROMERO, 1966 [1901], p. 4). Um abismo incontornável os separava das elites minoritárias, constituídas, de um lado, pela burocracia judiciária e pelos negociantes urbanos, predominantemente portugueses – incluindo traficantes de escravos – e, de outro, pela “nobreza da terra” formada pelos grandes senhores de escravos e terras, brasileiros, em sua maioria (SILVA, 2011, p. 57; CARVALHO, 2012, p. 83-130).

Entre o lundu, a ária e aleluia: a dramaturgia musical das comédias de Martins Penna entrecrocou contrastes sonoros e sociais utilizando a paródia e a sátira para dialogar com o “horizonte de expectativas” do público do Teatro de São Pedro de Alcântara, enquanto expunha as tensões básicas da sociedade escravocrata e patriarcal da Corte imperial onde o autor viveu. Como a capoeira, a *mousiké* de Martins Penna é mista de cantoria, dança e pancada. Como um sino, sinal ou *sina*, resistiu ao tempo.

Após a abolição do tráfico negreiro, em setembro de 1850, os anúncios de benefícios teatrais para a alforria de escravos praticamente sumiram dos periódicos, apesar de a lei abolindo a escravidão só ter sido sancionada em 13 de maio de 1888, depois de uma longa campanha na qual tiveram papel fundamental os maçons negros, como o advogado baiano Luiz Gama, seguidor dos ideais antirracistas, defendidos, a partir de 1832, pelos adeptos do Rito Escocês maçônico, como Francisco Gê Acaiaba Montezuma e Paula Brito (AZEVEDO, 2010). Com a abolição do tráfico, é afastada a antiga diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, constituída pelos grandes traficantes negreiros portugueses José Bernardino de Sá e Manuel Maria Bregaro, além do comerciante Joaquim Valério Tavares – com os quais Martins Penna entrara em choque após a censura do Conservatório Dramático Brasileiro à comédia *Os ciúmes de um pedestre*, em dezembro de 1845. Em março de 1851, o ator e empresário João Caetano volta, após onze anos afastado, ao Teatro de São Pedro, reunindo em uma só companhia dramática atores brasileiros e portugueses – meses antes de o teatro sofrer um incêndio devastador, talvez um crime de vingança cometido a mando da velha diretoria.

Recreio, no qual se representou a comédia de Martins Penna intitulada *Os meirinhos* – estreada mais de meio século antes, em 1846. Ver *A Estação (suplemento literário)*, 15/09/1902.

Em 1852 – dando seguimento a linha editorial iniciada em 1832, quando da publicação dos periódicos *A Mulher do Simplício ou A Fluminense exaltada* (1832-1846) e o *O Homem de cor* (1833) –, o “irmão” da maçonaria e da Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa, o tipógrafo e letrista de lundus pioneiros Paula Brito republica *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas* e *Quem casa quer casa*, além de lançar a primeira edição de *O caixeiro da taverna*. Um ano após, em 1853, relança *A família e a festa da roça*, publica a primeira edição de *O noviço* e, em 1855, a terceira edição de *O juiz de paz da roça* (1842, 1843) – perfazendo (com *O diletante*, publicada em 1846) um total de oito comédias e quinze edições, entre 1842 e 1855 (RAMOS JR., 2010, p. 241-243). Enquanto as comédias de Martins Penna eram comercializadas em profusão, Paula Brito utilizava seus periódicos (*A Marmota*, *A Marmota Fluminense*, *A Marmota na Corte*) para fazer a *claque* de Martinho Correia Vasques, promovendo os “homens de cor” a partir de uma perspectiva “de mercado”.

Mesmo tendo iniciado com sucesso sua carreira profissional no Teatro de São Pedro, em 1842, dificilmente Martinho Correia Vasques poderia ter feito parte da companhia dramática deste teatro, tanto por sua nacionalidade brasileira, como pela cor negra da pele. Assim, ao ingressar, em maio de 1843, na companhia dramática liderada pelo ator brasileiro João Caetano, Martinho passou a se apresentar nos teatros “alternativos” de São Januário, Santa Tereza e São Francisco, não por acaso em vários benefícios para irmandades e para a liberdade de escravos. Nestes teatros, além do São Pedro (depois de 1851), Martinho Correia Vasques representou as comédias de Martins Penna *O juiz de paz da roça* (1844), *Os irmãos das almas* (1848, 1853), *Os dois ou o inglês maquinista* (1849, 1850, 1856), *O Judas em sábado de aleluia* (1849, 1857) e *A família e a festa da roça* (1855), cantando e dançando a tirana, o fado, o lundu, a marcha, a loa de Reis e a do Divino. Em 1853, Martinho estreou no papel principal de *O noviço*, que desempenhou até 1874, durante vinte e um anos, no Rio de Janeiro e em outras províncias brasileiras, como na Bahia. O artista introduzia, nos entreatos da comédia, suas famosas “árias cômicas” (“do Capitão mata-mouros”, “do Mascate italiano”, “do Miudinho”), apresentando-as sobre o mesmo palco, onde, em seguida, ele interpretava o personagem-tipo criado por Martins Penna. Este é uma espécie de *malandro* do século XIX, o qual, para escapar do rico e poderoso Mosteiro de São Bento – onde fora internado contra sua vontade –, traveste-se de mulher, engana os frades, a polícia e, por fim, desfere uma cabeçada (um dos golpes da capoeira) no Dom Abade, cujo impacto manda-o pelos ares... Por meio do noviço Carlos – o segundo nome de Luiz Carlos Martins Penna –, o dramaturgo musical Martins e o ator-cantor-dançarino Martinho, um negro e um branco, inverteram hierarquias simbólicas de raça e poder, enquanto constituíam sua parceria cômica mais duradoura.

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia

ABREU, Martha. “Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 183-203.

_____. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

Álbum Pitoresco e Musical. Rio de Janeiro: Imprensa dos sucessores de Pierre Laforge, 1958 [1856].

ALCURE, Adriana Schneider; RABETTI, Maria de Lourdes. O lundu de Marieta Baderna na temporada de 1851, em Recife. In: ALCURE, A. S. Relatório Final “As danças características no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX: o lundu de Maria Baderna” (PPGAC/UNIRIO, CNPQ. Pesquisa pós-doutorado, janeiro 2009), p. 15- 42.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: _____. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, v. 2, p. 11-93. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1ª. Edição 1997].

_____. *O Trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

ALIER, Roger. *La Zarzuela: la história, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2011.

Almanaque Laemmert. 1845, 1848. Disponível em: <http://www.crl.edu/brazil/almanak>. Acesso em 28/07/2014.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*.

Disponível para download em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16987. Acesso em 1/09/2014.

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, 1946.

_____. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1982.

AMORA, Antônio Soares. “Martins Penna ante as fontes de seu teatro”. In Revista *Dyonisos*. Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério de Educação e Cultura, Ano X, fev. 1966, no. 13, p. 20-31.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Editora Vila Rica, 1964 [1930].

_____. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 20, nº 2, p. 215-233, (Autumn – Winter), 1999. [Publicado originalmente na *Revista Brasileira de Música*, 1944].

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

ARANTES, Erika Bastos. “À moda da Costa da Mina’: experiências e organizações de africanos no porto do Rio de Janeiro do século XIX.” *XXVII Simpósio Nacional de História*. ANPUH. Natal, Rio Grande do Norte, 2013.

ANJOS, Ana Maria De La Merced G.G.G. dos; PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *A saga dos pretos novos*. Rio de Janeiro: Governo do Rio de Janeiro – Secretaria de Cultura, 5ª edição, 2013.

ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

_____. “A Comédia no Romantismo Brasileiro”, *Novos Estudos* 76, CEBRAP, 2006.

_____. “Introdução”. In: ARÊAS, Vilma (org.). *Martins Pena – Comédias*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

ASSIS, Machado de. *A Semana*. Disponível online em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000255.pdf>. Acesso em 2/08/2014.

_____. *História de Quinze Dias* (1877). Disponível online em: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em 20/11/2014

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979 [1892], vol. III.

AUGUSTO, Antônio José. “A Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914).” Tese de doutorado. Rio de Janeiro. UFRJ, 308 p., 2008, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais.

_____. *Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Maçonaria, anti-racismo e cidadania – uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e na Renascença: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília, 2008 [1987], 6ª edição.

BARONE, Caterina. “A máscara antiga na cena contemporânea: tragédia e comédia.” *O Percevejo online*. Rio de Janeiro: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC / UNIRIO. Vol. 05, Número 02, Julho-Agosto/2014, p. 16-34.

BARROSA, Carmen Maria Carvalho. “O valor sublime da voz do sino e sua presença sagrada ao longo da história: o sino na marcação da liturgia cristã-católica”. Monografia de Especialização em Arte Sacra. Rio de Janeiro. Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro. 173 p., 2011. Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu*.

BASTOS, Antônio Sousa. *Carteira do Artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro. Acompanhado de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros*. Portugal, Lisboa: Arquimedes Livros, 2007 [1ª. Edição 1898].

_____. *Dicionário do Teatro Português*. Portugal: Coimbra: Minerva, 1994 [1908].

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1989, 4ª impressão.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. “Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para história dos instrumentos de sopro no Brasil”. In: XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA. 2005. *Anais...* p. 1123-1130.

- BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos: desde sua fundação em 1793 até a atualidade*. Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, 1992 [1883]. 2 vol.
- BINDER, Fernando Pereira. “Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889”. Dissertação de Mestrado. São Paulo. UNESP, 132 p., vol. I, 2006, Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.
- BOSI, Alfredo. “Cultura”. In: CARVALHO, José Murilo (coord.). *A Construção Nacional: 1830–1889*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. 2ª. Edição.
- BRITO, Manuel Carlos de. “As origens e a evolução do vilancico religioso até 1700”. In: _____. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- _____. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____; CYMBRON, Luísa. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- BUDASZ, Rogério. “O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico”. Dissertação de Mestrado. São Paulo. USP, 177 p., 1996, Escola de Comunicação e Artes.
- _____. “A Nineteenth Century Brazilian Dulcimer Tablature.” *UFPr Arts Department Electronic Musicological Review*. Vol. 1.1 / September 1996. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV1.1/vol1.1/salting.html>. Acesso em 21/11/2014.
- _____. *Teatro e Música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.
- CALMON Pedro. *A história de Pedro II*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, 5 volumes.
- CALVO, Laura Cuervo. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Unpublished PhD Diss.: Universidad Complutense De Madrid, 546 p., 2012, Departamento de Musicologia.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1994 [1978], dois volumes.
- CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARDOSO, Lino de Almeida. *O Som social. Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro, Edição do autor, 2011.
- CARVALHO, Ângela Materno de. “A *Commedia dell’Arte*”. IN Brandão, Tânia (org.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, vol. I, p. 49-67.
- CARVALHO, José Murilo de. “Introdução”. In: SILVA, Júlio Cesar Pereira da. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007.
- _____. “A vida política”. In: CARVALHO, José Murillo de. *A Construção Nacional: 1830-1889*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume II, p. 83-130, 2012.

CARVALHO, Mário de Vieira de. *Pensar é Morrer ou O teatro de São Carlos na mudança de sistemas comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. Portugal; Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972, vols. I e II.

CASELLA, A. *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

CASTAGNA, Paulo. “A música urbana de salão no século XIX”. *Apostila 11 de História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, s/d. Disponível em: http://www.academia.edu/1082767/A_MUSICA_URBANA_DE_SALAO_NO_SECULO_XI_X. Acesso em 28/07/2014.

_____. “Herança ibérica e africana no lundú brasileiro dos séculos XVIII e XIX.” *VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”*, Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006. *Actas*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2006, p. 21-48.

CASTELO-BRANCO, Salwa. *Enciclopédia da Música Portuguesa no século XX*. Portugal: Círculo de Leitores/Temas, debates e autores, 2010, 4 vol.

CASTRO, Renato Moreira Varoni de. “O violão substitui a viola de arame na cidade do Rio de Janeiro no século XIX”. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música / ANPPOM. 15º congresso, 2005.

CERVANTES, Miguel de. *A ciganinha, novelas e entremezes*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., s/d.

CHALHOUB, Sidney. *A Força da Escravidão – Ilegalidade e Costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012a.

_____. “População e sociedade”. In: CARVALHO, José Murillo de. *A Construção Nacional: 1830-1889*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume II, p. 37-82, 2012b.

CHIARADIA, Philomena. *A Companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2012.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa. Arquivo da Torre do Tombo, Chancelaria da Ordem de Cristo. Livro 291, 1767. Disponível online em: [http://www.uff.br/curias/sites/default/files/NOSSA%20SENHORA%20DA%20LAMPADOS A.pdf](http://www.uff.br/curias/sites/default/files/NOSSA%20SENHORA%20DA%20LAMPADOS%20A.pdf). Acesso em 2/08/2014.

COSTA, Iná Camargo. “A comédia desclassificada de Martins Pena”. In: *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COSTA-LIMA, Luiz. “On Mimesis and the Control of the Imaginary”. In: *Culture, Theory and Critique*. Londres: Routledge, 2013, 54:2, p. 145-165.

CRANMER, David. “Opera in Portugal or Portuguese opera?” *The musical Times*. Vol. cxxxv, nº 1821, November 1994, p. 692-696.

_____. “Music and the ‘Teatro de Cordel’: In search of a Paradigm”. *Portuguese Studies*. Modern Humanities Research Association, 2008, vol. 24, nº 1, p. 32-40.

_____. “O repertório músico-teatral na Casa da Ópera do Rio de Janeiro, 1778 a 1813”. In: VOLPE, Maria Alice (org.). *Atualidade da ópera – Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012a.

_____. “A música nos entremezes e farças da tradição luso-brasileira do período colonial.” *Plural pluriel – Revue des Cultures de Langue Portugaise*, nº 10, printemps-été, 2012b.

_____. “Maestro do Teatro do Salitre”. In: CRANMER, David (coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Portugal: Lisboa: Edições Colibri, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, 2012c.

_____. “A noção de ‘ópera’ no espaço luso-brasileiro: designações e terminologias”. In: PACHECO, Alberto Vieira (ed.). *Atas do Congresso Internacional A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico*. Lisboa: Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, CESEM, FCSH-UNL; Grupo de Pesquisa “Estudos Interdisciplinares em Ciências Musicais”, UFPel, 2013a.

_____. “Modinha, lundu e seguidilha na música teatral luso-brasileira”. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013b.

_____. Comunicação pessoal. E-mail. 29 de abril de 2014.

CYMBRON, Luísa. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Portugal, Lisboa: Edições Colibri, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, 2012.

DAMASCENO, Darcy (ed.). *Comédias – Martins Pena*. São Paulo: Ediouro, 1956.

D’AMICO, Silvio. *História do Teatro Universal*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954. Quatro volumes.

DACANAL, Débora Cristina. “O gracioso Semicúpio d’o Judeu: rastros do criado astuto”. *Revista Desassossego: periódico do programa de pós-graduação em Literatura portuguesa da USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, n. 5.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1972 [1815-1831], vls. I, II, III.

_____. *Debret e o Brasil – Obra completa*. LAGO, Pedro Corrêa do (org.). Rio de Janeiro: Capivara Edit. Ltda., 2009.

Dicionário online Michaelis. Disponível em:

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=moleque>. Acesso em 12/09/2014.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Eds.). *Rugendas e o Brasil (1821-1825)*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2012.

D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001 [1997], p. 220-240.

DUARTE, Cristina. “Do ‘preto’ do cesto ao moleque do vintém: a escravidão nas comédias de Martins Pena”. Université de Toulouse, Le Mirail. Disponível em: http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/41/29/94/PDF/Do_preto.pdf. Acesso em 30/11/2014.

DUPONT, Florence. *Le Théâtre Latin*. Paris: Armand Colin Editeur, 1988.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

EWBANK, Thomas. *Vida no Brasil ou Diário de uma Visita à Terra do Cacaueiro e da Palmeira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1976 [1846].

FARIA, CRISTINA (coord.). *Teatro em cordel: a coleção do Teatro Nacional D. Maria II – catálogo*. Lisboa: Bicho do Mato, 2012.

FONSECA, Paloma Siqueira. “A presiganga: uma galé nos trópicos”. *Revista Archai*. Brasília, n. 1, p. 95-100, 2008.

FONTEERRADA, Marisa. “Introdução”. In: SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. “A mágica: um gênero musical esquecido”. *Opus*, v. 6, outubro de 1999.

_____. “Óperas e mágicas em teatros e salões do Rio de Janeiro e de Lisboa.” *Anais do XV Congresso do ANPPOM*, 2005.

_____. “As mágicas e a circularidade de gêneros musicais no século XIX”. In LOPES; Antônio Herculano; ABREU; Martha; ULHÔA; Martha Tupinambá de; VELOSO; Mônica Pimenta. *Música e História no Longo Século XIX*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 2011.

GARCIA; Maria da; ZINK, João David. *Fogo de artifício: festa e celebração, 1709-1880: coleção de estampas da Biblioteca Nacional: mostra iconográfica*. Lisboa: BN, 2002.

GIRON, Luís Antônio. *Ensaio de Ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*. São Paulo: Edit. 34, 1998.

_____. *Minoridade Crítica: a Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GODÓI, Rodrigo Camargo de. “Entre comédias e contos: a formação do ficcionista Machado de Assis”. Dissertação de mestrado. Campinas, 2010, 416 p. Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Campinas – UNICAMP.

_____. O Espólio do Editor: a avaliação de bens do Inventário de Francisco Paula Brito. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2011.

Golden manual: being a guide to catholic devotion. London: Burns and Lambert, 1850.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. “O toque dos sinos em Minas Gerais, tendo como referência São João Del-Rey e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes”. Dossiê descritivo. Brasília: IPHAN, 2009, 110 p.

GONÇALVES, Isabel Maria Dias Novais. “A música teatral na Lisboa de oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862).” Tese de doutoramento. Lisboa, 2012. 532 p., 2012. Ciências Musicais Históricas. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / FSCH.

GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e Obra de Paula Brito – iniciador do movimento editorial no Rio de Janeiro (1809–1861)*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.

Graduale romanum. Paris: Desclée & Socii, 1961.

GRAHAM, Sandra Lauerdale. “Ser Mina no Rio de Janeiro”. *Afro-Ásia*, 45, 2012, p. 25-65.

GRAVDAL, Kathryn. “1175. Fables and Parodies”. In: HOLLIER, Denis (org.). *A New history of french literature*. USA: Harvard, 2001 [1989], 3a. impressão.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994 [1988].

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela de Lima. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2009.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012 [1ª. edição, 1985].

HELIODORA, Bárbara. “A evolução de Martins Penna”. *Revista Dyonisos*. Serviço Nacional de Teatro do Ministério de Educação e Cultura, 1966, número 13.

_____. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

HONORATO, Claudia de Paula. “Valongo: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758-1831.” Dissertação de mestrado. Niterói, UFF, 2008, 166 p. Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia/UFF.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa–Portugal: Edições 70, 1985.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Lisboa: Veja, 1993.

KALTENECKER, Martin. “L’hypothèse de la continuité, Variations à partir de Jacques Rancière”. *Penser l’œuvre musicale au XXe siècle: avec, sans ou contre l’histoire ?* Cdmc – Centre de documentation de la musique contemporaine, Paris, 2006, p. 7-38.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808 – 1850*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

KLIER, João Bartholomeu. *Método para Cornetta, Clarin ou Saxhorn de 3 pistos*. Alemanha: B. Schott’s Söhne, Mainz-Leipzig, s/d.

LAGO, Pedro Corrêa do (org.). *Debret e o Brasil – Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2009.

LEEUWEN, A. e van; HORA, E. “Um olhar sobre as atividades musicais nos teatros do Rio de Janeiro em fins do século XVIII e início do século XIX: a atuação da cantora Lapinha”. *Revista Per Musi*. Belo Horizonte, n. 17, 2008.

LE GOFF, Jacques. *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999 [1982].

LEVIN, Orna Messer. “A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil”. *ArtCultura*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, no. 11, 2005, jun-dez., p. 9-20.

LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LINK, Dorothea. “The Fandango Scene in Mozart’s *Le Nozze di Figaro*”. *Journal of the Royal Musical Association*. London: Routledge, 2008.

LIRA, Mariza. “História Social da Música Popular carioca: A influência do étnico na nossa música popular”. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, março-abril, 1955.

LOLO, Begõna. “La tonadilha escénica, esse género maldito”. *Revista de Musicologia*. XXV, 2, 2002, p. 439-466.

LOPES, Antônio Herculano. “Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista”. *Fênix – Revista de e Estudos Culturais*. Out./Nov./Dez. de 2007, vol. IV, Ano IV, n. 4.

LOPES, Maria Del Mar Soria. *In Her Place: Geographies of Urban Female Labor in Spanish Culture (1880-1931)*. Unpublished PhD Diss.: University of Illinois at Urbana-Champaign, 263 p., 2010, Doctor of Philosophy in Spanish Studies.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1975.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro*. USA: The Scarecrow Press. 2004.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004 [1996], 6ª. edição.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. LISA /INL, 1972.

MAIA, João Domingues. *Gil Vicente – Auto da barca do inferno, Farsa de Inês Pereira, Auto da Índia*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MARQUES, Daniel. “‘Precisa arte e engenho até...’: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto.” Dissertação de Mestrado. 222 p. Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1998, Estudos da História do Teatro e do Texto Teatral.

MARQUES, João Pedro. “Tráfico e supressão no século XIX: o caso do brigue *Veloz*”. *Africana Studia*. Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, n. 5, p. 155-179.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAURÍCIO, Augusto. *Templos Históricos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, vls. CXII e CXIII, 1947.

MARTINS PENNA, Luiz Carlos. *Folhetins, a Semana Lírica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965 [1846–1847].

_____. *Martins Penna – Comédias*. (org. Vilma Arêas). São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, volumes I (1833-1844), II (1844-1845), III (1845-1847).

_____. *O juiz de paz da roça*. Typografia Imparcial de Paula Brito. 2ª edição. 1843. Setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador 41, 17, 18.

_____. *O noviço*. Typografia 2 de dezembro de Paula Brito. 1853. Setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador 041, 21, 06 ex. 1; 073, 03, 13, ex. 2.

_____. *Quem casa quer casa*. Setor de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador 041, 22, 18, ex. 1; 099B, 12, 19, ex. 2.

MELO, Guilherme de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947 [1908].

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Editora da Unicamp, 1999.

MENDES, Mirian Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 2ª Edição [1996].

MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999.

_____. *Cantares Brasileiros: Cancioneiros Fluminenses no Quarto Centenário. Parte musical*. Rio de Janeiro: Editor Jacinto Ribeiro dos Santos/Livraria Cruz Coutinho, 1900.

MOREIRA, Jussara Trindade. “A contemporaneidade do teatro de rua: potências musicais da cena no espaço urbano”. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO/Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, 2013.

Disponível em: http://issuu.com/phabricadeproducoes/docs/teatro_de_rua_issuu. Acesso em 28/07/2014.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, 2ª edição revista pelo autor.

MULVEY, Patricia. “Slave Confraternities in Brazil: Their Role in Colonial Society”. *The Americas*, Vol. 39, nº 1, Jul., 1982, p. 39–68.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul. Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEVES, Cesar das. *Cancioneiro de musicas populares contendo letra e musica de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, canticos religiosos de origem popular, canticos liturgicos popularizados, canções políticas, cantilenas, cantos maritimos, etc. e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal / collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves*. Porto: Typ. Occidental, 1893-1899.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Portugal: Público, Comunicação Social, AS, 2004.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. *Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade*. Vitória: Cousa, 2014.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. “O Teatro grego”. In Brandão, Tânia (org.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, vol. I, p. 17-31.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção negra: santos pretos e catequeses no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

PAIVA, Rejane Ferreira de. “A Vingança da Cigana: o diálogo do repertório lírico com o imaginário do teatro de cordel”. In: CRANMER, David (coord./ed.). *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*. Portugal: Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010, p. 53-66.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. ; CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007 [1976]. 11ª. Edição.

Prólogo dramático representado no Teatro Constitucional Fluminense, no faustíssimo dia dois de dezembro de 1837. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1837.

Disponível em: <http://www.brasiliana.usp>. Acesso em 2/08/2014.

RABETTI, Maria de Lourdes. “Cultura Popular e Teatro Popular: estrutura artística e fluxo histórico”. *I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE*. São Paulo, setembro, 1999.

_____. “Circo e teatro: duetos cômicos na tradição popular e no espetáculo”. In: *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005a, p. 47-62.

_____. “A história em cena: a propósito de uma encenação de *O doente imaginário*, de Molière”. In: *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005b, p. 171-185.

_____. “Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez., 2007a, p. 61–81.

_____. “Temários do teatro cômico no Brasil: o urdimento da trama amorosa entre moldura familiar e circulação urbana nas comédias de costumes e ligeiras.” *Teatro e comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007b.

_____. “A *commedia dell’arte*: mito, profissão e arte”. Rio de Janeiro: UFF, 2012 (inédito; resultante de palestra proferida no evento Brasil-Itália. Centro de Artes/UFF).

_____. Comunicação pessoal, E-mail. 2014.

RAMOS JR., José de Paula; DEAECTO, Marisa Midori; FILHO, Plínio Marcos (orgs.). *Paula Brito: editor, poeta e artífice das letras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Com Arte, 2010.

RAMOS, Luiz Fernando. “Martins Pena encenador: uma reviravolta na fortuna crítica”. *Urdimento, Revista de Estudos Teatrais na América latina*. 2003, nº 5, p. 97-109.

REBELLO, Luiz Francisco. *Breve História do Teatro Português*. Portugal: Publicações Europa-América, 2000 [1ª edição 1968].

REIS, João José. *A Morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012 [1991].

_____. “O cotidiano da morte no Brasil oitocentista”. In: *História da vida privada no Brasil: Império*. ALENCASTRO, Luiz Filipe (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. ; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. ; GOMES, Flávio dos Santos; CARVALHO, Marcus J. M. de Carvalho. *O alufá Rufino: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico negro (c. 1822- c. 1853)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

Revista *Dyonisos*. Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério de Educação e Cultura, Ano X, fev. 1966, no. 13.

Revista *O trovador, coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus etc.* Rio de Janeiro: Livraria Popular de A. A. da Cruz Coutinho, 1876, 3 volumes.

RIBEIRO, Guilherme. “História, tempo e política na longa duração: considerações críticas ao redor de escritos sobre a história e gramática das civilizações, de Fernand Braudel.” *Revista Continentes (UFRRJ)*. Rio de Janeiro, ano 2, nº 2, 2013, p. 70-95.

RIOS FILHO, Adolfo Morales De Los. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Topbook, 2000 [1946], 2ª. edição.

RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos mortos na cidade dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. Disponível online em:

http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101381/lugares_mortos_cidade_vivos.pdf.

Acesso em 2/12/2014.

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. “Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas* e *O noviço*.” Dissertação de mestrado. UNICAMP: Universidade Estadual de Campinas, 291 p., 2012, Instituto de Estudos da Linguagem.

ROCHA, Luzia. *Ópera & caricatura: o Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. Lisboa: Edições Colibri; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010, 2 vol.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1979 [1821-1825].

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música – edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Tipografia J. Villeuneuve, 1862.

SANTOS, Manoel Cosme dos. “A voz do sino é a voz de Deus”. Texto não publicado, 2008.

_____. “Relatório de restauração e automação dos sinos da Igreja de Nossa Senhora de Monserrate do Mosteiro de São Bento”. Rio de Janeiro, s/d.

_____. Entrevista com o autor em 20/08/2014a.

_____. Comunicação pessoal por e-mail. 5/09/2014b.

_____. Entrevista com o autor em 6/09/2014c.

SARTORI, Amleto e Donato. *A Arte mágica de Amleto e Donato Sartori*. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

SCARANO, Julita. “Black Brotherhoods: Integration or Contradiction?” *Luso-Brazilian Review*, Vol. 16, nº 1, p. 1-17 (Summer, 1979).

SCHAFER, Murray. *The Tuning of the World*. New York, 1977.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro – Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo do século XIX*. 1ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. “Cultura”. In: SILVA, Alberto da Costa (coord.). *A Construção Nacional: 1808–1830*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume I, p. 205-248, 2011.

SILVA, Alberto da Costa. “A escravidão nos anúncios de jornal”. In: FREYRE, Gilberto. *Os escravos nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. São Paulo, 2010 [1963].

_____. “As marcas do período”; “População e Sociedade”. In: _____. (coord.). *A Construção Nacional: 1808–1830*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, volume I, p. 23-34; 35-74, 2011.

SILVA, Hebe Cristina. *Prelúdio do romance brasileiro: Teixeira e Souza e as primeiras tentativas ficcionais*. Tese de doutorado. Campinas. Universidade Estadual de Campinas, 208 p., 2009, Departamento de Teoria e História Literária.

SILVA, Júlio Cesar Pereira da. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007.

SILVA Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SIMÕES, Everton Machado. “África Banta na Região Diamantina: uma proposta de análise etimológica”. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 195 p., 2014. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. “Com um pé sobre o vulcão’: Africanos Minas, Identidades e a Repressão Antiafricana no Rio de Janeiro (1830-1840).” *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 2, 2001, p. 1-44.

_____. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes do Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Campinas: Editora da UNICAMP, 2004. 2ª. Edição.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, Galante de. *O teatro no Brasil*. São Paulo: Ediouro, 1968.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

_____. “O teatro de São Januário e o “corpo caixeral”: teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro oitocentista”. Associação Nacional de História – ANPUH. XXIV Simpósio Nacional de História. 2007, p. 1-9.

SPIX e MARTIUS, *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1981, vol. I.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, 8ª edição.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro e discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé / Socii, 1982.

TAVARES, Reinaldo. “Fala na palestra *Igrejas de negros*”, realizada no Instituto dos Pretos Novos, 27 de junho de 2014.

TABORDA, Márcia. *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TEIXEIRA, Heitor Gomes. “Maria Cachucha ou Maria Capucha?” *Revista Lusitana*, n. 1. Instituto Nacional de Investigação Científica, 1981, Disponível em: http://ww3.fl.ul.pt/unidades/centros/ctp/lusitana/rlus_ns/rlns01/rlns01_p79.pdf, Acesso em 18 jul. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- _____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Domingos Caldas Barbosa. O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- TREECE, David. *Exilados, aliados e rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Edusp, 2008.
- TREITLER, Leo. *With voice and pen: coming to know medieval song and how it was made*. USA: Oxford University Press, 2003.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Representação – paralelos entre a nova história cultural e a etnomusicologia”. *VI Encontro Nacional da ANNPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Salvador, 1993.
- _____. “Inventando moda: a construção da música brasileira”. Brasil: Bahia: *Ictus*, v. 8, p. 1-14, 2007.
- _____; COSTA-LIMA NETO, Luiz. “Memory, History and Cultural Encounters in the Atlantic: the case of lundu”. In: *The World of Music (new series)*. Alemanha: Berlim: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung, vol. II, 2013.
- _____. COSTA-LIMA NETO, Luiz. “Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX”. *XXIV Congresso da ANNPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo, 2014.
- VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. 1ª edição. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina /Educa, 2007.
- VEIGA, Luiz Francisco da. Biografia de Luiz Carlos Martins Penna: o criador da comédia nacional. In: *Revista Trimensal do IHGB*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, Tomo XL.
- WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1985, vol. I e II.
- WEBER, José H. *Introdução ao canto gregoriano*. São Paulo: Paulus, 2013.
- WEISS, Piero. “Opera buffa”. *Grove Dictionary of Musicians*.
- WETHERELL, James. *Brazil. Stray Notes From Bahia: being extracts from letters etc. during a residence of fifteen years*. Inglaterra: Liverpool: Webb and Hunt, 1860.
- ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha. Da partitura aos espaços festivos: Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

2. Periódicos

A Aurora (RJ): 22/06/1851.

A Estação (suplemento literário) (RJ), 15/09/1902, n. 17, Ano XXXI.

A Marmota na Corte (RJ): 13/08/1850; 17/09/1850; 27/10/1850; 18/02/1851; 16/05/1851; 28/12/1851; 13/01/1852; 20/01/1852; 13/02/1852; 08/04/1852; 25/10/1852; 13/04/1853; 29/05/1854.

A Marmota Fluminense (RJ): 10/01/1854; 26/05/1854; 26/09/1854; 26/05/1857; 1/11/1857.

A Marmota (RJ): 21/06/1861.

A mulher do Simplício (RJ): 28/07/1833.

As obras de Santa Engracia (RJ): 4/11/1833.

Correio da Bahia: 19/05/1874.

Correio da Manhã (RJ): 22/04/1933.

Correio Mercantil (BA): 14/11/1843; 25/11/1844; 16/10/1846; 18/05/1847; 20/05/1847; 25/06/1847; 14/09/1848; 14/09/1848; 16/10/1849.

Diário de Belém (PA): 16/09/1876. 25/03/1876; 17/07/1876; 29/07/1885.

Diário do Rio de Janeiro: 26/07/1821; 25/10/1821; 23/11/1821; 2/10/1822; 9/11/1822; 18/01/1823; 27/08/1823; 31/10/1823; 2/03/1824; 1/05/1825; 6/10/1825; 19/10/1825; 1/12/1826; 24/07/1827; 16/12/1828; 23/12/1829; 29/12/1829; 10/10/1830; 18/10/1830; 27/10/1830; 23/11/1830; 21/07/1831; 9/11/1831; 28/02/1832; 6/04/1832; 28/04/1832; 3/03/1832; 29/08/1832; 3/12/1832; 5/07/1833; 16/07/1833; 19/07/1833; 10/08/1833; 28/09/1833; 7/10/1833; 5/12/1833; 20/12/1833; 27/01/1834; 26/02/1834; 27/03/1834; 9/06/1834; 6/08/1834; 20/08/1834; 20/11/1834; 18/02/1835; 6/03/1835; 23/07/1835; 16/10/1835; 16/01/1836; 17/03/1836; 30/03/1836; 6/04/1836; 17/06/1836; 13/07/1836; 5/08/1836; 6/12/1836; 10/04/1837; 8/08/1837; 9/09/1837; 21/09/1837; 9/12/1837; 16/12/1837; 18/01/1838; 12/02/1838; 17/02/1838; 13/03/1838; 15/03/1838; 28/04/1838; 1/05/1838; 15/06/1838; 18/06/1838; 28/06/1838; 3/07/1838; 13/07/1838; 14/07/1838; 6/08/1838; 7/08/1838; 18/08/1838; 25/08/1838; 3/09/1838; 3/10/1838; 4/10/1838; 26/10/1838; 31/12/1838; 2/01/1839; 7/01/1839; 17/04/1839; 24/04/1839; 25/04/1839; 4/05/1839; 11/01/1840; 31/07/1839; 26/10/1839; 30/10/1839; 3/01/1840; 17/01/1840; 21/01/1840; 30/01/1840; 1/02/1840; 7/02/1840; 17/03/1840; 18/03/1840; 3/04/1840; 22/04/1840; 17/07/1840; 28/08/1840; 1/10/1841; 16/10/1840; 24/10/1840; 18/11/1840; 21/11/1840; 16/12/1840; 9/01/1841; 1/03/1841; 14/04/1841; 11/06/1841; 11/07/1841; 6/09/1841; 1/10/1841; 28/10/1841; 1/02/1842; 2/01/1842; 22/01/1842; 03/02/1842; 2/03/1842; 4/06/1842; 16/06/1842; 28/07/1842; 29/07/1842; 6/08/1842; 17/08/1842; 27/07/1842; 31/10/1842; 26/11/1842; 11/01/1843; 6/02/1843; 15/02/1843; 13/03/1843; 6/05/1843; 10/06/1843; 19/06/1843; 17/07/1843; 27/07/1843; 28/07/1843; 1/08/1843; 14/08/1843; 25/08/1843; 23/08/1843; 2/09/1843; 27/09/1843; 20/10/1843; 8/11/1843; 23/12/1843; 11/01/1844; 21/02/1844; 2/03/1844; 9/05/1844; 7/06/1844; 16/04/1844; 14/05/1844; 16/05/1844; 24/05/1844; 7/06/1844; 6/07/1844; 8/07/1844; 15/07/1844; 18/07/1844; 2/08/1845; 16/08/1844; 10/09/1844; 1/10/1844; 10/10/1844; 23/10/1844; 23/12/1844; 29/12/1844; 15/01/1845; 30/01/1845; 10/02/1845; 22/02/1845; 3/03/1845; 1/06/1845; 12/06/1845; 16/06/1845; 11/07/1845; 21/07/1845; 2/08/1845; 3/08/1845; 9/08/1845; 10/08/1845; 25/08/1845; 11/09/1845; 8/10/1845; 25/11/1845; 5/12/1845; 25/12/1845; 28/01/1846; 29/01/1846; 5/02/1846; 11/02/1846; 5/06/1846; 6/06/1846; 6/07/1846; 6/08/1846; 25/08/1846; 27/08/1846; 11/09/1846; 19/09/1846; 13/10/1846; 31/10/1846; 9/12/1846; 4/01/1847; 10/01/1847; 22/01/1847; 27/01/1847; 27/02/1847; 13/03/1847; 20/03/1847; 27/05/1847; 5/07/1847; 20/07/1847; 22/07/1847; 30/07/1847; 1/08/1847; 2/08/1847; 4/08/1847; 7/08/1847; 12/08/1847; 17/08/1847; 7/09/1847; 15/10/1847; 4/01/1848; 7/03/1848; 27/03/1848; 5/05/1848; 24/05/1848; 16/08/1848; 23/08/1848; 14/09/1848; 26/09/1848; 25/10/1848; 26/10/1848; 4/12/1848; 13/12/1848; 14/12/1848; 14/02/1849; 17/02/1849; 8/06/1849; 6/07/1849; 19/07/1849; 20/12/1849; 26/06/1849; 26/02/1850; 14/06/1850; 13/08/1850; 31/10/1850; 6/11/1850; 12/03/1851; 17/06/1853; 24/07/1851; 3/06/1852; 28/02/1853; 9/04/1853; 3/05/1853; 18/05/1853; 16/08/1853; 20/06/1853; 2/07/1853; 13/10/1853; 25/10/1853; 2/03/1854; 9/05/1854; 15/08/1854; 5/09/1854; 30/01/1855; 12/04/1855; 22/04/1855; 22/06/1855; 11/08/1855; 19/09/1855; 18/12/1855; 28/12/1855; 28/01/1856; 31/01/1856; 10/04/1856; 1/11/1856; 9/05/1857; 20/05/1857; 2/06/1857; 30/06/1857; 24/11/1857; 11/02/1858; 30/04/1858;

22/12/1858; 16/09/1858; 22/12/1858; 2/12/1860; 9/12/1860; 18/05/1865; 25/05/1865; 18/09/1870; 13/10/1871; 14/10/1871; 24/12/1871; 2/10/1872.

Gazeta do Rio de Janeiro: 7/04/1821.

Jornal do Commercio (RJ): 5/09/1840; 10/09/1840; 12/09/1850.

O Correio da modas (RJ): 12/01/1839; 1/05/1839; 15/06/1839.

O Evaristo (RJ): 4/10/1833.

O Globo (MA): 21/06/1852; 14/07/1852; 22/10/1852; 21/05/1853; 14/09/1853; 21/06/1854; 12/07/1854; 1/12/1854; 20/03/1855; 04/05/1855; 04/05/1855.

O Mercantil (RJ): 24/01/1845; 27/04/1846; 2/07/1847; 3/07/1847; 8/07/1847; 21/08/1847.

O Simplício às direitas, posto no mundo às avessas (RJ): 22/02/1834.

O Theatrinho do Sr. Severo (RJ): 2/11/1833.

3. Imagens

“Cais dos Mineiros”. Fotografia de Marc Ferrez (1884).

Disponível em: <https://sites.google.com/site/7e5histfoto/rio-de-janeiro-de-juan-gutierrez>

Acesso em: 6/08/2014.

“Mapa – A Capital do Brasil. 1831”. Michellerie, E. De La.

Disponível em: <http://www.loc.gov/item/2001620476>

Acesso em: 11/09/2014

“Mapa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, na década de 1830. Jean Baptiste Debret.

Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624520093>

Acesso em 10/09/2014.

“Mercado da Praia do Peixe”. Fotografia de Juan Gutierrez.

<https://sites.google.com/site/7e5histfoto/rio-de-janeiro-de-juan-gutierrez>

Acesso em: 10/09/2014.

“Mosaico do século III d. C.”

Disponível em: <http://jmomusique.skynetblogs.be/archive/2012/12/03/rome-antique.html>.

Acesso em: 10/09/2014.

Niccolò Paganini. Fotogravura.

Disponível em: <http://www.stephenbrookes.com/new-writing/2013/1/22/roll-over-paganini-here-comes-rachel-barton-pine.html>

Acesso em 10/09/2014.

“O Porto do Rio de Janeiro.” Pintura de Jules Marie Vincent de Sinety (1841).

Disponível em: http://issuu.com/ed_moderna/docs/estudar-historia8ano/39

Acesso em: 10/09/2014.

4. URL Links

Teatro Nacional D. Maria II. Coleção digitalizada “Folhetos Teatro de Cordel”.

Disponível em: <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/biblioteca-arquivo/colecoes-digitalizadas/>
Acesso em 22/12/2014.

Verbetes “Alleluia” - *Oxford Music Online*

Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40711>. Acesso em 20/11/2014.

Verbetes “Bériot, Charles-Auguste de. – *Grove Music Online*.

Disponível em:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02816?q=b%C3%A9riot&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. Acesso em 2/08/2014.

Verbetes “Bridgetower, George Polgreen” – *Grove Music Online*.

Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/03981>. Acesso em 2/08/2014.

Verbetes “Fandango” – *Grove Music Online*

Disponível em:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2410?q=fandango&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit Acesso em 5/03/2012.

Verbetes “Tirana” – *Oxford Music Online*.

Disponível em:

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28007?q=tirana&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit. Acesso em 5/03/2012.

Verbetes “Tonadilla”

Disponível em: https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/?ui=2&ik=30c075644d&view=att&th=13c7370454e47826&attid=0.29&disp=inline&realattid=f_hcdseyp131&safe=1&zw&sadue=AG9BP8-NuG374k_Ug2EVcX0irCK&sadet=1362613440293&sads=d1vrw3QYKRmMNmixFznGA6KjIPs&sadssc=1

[attachment.googleusercontent.com/attachment/?ui=2&ik=30c075644d&view=att&th=13c7370454e47826&attid=0.29&disp=inline&realattid=f_hcdseyp131&safe=1&zw&sadue=AG9BP8-NuG374k_Ug2EVcX0irCK&sadet=1362613440293&sads=d1vrw3QYKRmMNmixFznGA6KjIPs&sadssc=1](https://mail-attachment.googleusercontent.com/attachment/?ui=2&ik=30c075644d&view=att&th=13c7370454e47826&attid=0.29&disp=inline&realattid=f_hcdseyp131&safe=1&zw&sadue=AG9BP8-NuG374k_Ug2EVcX0irCK&sadet=1362613440293&sads=d1vrw3QYKRmMNmixFznGA6KjIPs&sadssc=1) Acesso em 5/03/2012.

5. Manuscritos

Livro de Batismo de Livres, Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro – AP0079.

MARTINS PENNA, Luiz Carlos. *O Juiz de Paz da Roça*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-6, 27, 1 n° 1-3, 1837.

_____. *Um sertanejo na Corte*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 27, 008.

_____. *Os dois ou o inglês maquinista*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 26, 003.

_____. *O Judas em sábado de aleluia*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 26, 02, n° 1-2.

_____. *Os irmãos das almas*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 26, 009, n° 001-003; I-06, 26, 008; I-06, 26, 007.

_____. *O dileitante*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 26, 003.

_____. *O cigano*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 25, 007-008.

_____. *O namorador ou A noite de São João*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 27, 004, nº 001-002.

_____. *Quem casa quer casa – provérbio em 1 ato*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-6, 27, 6. 21/10/1845.

_____. *Os ciúmes de um pedestre*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 25, 7; I-06, 25, 8; I-06, 27, 004, no. 001-002. 18/11/1845.

_____. Carta a José Rufino Rodrigues de Vasconcelos sobre a censura de *Os ciúmes de um pedestre* (doc. no. 1). Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-06, 27, 004, nº 001-003. 5/1/1846.

QUEIROZ, Bernardo José de Sousa. Entremez *Os doidos fingidos por amor* [música manuscrita]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Solos, coros e orquestra. MS Q-II-1. Número de registro 00348922.

“Representação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.” Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Datada de 27 de fevereiro de 1822. Localizador II – 34, 28, 25.

“Representação da Irmandade do Divino Espírito Santo, pedindo licença para sair à rua para esmolar”. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Datada de 15 de maio de 1822. Localizador II – 34, 28, 10.

6. Partituras

“*Alleluia Pascha Nostrum*”. *Graduale Romanum*. Paris: Desclée & Socii, 1961.

Anna Bolena Ópera Gaetano Donizetti. Disponível para download em: http://imslp.org/wiki/Anna_Bolena_%28Donizetti,_Gaetano%29. Acesso em 2/08/2014.

Ária “*Credeasi, misera*”, 3º ato ópera *I Puritani*, Vincenzo Bellini. Disponível para download em: http://en.wikipedia.org/wiki/I_puritani. Acesso em 4/06/2014.

“Astuciosos os homens são”. Modinha. Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador L-I –33[6]. 1840.

“Coleção de danças *Prazeres do baile*, para piano”. Miudinho. Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localizador N-I-13. Rio de Janeiro: Tipografia de Pierre Laforge, 1839.

“Lá no Largo da Sé: lundu brasileiro para canto e piano”. Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Localizador: Império F-III-33. Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, 18–, Rio de Janeiro.

“*Le Trémolo*. Capricho sobre um tema de Beethoven. Para violino, com acompanhamento de piano ou orquestra. Op. 30.” Charles-Auguste de Bériot. Disponível para download em: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/98/MSLP80933-PMLP164681-BERIOTOP30VIOLINPART.pdf>. Acesso em 15/07/2014.

“*Nel cor piu non mi sento*”. Disponível para download em:

<http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=16840>. Acesso em 19/02/2014.

Norma. Ópera de Vincenzo Bellini. Disponível para download em: http://imslp.org/wiki/Norma_%28Bellini,_Vincenzo%29. Acesso em 2/08/2014.

7. Vídeo documentário

Entoados.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sBswNbF3HTc>. Acesso em 2/08/2014.

8. Anexo

Mapa demonstrativo da Receita e Despesa do Teatro de São Pedro de Alcântara

Receita

22 camarotes de 1ª ordem – 12\$000

22 camarotes de 2ª ordem – 15\$000

26 camarotes de 3ª ordem – 12\$000

30 camarotes de 4ª ordem – sendo 4 destes ao preço de 4\$000 e os mais a 6\$000

238 cadeiras – 2\$000

456 gerais – 1\$000

SOMA – 2:010\$000

Que, multiplicando por 10, que tantas são as representações por mês, incluindo duas récitas extraordinárias fazem a quantia de 20:010\$000.

Subsídios dados pelo governo (4 loterias por ano produzem mensalmente 3:600\$000)

Despesa

Termo médio de 500\$000 por espetáculo (5:000\$000 por mês)

Ordenados aos artistas e diversos

Ida Edelvira – 1:234\$000

Candiani – 700\$000

Tati – 600\$000

Capurri – 300\$000

Tati, filho – 100\$000

Sicuro – 200\$000

Ekerlin – 150\$000

Garcia – 300\$000

Deperini – 60\$000

Coristas: homens e mulheres – 1:434\$000 [cerca de 50 coristas de ambos os sexos, a uma média de 30\$000 mensais por corista, como Martins Penna assinala nos *Folhetins*]

Baile: Baderna – 490\$000

Pessina – 80\$000

Toussaint – 250\$000

De Vecchy – 100\$000
Villa – 250\$000
Figurantes (homens) – 240\$000
Antônio Mendes Ribeiro – 100\$000
Lobo (guarda-livros) – 60\$000
Gianinni (mestre de canto) – 250\$000
Dionisio Vega (ponto) – 250\$000
Ribas (regente) – 132\$000
Mestre de guarda-roupa – 50\$000
Iluminador e ajudante – 46\$000
Fiel – 20\$000
Adrecista – 20\$000
Contrarregra – 60\$000
Avisador – 30\$000
Três serventes – 24\$000
Aluguel da casa – 1:000\$000

(Jornal do Commercio, 12/09/1850).