

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Departamento de História

Andréa Sannazzaro Ribeiro

“O Riso Nacional em Cena”.

Martins Pena e a Comédia Romântica no oitocentos.

Mariana,
novembro de 2014.

Andréa Sannazzaro Ribeiro

“O Riso Nacional em Cena”.

Martins Pena e a Comédia Romântica no oitocentos.

Monografia apresentada ao curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História.
Orientadora: Dra. Helena Mollo

Mariana,

Novembro de 2014.

*“Para mim poderoso é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas).”*

(Manoel de Barros)

Banca Examinadora:

Dra. Helena Mollo (DEHIS/UFOP)

Dr. Marcelo Rangel (DEHIS/UFOP)

Dra. Luciana Dias (DEART/UFOP)

Resumo:

A obra de Martins Pena vai de 1833 a 1845 dessa forma, o estudo da produção teatral de Martins Pena mostra-se fecundo sob a luz dos acontecimentos de sua época, pois é capaz de proporcionar condições de possibilidade para a investigação da construção de um imaginário social no que concerne aos elementos constituintes da identidade nacional brasileira. Nas peças aqui trabalhadas questões como o tráfico negreiro, as festas populares, a criação dos juizados, revelam um teatro preocupado com os problemas do tempo presente. A comédia surge aqui pelo viés da crítica ao revelar vícios e desmazelas, entre a ordem e práticas da sociedade. Através de uma estética para uma sociedade que precisa ser tocada pela emoção para se civilizar, ideal central das artes no momento em que viveu, Pena buscou um teatro que colocasse a refletir através do riso. Deste modo O comediógrafo revela insatisfação para com a ordem social que contesta, o riso é reflexo do incomodo, e leva o seu público a pensar essa jovem nação ao expor tais elementos neste lugar de grande circularidade social, na capital do Império, o teatro.

Agradecimentos:

Embora este trabalho seja autoral, ele foi escrito por sopros inspiradores ora com amor, ora com exemplos, que me guiaram até aqui. A trajetória acadêmica, é, acredito eu, moldada por relações que transparecem nas mais simples reflexões. Algumas do lado de dentro da sala de aula, outras completando a rotina, por vezes trabalhosa da graduação. Retalhos de uma colcha que nos cobre com discernimento, sabedoria e paz. A todos esses que me ajudaram a costura-la eu agradeço.

Aos meus pais eu devo o primeiro incentivo a estar aqui: a minha mãe por me fazer ter fé na docência, mesmo em um país, onde a profissão não é valorizada. A meu pai, devo o espírito crítico, inquieto e indagador, características estas essenciais ao historiador.

A Fê, pelo afeto, por ter sido companheira com a sensatez das horas mais precisas, pelo cuidado do físico ao emocional. Por todas partes em que este trabalho sem dúvida tem o seu pulso.

Agradeço a Luciana. Desde o primeiro momento por ter depositado confiança e apostado nas minhas indagações e projeções, por me ajudar a construí-las e sobretudo por ter sido cúmplice desta trajetória. Sou grata também pelo exemplo de articulação, de uma das características que hoje mais admiro como profissional: a interdisciplinaridade. Foste, sem dúvida meu risco de luz neste estranho mundo de pesquisadora.

A Helena, orientadora que se faz presente como quem não contenta com pouco, pela sensibilidade. Pela professora que me foi e de modo indireto é uma das mais responsáveis pela conclusão deste curso. Pela capacidade de nos tirar da zona de conforto, de nos questionar, e por este modo nos empurrar sempre a frente. Sentirei saudade de suas instigantes aulas. Agradeço por ter me aplicado autores caros como a Hannah Arendt.

A professores como Mateus Pereira que manteve diálogo e apoio as pesquisas do teatro brasileiro, antes mesmo de qualquer projeto consolidado. Ao Marcelo Rangel pela generosidade e sempre disposição para o diálogo. Ao Celso Taveira por ter me ensinado que a “a sabedoria é filha da discussão” e ao Zé Arnaldo (em memória) por transmitir com seu jeito bronco sua erudição, que o olhar de um historiador vai muito além dos muros da academia, e que a arte pode estar em cada rastro temporal onde o homem passar.

As minhas amigas que aqui foram sempre presentes, que reconheço em trajetórias onde somos apoio e solidariedade, Nanda, Naira e Maria: flores no meu caminho.

Ao ICHS e ao Clube da esquina pela poesia contida deste reduto mineiro.

Sumário

Agradecimentos:	4
Introdução:	7
i.1 A geração romântica brasileira:	8
1.O Comediógrafo entre dois séculos: O Estado da Arte em Martins Pena.....	11
1.1 O Criador da Comedia Nacional oitocentista:	14
1.2 O comediógrafo entre os Historiadores da Literatura Nacional, no entardecer do século XIX e no florescer do XX:	16
1.3 Martins Pena nas obras de História do Teatro:	19
1.4 Biografias e autores a partir do séc. XX:	22
2. O Teatro de Martins Pena: Entre o senso da cor local e a sátira.	23
2.1 O Contraste entre a Roça e a Metrópole.	25
2.2 A Cor local Em O Dois e O Inglês Maquinista e as Casadas Solteiras:	29
2.3 Escravidão e Tráfico Negreiro:	32
2.4 Disputa no Campo Medicinal: A Sátira de Os Três Médicos:	36
3. Anexo: Cronologia das peças em ordem de representação de cada umas, retirada da biografia de Martins Pena, na revista do IHGB ano de 1877:	41
4. Conclusão:.....	45
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	47

Introdução:

Este trabalho é fruto de um anseio pessoal. Em 2009 ao ingressar no curso de História da então Universidade Federal de Ouro Preto, abandonei as práticas teatrais. Ao fazer minha escolha pelo curso sabia que ele poderia me oferecer anseios intelectuais capazes de contribuir inclusive para a arte no qual anteriormente havia me dedicado a sua prática, mas esta não seria apenas uma paixão abandonada e sim um impulso para a problematização de um objeto. A História, porém, devo mais do que a satisfação intelectual, devo o método, a consciência e a busca por um saber.

Por que não através dessa ciência ocupada em conhecer a experiência do Homem no tempo como desde o início me introduziu A Apologia da História¹, usá-la para conhecer o passado teatral brasileiro? Por que não tentar entender os eventos humanos e sociais, de um passado, que me despertou curiosidade *pela desordem instaurada pela nova ordem*, um oitocentos brasileiro conturbado com os novos acontecimentos impostos pela condição de recém-estado independente de Portugal, através dessa arte que como menciona Hannah Arendt (2009) a única capaz de mostrar a relação dos homens com outros homens, tornando-se dessa forma política em sua essência². Para além, o problema em torno do objeto pretendido tornou-se mais satisfatória quando indagado como sendo capaz de revelar traços da identidade nacional brasileira, ao pretender encaixá-lo no projeto dos homens que buscaram esta essência nacional, os primeiros românticos.

Em 2011, já na metade do curso, seguindo ainda os conselhos de March Bloch, movida pela palavra interdisciplinaridade como prática essencial no ofício do Historiador me matriculei em disciplinas de História do Teatro do departamento de Artes Cênicas/IFAC/UFOP, guiada pelo fato de que deve o Historiador fazer seu estudo aonde o homem exerce suas práticas, desta forma mais que justo ser uma prática que já conhecia. Foi então que iniciei minhas pesquisas sobre orientação da Dr. Luciana Dias, foram dois projetos de iniciação científica: “*Martins Pena e o Teatro de Costumes no Brasil Império: Uma leitura da Nação em "O Juiz de Paz na Roça"*” e “*Martins Pena e o teatro como espelho da sociedade*”, ambas compromissadas em construir o diálogo entre teatro representatividade social e a busca do lugar do teatro no Império brasileiro.

¹ BLOCH, Marc. Apologia da história ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

² ARENDT, Hannah. A Condição Humana. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009;

Desdobrado neste trabalho de conclusão de curso, com orientação da professora Dr. Helena Mollo, as questões aqui apresentadas são resultados não apenas desta trajetória, mas também do interesse de problemas como *cor local* e o Projeto Moderno Brasileiro. Nesta nova fase tive contato com novos autores e novas questões nas quais tentei abranger no conjunto deste trabalho, o intuito aqui apresentado é como é possível conhecer parte do que se imaginava desta sociedade através da comédia. A indagação que instiga o trabalho é como a forma da Comédia se aproxima do projeto romântico e como ela é capaz de revelar traços específicos do que se imaginava da comunidade Brasileira.

Por este modo, o estudo da produção teatral de Martins Pena mostra-se fecundo sob a luz dos acontecimentos de sua época, pois é capaz de proporcionar condições de possibilidade para a investigação da construção de um imaginário social no que concerne aos elementos constituintes da identidade nacional brasileira.

i.1 A geração romântica brasileira:

Em 1810, colocando fim ao chamado ciclo da casa das operas, era construído o primeiro grande teatro nacional na então sede da corte, o Rio de Janeiro, o teatro São João (atual João Caetano). A corte do Império Português, se instala no Rio de Janeiro dois anos antes, em 1808, e para isso era necessário à adequação do espaço para permanência da família real Portuguesa. Este projeto incluía a criação do Museu Nacional, do Observatório Astronômico, a Biblioteca Real, o Jardim Botânico, e :“(…) *um teatro decente e proporcionando à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que se acha pela minha residência nela (...)*”³. A Corte do Império Luso Português deveria atuar como um importante centro artístico e o gosto pelas artes deveria por ali se espalhar.

Como coloca o autor Benedict Anderson, antes de uma nação ser de fato consolidada, ela precisa ser fortemente imaginada: como a imagem viva de comunhão entre os pares. As características comuns de determinados grupos seriam o que possibilita sua autenticidade e autoconsciência, a ponto de se reconhecerem como nação. Este imaginário formado é que vem a ser representado por meio das artes, do discurso da imprensa e de ideologias políticas. Com esta consciência bem definida é que

³ A. Andrade, *Francisco Manuel da Silva e Seu Tempo*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, vol. 1, p.109.

aparece o nacionalismo, que pode ser entendido como um artefato cultural específico, e para compreender que artefato é este é preciso entender como seus significados se modificaram com o tempo, e como esses grupos que se reconhecem como nação se serviram desses artefatos de diferentes maneiras e por que hoje em dia estes podem ainda inspirar uma legitimidade profunda. O nacionalismo, portanto, aponta as características com que cada nação se reconhece que a torna soberana e única. (ANDERSON, 2008). Dentro desta perspectiva podemos dizer que a Independência foi moldada por grupos que já se reconhecia entre si, grupos que podem ser espelhados em lugares como o teatro, a literatura, etc. Dentro desta problemática, é que abordo a obra teatral de Martins Pena, destacando suas características, a época, e o modo como esta “autoconsciência” brasileira eclode em sua obra, indicando o caminho para a o entendimento e a consolidação de uma identidade nacional.

Pouco mais de uma década, em 1822, a independência se concretiza e era preciso não apenas separar a individualidade da recém- nação independente como levar o Brasil a altura dos outros países civilizados. Na execução de tal projeto, os homens das letras, das artes e das ciências se empenhariam em construções, principalmente discursivas, que representasse uma autoconsciência coletiva desse novo momento:

A Independência do Brasil enquanto Império separado do reino de Portugal— e sua constituição como estado nacional moderno — representou o desafio limite para o quadro conceitual herdado do século XVIII luso-brasileiro. A constituição de um novo corpo político exigiu operações conceituais que dimensionassem o tipo de relacionamento com o tempo que a criação de uma individualidade histórica requeria (ARAUJO, 2008).⁴

Neste anseio um ideário romântico era inaugurado com Gonçalves de Magalhães, considerado também o predecessor do teatro romântico nacional. Magalhães começa a chefiar o grupo de intelectuais que irá se preocupar em dar este impulso daquilo a dar orientação para definição de um traço que se possa chamar íntimo do país.

Em 1838, na cidade do Rio de Janeiro, o autor estreia com *Antônio José ou o Poeta e a inquisição*, pela Cia de João Caetano⁵. Embora se encontre nele todo esse

⁴ ARAUJO, Valdeí Lopes de. A experiência do tempo: conceitos e narrativas na formação nacional brasileira (1813-1845). São Paulo: Hucitec, 2008.

⁵ -João Caetano (1808-1836), segundo Décio de Almeida Prado (2008) é considerado talvez, o maior ator que o Brasil já produziu. Subsidiado pelo governo, criou sua companhia, sendo considerada como a oficial do Império, estreando com as duas peças inaugurais da tragédia, e da comédia nacional, no ano de

anseio romântico de ressaltar raízes históricas, a sua peça é considerada uma ponte entre o classicismo e o Romantismo. Mas a questão crucial é que com ele se inicia a dramaturgia moderna no Brasil, substituiu ele a forma tradicional de declamação dos atores, pela dramaturgia expressiva e natural. O projeto romântico no entanto traz em seu ideal o propósito de orientar a jovem sociedade, através da emoções criadas em seu estilo estético, o público poderia passar por uma forma de educação sentimental. Tal proposta era revelado pela essência *romântica* de contestar a ordem e a melancolia do próprio tempo presente propondo a partir disso um novo caminho. Nas palavras de João Caetano:

"O teatro, bem organizado e bem dirigido, deve ser um verdadeiro modelo de educação, capaz de inspirar na mocidade o patriotismo, a moralidade, os bons costumes(...)"⁶.

Pela mesma Companhia, a de João Caetano, eis que Martins Pena faz sua estreia no teatro também em 1838, com sua peça escrita em 1833:

(...) estreava *O Juiz de Paz na Roça*, sem alarde publicitário e pretensão histórica. Era a primeira comédia escrita por Martins Pena (1815- 1848) com observação satírica dos aspectos da realidade brasileira. (MAGALDI, 2001:42).

Mesmo as peças dramáticas de Magalhães, apesar de trazer personagens brasileiros, estas se passam uma em Portugal, a outra na Itália. Martins Pena ira colocar nos palcos um cenário típico do Brasil e personagens típicos. Tendo escrito 25 peças e levado a cena 19 delas⁷, todas pela Cia de João Caetano, se observa nelas um aspecto que carrega a "(...) *sátira mordaz aos temas vivos do presente – a crítica ás intuições e seus representantes*. (MAGALDI,2001:46)". Sendo possível assim portanto pensar nele o mesmo ideário romântico de que sua geração, mesmo que enquanto forma este tenha se afastado do gênero no qual Magalhães exerce (o Drama Histórico). Apoiou-se o autor nos costumes da época para extração de elementos da sátira em suas peças.

Por este modo esta pesquisa tem o objetivo geral de compreender a obra do dramaturgo fluminense Martins Pena dentro do projeto oitocentista de Formação da Identidade Nacional. Busca-se aqui investigar quais elementos emergem em suas obras

1838, *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães, e o *Juiz de Paz na Roça* de Martins Pena.

⁶ SANTOS, João Caetano dos. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: INL, 1956, p.7. Livro publicado em 1867 pelo *Jornal do Comércio*.

⁷ **Da Veiga, Luiz Francisco**, *Luiz Carlos Martins Penna - o criador da Comédia Nacional* -Revista do Instituto Histórico Geográfico, IHGB, Rio de Janeiro, , vol.40, 1877, pp 375-95

do quadro social da época, partindo da concepção do teatro como um lugar de projeção de ideias em um campo simbólico.⁸

Neste sentido, investigar o poder simbólico do teatro e de seus tipos pode ser extremamente frutífero pelas questões que suscita. O teatro era um dos espaços mais importantes onde ocorriam trocas e mediações durante o século XIX, possibilitando *circularidade cultural* (BAKHTIN, 2006 [1987]). As obras de Martins Pena eram ricas em elementos da cultura presente no país recém-independente sendo possível dessa forma, além do fortalecimento da cultura, a possibilidade de criação da memória da individualidade histórica que ele representa. Sendo possível assim inserir Martins Pena no quadro narrativo de um passado brasileiro

1.O Comediógrafo entre dois séculos: O Estado da Arte em Martins Pena.

Acredito que a passagem tempo possibilita que formemos novas questões sobre determinado objeto, porém para que tais perguntas surjam é necessário que se conheça a trajetória da elaboração do conhecimento acerca deste. Por isto, neste primeiro capítulo buscarei mapear e discutir a produção bibliográfica em torno de Martins Pena e suas obras. Busco conhecer o que já foi dito, e como seus estudos foram elaborado em torno do papel das obras de Pena, uma vez que o projeto aqui empreendido analisa também o caráter e função das obras do autor. Com tal empreendimento elaborado torna-se mais claro da onde se pode levantar questões sobre a obra do dramaturgo, sendo possível apontar consensos e contradições. Abrindo-se deste modo a possibilidade de reforçar algumas hipóteses ou divergir com elas.

⁸ Poder-se-ia pensar a prática discursiva de Martins Pena e de sua geração sob o prisma daquilo que Pierre Bourdieu denomina "discurso herético". Segundo o sociólogo, a "*subversão herética explora a possibilidade de mudar o mundo social modificando a representação desse mundo que contribui para sua realidade*". Lutas simbólicas em torno da identidade étnica ou cultural, como destaca Bourdieu, em torno de propriedades ligadas à origem, constituem um caso particular de lutas entre classificações, "*lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por essa via, de fazer e desfazer os grupos*". (BOURDIEU, 1998: 117-126)

Para estudar as peças de um autor como Martins Pena é preciso, mesmo que de maneira sintética, conhecer as diferenças que marcam as críticas em torno de suas obras. Se trata de um autor que tem suas atividades desenvolvidas paralelas com os projetos ligados a formação da Identidade Nacional Brasileira na primeira metade dos oitocentos, que se ocupavam na criação de símbolos, discursos e representações capazes de formar interação social para que os indivíduos se reconhecessem pertencente a nação brasileira. Por esta razão, acredito que muitas vezes as análises e críticas de sua obra e de seu papel se confundem com o enquadramento ou não do projeto ideológico dos homens de sua geração. Chamo aqui de projeto ideológico aquele que tinha como modelo a Europa como lugar de civilidade.

Para situar o autor deve-se partir da constatação de que Luís Carlos Martins Pena tem suas peças teatrais realizadas no Império, e tendo como característica primeira do teatro, a *mímeses*⁹, sua obra é marcada por espelhar o que de mais específico havia nos costumes da sociedade recém- independente de Portugal. No interior da nova corte, Martins Pena retratou através da comédia no teatro os modos e os costumes de uma sociedade ainda em processo de elaboração de seu próprio passado e que se distanciava daquele construído no seio da nação lusitana. Desta forma, porém, pode-se dizer que seu projeto se liga ao dos homens envolvidos com o teatro, a história, a literatura. Os homens das letras, que estariam em busca da construção de uma individualidade histórica e uma arte que em sua essência transmitisse aquilo que poderia se definir como nacional. É nesse contexto que o comediógrafo aqui estudado surge.

Martins Pena encontra-se, na Academia Brasileira de Letras, como patrono da cadeira número vinte e nove. Tal lugar foi conquistado graças a uma trajetória que segue de 1833 a 1845, interrompida por uma morte prematura aos trinta e três anos de idade, em 1848. O dramaturgo teve 19 de suas 25 peças montadas no principal palco da corte, o Teatro São João, pela principal Companhia do Império a de João Caetano¹⁰, o que já lhe conferiu posição de destaque no momento em que executou suas obras

⁹ Segundo Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (1947), mimese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, esta “pessoa” podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Já na Poética de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como imitação (*mimese*) da ação (*práxis*) (PAVIS, 1947:241).

¹⁰ João Caetano, segundo Décio de Almeida Prado (2008), é considerado, talvez, o maior ator que o Brasil já produziu. Subsidiado pelo governo, criou sua companhia considerada como a oficial do Império, estreando com as duas peças inaugurais da tragédia e da comédia nacional no ano de 1838: *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e *o Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena.

teatrais já que o Teatro no período era um dos principais meios sociais do centro da corte.

Nossa pergunta norteadora é: Como Martins Pena torna-se uma referência como comediógrafo? Parte da construção de sua crítica se formou em um momento que não se delimitava a um campo específico para as artes cênicas se ocupando apenas da avaliação do texto, o que, muitas vezes, já que a produção de Pena é em maior volume voltada para os palcos, julgou o gênero teatral por ele adotado como inferior ao classifica-lo dentro da literatura nacional, ignorando os elementos que enriquecem o espetáculo por ele criado, que vão além do texto, a saber entre eles exemplos como “a cor local” e a sátira que ajudaram a formar sua “linguagem teatral”.

O lugar de Martins Pena é explicado, em parte, por Iná Camargo (1998) que vê um favoritismo para com a obra de José de Alencar, o que segundo alguns críticos teria sido a estreia no Brasil do modelo da alta comédia. Segundo ela, era esse o modelo ideal dos grupos intelectuais da época, voltados para o projeto teatral Parisiense seguido da escola de Dumas Filho. Martins Pena, contudo, segue para uma comédia de costumes com uma temática popular, diferente de José de Alencar, que tinha como material uma classe social mais elevada, mas, ocupando-se de uma arte menos aristocrata. Esse fato teria criado um olhar crítico em relação a Pena e, de certa forma obscurecido seu trabalho.. A obra de Martins Pena, por apresentar elementos populares como a dança e o próprio falar próprio das *gentes da roça*, foi classificada como muitas vezes “subteatro”.

Tal hipótese pode-se constatar pelo fato de que ao estrear sua peça *O Demônio Familiar*, José de Alencar escreveu artigo intitulado *A Comédia Brasileira* no Diário do Rio de Janeiro publicada em 14 de novembro de 1857. Nele, o autor irá mencionar a sua própria peça almejando para si o status de criador da comédia de costumes brasileira. Usa da justificativa de que no cenário nacional não haveria montagem a altura e, ao mencionar Martins Pena, que tivera produção anterior a ele, lhe garante qualidades, mas o desqualifica, dizendo que Pena teria se entregado mais ao riso fácil do que à crítica bem arquitetada e ao compromisso com a moral e os bons costumes no qual José de Alencar garante que tem a sua própria montagem. Desse modo, Alencar irá inaugurar uma imagem para Martins Pena como apenas um criador

da Comédia Nacional ainda como modelo superficial, mas nada além disso, sem merecer a suas peças um valor social para além do entretenimento.

1.1 O Criador da Comedia Nacional oitocentista:

Para compreensão da crítica projetada sobre Martins Pena, o conhecimento daquela que talvez seja a mais importante de suas biografias torna-se de grande relevância, não apenas pelo caráter que foi elaborado que abrange a pesquisa documental mas também por pertencer ao Instituto Geográfico Nacional e ter sido publicada em um período curto após a sua morte, em 23 de novembro de 1877¹¹. Podemos dizer que entre os papéis exigidos pelo IHGB estavam o de narrar a História nacional, bem como elaborar a memória dos homens ilustres que contribuíram para a formação civilizatória do país. A biografia do comediógrafo aparece na seção intitulada: *Dos Homens ilustres por Armas, Letras, Virtudes, etc.* Destinada a homens com atitudes de grande valor e mesmo que não fossem brasileiros de nascimento poderiam ser incluídos desde que participado na construção da nação brasileira. Foi escrita e pronunciada pelo Dr. Francisco da Veiga, membro do Instituto. Nela, Martins Pena é designado como o primeiro escritor do gênero de comédia no país¹² e o impulso para escreve- lá teria sido, segundo o autor, a não menção do comediógrafo no “*Ano Biográfico*” escrita pelo também membro e escritor do IHGB Joaquim Manoel de Macedo.

Francisco da Veiga elaborou o trabalho biográfico de Martins Pena em duas partes: a primeira dirigida para sua formação intelectual, artística e percurso como funcionário público, já a segunda cuida de sua carreira no teatro e literatura. Nota-se em sua leitura como o autor foi minucioso para com a busca de suas fontes. Revela, assim, a biografia informações precisas sobre parentesco e nome de professores, seu estudo nas aulas de comércio e frequência posterior na Escola de Belas Artes, onde teve aulas de

¹¹ **Da Veiga, Luiz Francisco**, *Luiz Carlos Martins Penna - o criador da Comédia Nacional* -Revista do Instituto Histórico Geográfico, IHGB, Rio de Janeiro, vol.40, 1877, pp 375-95

¹² Temos assim que o passado lusitano e os escritores que produziram naquele tempo, como Gil Vicente também produtor de comédias são ignorados, tendo em vista que a produção verdadeiramente nacional teria começado apenas após 1822 para autores como Dr. Francisco da Veiga.

literatura dramática, italiano e francês. No que tange à sua carreira de funcionário público, informa que ela tem início em 1838 como amanuense da mesa do consulado da corte e segue até 1848 com sua morte na função de adido de primeira classe à legação brasileira em Londres. Francisco da Veiga ao situar Martins Pena e o valor seu trabalho, enfatiza que este estaria compondo a “República das Letras”¹³, graças à dinâmica que sua atuação como homem público permitiu.

Já na segunda parte de seu trabalho, Francisco da Veiga a define como a de maior relevância. Tal resolução, não por caso, merece de fato ser apontada como de grande riqueza, já que nela o autor apresenta uma lista, embora incompleta, dada dificuldade em obter as informações e manuscritos, das composições teatrais de Pena. O autor a estruturou do seguinte modo: em um primeiro momento quantas e quais Dramas/comédias escreveu, depois quais foram levadas a cena e quais foram impressas.

Martins Pena escrevera por dez anos, de 1837 a 1847, no Jornal do Comercio, cerca de 4.000 edições. Foi este o material de maior volume coletado pelo autor. Para elaboração da lista das peças, Francisco da Veiga consultou desde pessoas com ligação de parentesco com Martins Pena, passando por acervos pessoais, gabinetes de leitura, bibliotecas particulares, até a biblioteca Municipal Fluminense (onde nada foi encontrado sobre o autor). Por fim, Francisco da Veiga vai de encontro à filha de Martins Pena que lhe deu informações inéditas sobre o comediógrafo. Desse modo, a listagem das peças feita em ordem cronológica de apresentação, faz menção a vinte e cinco peças ao todo e dezenove representadas, todas em momento próximo a sua escrita. Esta informação irá percorrer todos os outros estudos sobre Martins Pena que encontrei.

Eis que assim é construído o primeiro grande registro sobre vida e obra de Martins Pena, já que como se nota nas análises que seguem, elas foram usadas como fonte. De modo sistemático, o membro do Instituto Histórico e Nacional Francisco da Veiga figura a importância do comediógrafo para o desenvolvimento da cultura de sua época. Os critérios para a seleção da inclusão destes homens na seção destinada a biografias do IHGB eram justamente os feitos destes, e para justificar sua escolha

¹³ O autor utiliza do termo para se referir a homens ligados a um projeto que envolvia a construção do conhecimento, das artes, da literatura, da ciências para o desenvolvimento da nação, o projeto incluía também o serviço público que tais homens capacitados com estes conhecimentos eram capazes de exercer.

Francisco da Veiga mergulha na trajetória de Martins Pena para assim destacar sua importância na criação da comédia nacional.

1.2 O comediógrafo entre os Historiadores da Literatura Nacional, no entardecer do século XIX e no florescer do XX:

Silvio Romero, ao que tudo indica, seguiu a crítica de José de Alencar para descrever Martins Pena e suas peças. Na biografia que escreve sobre o comediógrafo afirma:

O escritor fotografa o seu meio uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento. Se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época. (ROMERO, 1901:89-87).

Para Romero, a Literatura devia servir como acesso para a compreensão da identidade nacional¹⁴. A literatura só era válida se servisse de algum modo à civilização do País e a compreensão da evolução desta, por isso para ele, o serviço que Martins Pena prestava à nação era o de reproduzir os costumes em suas peças, assinalando, assim, um caráter documental a suas obras.

Ao elaborar sua *História da Literatura 1915- 1940* Silvio Romero (1980) formula a História da Literatura Nacional por época e não por gêneros, sendo assim, insere Martins Pena em uma terceira época ou período de transformação romântica. Romero começa por nomear Martins Pena como *Mestre da comédia brasileira*. Usa como referência a biografia de Francisco da Veiga em 1877 para o estudo sobre sua vida, aponta também a relevância de tal publicação. Silvio Romero enfatiza a grande produção de Pena no gênero comédia e lamenta que até o momento apenas nove teriam sido publicadas. Para ele o caráter de suas peças é o da comédia de costumes tal como Meandro e Plauto, não chegando à Alta Comédia tal como Molière, estando Martins Pena, segundo seu critério de avaliação evolutiva dos gêneros literários, entre Gil Vicente e Antônio José (estes ainda no gênero da farsa), e José de Alencar na Alta

¹⁴ ROMERO, Sílvio. *Martins Pena*. Porto : Chardron, 1900

Comédia. Por esta razão, para o autor Martins Pena é o criador do Gênero comédia de costumes no País.

Já em relação às especificidades críticas das características das obras de Pena, Silvio Romero valoriza as situações em que o comediógrafo inseria os personagens. Para ele, as ações do enredo eram feitas com grande talento alcançando grande. Não observa o autor em Martins Pena espírito filosófico nem preocupações teóricas; sua qualidade, segundo Romero, estaria em observar o ridículo dos homens, contribuindo para o gênero da comédia do Brasil, uma vez que dominava com destreza a habilidade para criar sátiras. No que tange ao social e à crítica a sociedade, Romero constata que sua essência estaria apenas em um espírito cômico, não sendo capazes suas peças de carregar fortes reflexões.

Por sua vez, contemporâneo a Romero, e apresentando observações similares, José Veríssimo (1901)¹⁵ também mostra-se preocupado em estudar a literatura brasileira e valorizar aquela de cunho nacionalista, vê no comediógrafo qualidades para execução de um teatro nacional. Mas, ao contrário de Silvio Romero que o coloca na História e evolução do gênero da literário, Veríssimo com clareza o define apenas como escritor de teatro, apontando que suas qualidades são para que consiga fazer uma peça que seja representável, se ocupando, no entanto, com os artifícios da composição da cena.

Veríssimo aponta que tal infortúnio ocorre pois no Brasil naquele momento não havia distinção para literatura dramática, tal como na França. Segundo ele, o teatro é uma arte separada da literatura que possui sua própria técnica e estética. Veríssimo especifica que seus méritos são equivalentes a um escritor de teatro, sendo impossível compará-lo com outros escritores. Para ele, não há lugar para Pena na História da literatura, mas sim na História do teatro brasileiro.

Mesmo com a classificação cuidadosa em questionar o lugar que caberia a Martins Pena na literatura, Veríssimo não deixa de fazer seu trabalho crítico em sua

¹⁵ **VERÍSSIMO, José.** *“Martins Pena e o teatro brasileiro* .In: Estudos de literatura brasileira. Rio de Janeiro: H. L. Garnier, 1901. (1ª série).

obra. Contradizendo com sua afirmação de que a análise de suas obras deve ser feita a partir da ótica da composição da cena. Deste modo, repete as críticas de Silvio Romero, ou, talvez, esteja classificando o gênero teatral como inferior, já que vê talentos no comediógrafo para o teatro, mas os considera sem profundidade filosófica, retirando-o da literatura. Como feito então por Silvio Romero, aponta que as qualidades estariam na capacidade de assimilar a realidade cotidiana em sátiras nas ações dos personagens bem elaboradas. Desenvolve portanto sua leitura de Pena revendo o caráter de seu espírito cômico, definindo porém seu trabalhando equivalente ao gênero farsa.

Mas Veríssimo não se limita apenas a continuação das críticas elaboradas por Romero, enfatizando que ele teria elaborado uma crítica cheia de otimismo exagerado. O autor de Estudos da literatura Brasileira considera infeliz a visão de Romero da existência de uma literatura dramática, quando de fato, segundo ele, ela ainda não tinha sido efetivado no Brasil. Paradoxalmente para Verissimo Martins Pena era sim um escritor de teatro e seu lugar era em uma “*História do Teatro*” mas sua produção não foi suficiente para concretude de uma literatura dramática nacional.

Contemporâneo a ambos os críticos citados, Haroldo Paranhos (1937), segundo consta na descrição de seu livro é ensaísta, crítico, historiador literário, biógrafo, engenheiro e funcionário público¹⁶, em sua História do Romantismo no Brasil¹⁷ considera que o teatro Brasileiro nasce com Martins Pena. Para Paranhos, Martins Pena foi autêntico com sua proposta artística, e mesmo com o monopólio das montagens teatrais que exercia João Caetano com sua companhia, que preferia tragédias e dramas, Pena conservou o espírito cômico conseguindo a predileção dele suas por comédias. Fato portanto que não teria dado espaço para ele na História da Literatura, seguindo a observação de Romero que definiu a criação da comédia de costumes feita por Pena a maneira de Menandro, Plauto e Terêncio. Segue assim o autor em capítulo destinado a Martins Pena, listando as peças em cronologia extraídas da Biografia do IHGB para apontar a predileção de Pena por comédias de costumes com uma tendência realista, ressaltando, porém, a influência da farsa portuguesa.

¹⁶ COUTINHO, Afranio; SOUSA, J. Galante de (Jose Galante de). Enciclopedia de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001: 2v. ISBN 8526007238

¹⁷ PARANHOS, Haroldo. História do Romantismo no Brasil (1830-1850). São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1937.

Paranhos menciona em seu texto que as comédias de Martins Pena, principalmente as representadas em 1845 e 1846, criaram grande reputação e popularidade. Ao ressaltar o sucesso do comediógrafo, Paranhos leva em conta que a crítica feita por Silvio Romero a Martins Pena foi, na verdade, uma grande sorte, já que possibilitou uma repercussão forte de seu trabalho para o cenário da literatura nacional. Segundo o autor Silvio Romero teria cometido uma injustiça com outros autores contemporâneos a Pena, ao desconsiderá-los e julgá-los inferiores para exaltar o comediógrafo

Paranhos observa que Martins Pena viveu em um período conturbado, de grandes mudanças: de pertencente à Metrópole Portuguesa a recém-nação independente. Fase de consolidação do sentimento nacional que ele teria expressado de maneira inteligente em suas comédias. Ao partir para a crítica e valor estético de suas obras, Haroldo Paranhos não diverge de Romero e Veríssimo: seu verdadeiro valor estaria na capacidade de reproduzir sátiras da sociedade brasileira, a qualidade de com humor ressaltar os defeitos, e deste modo, Martins Pena apenas enxergava os vícios dos Homens, sem chegar a aprofundar nas paixões da alma humana para refletir sobre elas.

Ao seu modo Paranhos contribui para a História da Literatura mas não esconde a referência seguida de Silvio Romero. E por assim fazer consolida uma tradição de interpretação para com as obras de Martins Pena, o de teatrólogo preocupado apenas em produzir comédias superficiais. Porém, o autor tem uma proposta pouco mais ampla, já que, se propõe a uma História do Romantismo no Brasil e dentro deste recorte voltado para as práticas românticas insere o comediógrafo fluminense.

1.3 Martins Pena nas obras de História do Teatro:

Décio de Almeida Prado escreve uma obra pioneira para o teatro nacional, assinalando, porém, o lugar de Martins Pena para além da literatura. Em *A História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*¹⁸, ao contrário das outras obras aqui citadas, o foco é o teatro e a escrita de sua História em particular. Sua metodologia é destacar de forma sucinta em ordem cronológica os acontecimentos na cena teatral nacional, segue assim a narrativa em ordem de aparecimento de cada autor e gênero por ele introduzido.

¹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2008.

Em vista disso, Martins Pena está presente em capítulo intitulado *O Nascimento da Comédia*, logo após capítulo dedicado ao Romantismo.

A presença comediógrafo em tal capítulo o coloca como um dos protagonistas na geração romântica dentro da obra de Décio, já que tem destaque seu trabalho sendo contemporâneo ao de Gonçalves de Magalhães. Porém, a separação utilizada por Décio para classificá-lo é o de gênero, ele estaria atuando em um específico do Drama Romântico, o que o separa de seus colegas dramaturgos, mas seria o responsável por criar a comédia nacional. Suas características inéditas são ressaltadas: personagens brasileiros em terras brasileiras.

Por se tratar de uma obra preocupada com o teatro nacional, Décio de Almeida Prado destaca os elementos teatrais que Martins Pena utiliza na execução de suas peças: o entremez vindo de Portugal (cenas curtas de cunho cômico que eram apresentadas durante os atos das peças longas e onde ele teria iniciado sua carreira) quiproquós, músicas e disfarces.

O autor Décio de Almeida Prado remete a comédia de Martins Pena a mesma linha do Dramaturgo Francês Molière e qualifica sua tarefa como a de um autor que se preocupa em relatar os fatos cotidianos, graças a sua preocupação de se inspirar na realidade para produção de suas peças. Designa assim a ele um senso pela cor local, característica fruto do cuidado para com os detalhes daquilo que era específico, regional e nacional, vê um tom pitoresco em suas obras, já que defini o tom de sátira como uma crítica. Para Décio esse pitoresco e essa capacidade de unir com a cor local era como se inserisse a “pintura” na composição de suas cenas, influência que segundo ele era marcada pelas aulas na escola de Belas Artes.

Por esmiuçar os elementos de caráter nacionalista na obra de Pena, Décio destaca a presença dos diferentes lugares sociais e como ele o fez com minúcia, refletindo aquela que segundo ele, foi a maior revelação em termo de conteúdo para o teatro: o contraste entre a corte e a roça. No que tange ao Romantismo, para Décio de Almeida Prado, Martins Pena não tem nada de romântico enquanto da forma em si (o Drama Histórico principalmente), inclusive resalta que ele satiriza as atitudes exageradas nela presente, portanto carrega em si um ideário e um discurso romântico, já que se preocupa com os problemas locais.

Talvez pela primeira vez na crítica é destacado como Martins Pena trouxe um dos personagens clássicos da comédia de costumes: o homem do interior perdido e deslumbrado com a capital do império, e, ainda, como as festas populares reproduzidas nas peças foi algo inédito para os palcos. Assim a análise proposta por Décio de Almeida Prado ressalta suas qualidades para além do texto ou modelos, recorre ao que o teatro reserva em sua particularidade, a ação em torno das cenas produzidas. Por isso o autor aponta os elementos teatrais que preenchem a cena. Vai em busca da compreensão das rupturas e evoluções na formação do teatro nacional, lugar onde Martins Pena se encontra graças a inserção de tais elementos inéditos.

Sabato Magaldi(2001)¹⁹ com caráter mais crítico ao escrever o Panorama do Teatro Brasileiro não tem a intenção de mudar o postulado de Martins Pena como fundador da comédia de costumes, inserindo-o em capítulo dedicado à criação da comédia Brasileira, porém é ousado e segue acrescentando que ele seria o responsável pela maior parte das obras existentes na literatura teatral brasileira.

Magaldi sugere uma atualidade nas obras de Pena uma vez que ele teria revelado costumes que perduram no tempo. Mas segue pelo viés de Romero e Veríssimo ao constatar que não ultrapassa o comediógrafo em suas peças de uma visão da realidade. Analisa os elementos presentes na peça, como os tipos de personagem e as críticas direcionadas à política; tais sátiras são em função de problematizar um presente em face de um passado melhor, talvez o autor diga isso em função de assim como Décio, ver nele um ideário romântico de questionar seu tempo.

As oposições entre metrópole e província, fazendo coro a análise de Décio, presente nas peças de Martins Pena vão além de um simples contraste para mostrar as características que cada qual carrega em face da modernização. Fala o autor da questão que aproxima Martins Pena do gênero da comédia: estaria na criação de personagens com arquétipos cômicos. Estaria ele antecipando um papel que mais tarde o teatro com ênfase assumiria, uma escola de ética ao criticar instituições, sociedade e política. Desse modo, não foge Magaldi da repercussão causada pela definição o que João Caetano fizera ao chamar Martins Pena de “*Molière Brasileiro*”, e segue fazendo as aproximações de ambos os autores que fazem juz a designação.

¹⁹ **MAGALDI, Sábato.** *Panorama do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Global, 2001.

A proposta de Magaldi não é criar novas definições para o Cânone de Martins Pena. Mas olhar com outros parâmetros as críticas já existentes. Por isso seu trabalho enriquece as análises que são possíveis de serem feitas em volta de suas peças, problematizando desta forma as diversas qualidades possíveis de lhe serem atribuídas.

1.4 Biografias e autores a partir do séc. XX:

Mudando de perspectiva, e colocando Martins Pena como personagem principal, com análises mais aprofundadas de sua vida, juntamente com o contexto que ele viverá, duas obras se destacam, a de Magalhães Júnior(1972)²⁰ e a de Vilma Arêas(1987)²¹. Ambas as obras apresentam-se como biografias da vida do comediógrafo feitas com uma análise que se aprofunda com o tempo em que viverá e sua relevância no próprio espaço que atuara.

Magalhães Junior escreve obra que servirá mais tarde de referências até mesmo para o trabalho de Décio de Almeida Prado. Nela Magalhães Junior rastreia não só a vida do comediógrafo como também relevâncias e polêmicas de suas obras. No que se refere obras que ele destaca, buscou a simetria delas com o tempo em que foram escritas.

O grande mérito da obra de Magalhães Junior estaria em apresentar pela primeira vez os caminhos percorridos por Martins Pena para a escrita de suas peças. Podendo assim também sua obra ser considerada um caminho chave, para através da trajetória de Martins Pena, conhecer sua própria época.

A autora Vilma Aêreas a biografia também, o contexto de sua vida, obra que assim como a de Magalhães Junior, após ser publicada, serviu de referência para informações sobre a vida do comediógrafo. Porém propõe rediscutir o lugar e papel do comediógrafo na vida cultural do país. A autora enriquece os estudos sobre as obras de Pena com metodologia diferenciada de outros autores, sua avaliação gira em torno da cena por ele composta. A autora revela em sua obra quais esses elementos no qual formam a dramaturgia feita por Pena, destacando desde a influência dos entremezes e como ele foi pioneiro ao inserir elementos como teatrinhos mecanizados, circos de

²⁰ Cf. Magalhães Jr., *Martins Pena e sua época*, Rio de Janeiro:1972.

²¹ ARÊAS, V. Na tapera de Santa Cruz.Sp, Martins Fontes, 1987

cavalinho, e números circenses engenhosos. Desse modo, têm um estudo preocupado em destacar aquilo que somente uma crítica que separa a literatura formal da dramaturgia, é possível concretizar. Sua obra como poderemos ver nos trabalhos acadêmicos que se seguem será fundamental e referencia para repensar e discutir o papel do dramaturgo.

Por fim, nota-se que o estudo de Martins Pena nos primeiros séculos, ocorreram em uma tentativa de encaixa-lo dentro da literatura. Parece que tal empreendimento pelos próprios autores encontrou dilemas, uma vez que os próprios notaram nele qualidades que apenas cabiam ao fazer teatral. Apenas na primeira metade deste século, com os campos bem definidos, e uma preocupação maior com a estética teatral, Martins Pena ressurge. É preciso no entanto uma compreensão mais ampla do papel do teatro em meios aos românticos, aspectos como a cor local, e as características populares são apontadas mesmo pelos críticos mais tradicionais. Com os estudos mais amplos da função teatral que observa o texto apenas como um aparato para encenação, se permite entender como a obra de Martins Pena tem força não apenas para isto, mas para formulação crítica de sua própria sociedade, uma vez que segundo esta consideração sua força estaria nos elementos que inserem no seu teatro e não na forma textual.

2. O Teatro de Martins Pena: Entre o senso da cor local e a sátira.

A palavra grega, “*theatron*”, significa literalmente “lugar de ver”; demonstrando analogicamente que os espaços teatrais e arquitetônicos são ambos prismas culturais onde o espectador experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira, ou como fantasiosa e espetacular. (BOYER,1994:74)

Considerando o teatro como um lugar que projeta imagens para serem vistas, busquei com a análise interpretativa de alguns aspectos das quatro peças escolhidas elementos que dialoguem com a realidade do presente em que viveu, para entender como o teatro de pena interage com a realidade de seu tempo, buscando assim atingir seu público. Um ideário romântico, que embora autores como Décio de Almeida Prado não assim o considere por adotar a forma da comédia, levanto a hipótese de que a

comédia ao ser elaborado com esses aspectos da realidade, exerça um papel de se fazer pensar os defeitos da sociedade contribuindo assim para o Romantismo do período, tal questão contradiz também autores como Silvio Romero e José Verissimo, que não viam em sua comédia reflexões profundas.

A escolha das peças aqui apresentadas foram pelos temas que elas instigam, a primeira o Juiz de Paz Na Roça de 1833, por levantar a questão da criação dos juizados em 1822, um dos primeiros empreendimentos após a independência. A peça apresenta também características traços particulares da roça, o que pode ser entendido como um sentimento nacional de unir no palco esse país dividido entre: corte e metrópole. O Dois e O Inglês e o Maquinista (1842) apresenta questões como o tráfico negreiro, é consenso na Historiografia da literatura, que apenas autores na segunda metade do XIX como José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, se ocuparam de pensar a escravidão, embora a forma que propunham divergiam-se. Porém, a maneira que Martins Pena aqui as apresenta certamente não fora de maneira ingênua, ele revela de maneira crua um aspecto problemática para o período: o contrabando de escravos. O aspecto que chamou atenção em As Casadas Solteiras de 1845 foi como o mesmo trata da cor local. Uso da definição do termo como um artifício muito utilizado pelos românticos, para definir o que de mais específico havia em determinada localidade, foi um recurso narrativo utilizado desde meados do século XVIII, onde certamente Martins Pena teve contato ao ter aulas de pintura na escola de Belas Artes, e a sua maneira incorporou nas peças. Outro caráter, porém, que revela em sua comédia aspectos romântico. Buscarei entender como o comediógrafo empreendeu um projeto de colocar aos olhos do expectador a realidade não só imaginada, mas também extraída do presente em que vive. Os Três Médicos do (1845) chama atenção por levar ao palco questões do campo medicinal, a escolha surgiu para entender como uma questão, que até hoje sofre com preconceitos sociais, a Homeopatia foi abordada na primeira metade do XIX em sátira.

Ao considerar o teatro como um espaço de grande circularidade social e cultural, principalmente ao observar que se trata de uma sociedade em grande parte iletrada, onde talvez por isso a encenação teatral tenha maior capacidade de atingir o espectador com determinado discurso ou ideologia artística, busquei os elementos que reforçam a hipótese do caráter romântico de suas peças: o sentimento nacional e a crítica social, este segundo revelado através da forma da sátira.

2.1 O Contraste entre a Roça e a Metr6pole.

A pe7a inaugural de Martins Pena O Juiz de Paz na Ro7a, escrita em 1833 e encenada em 1838 traz um tra7a 6nico e particular para os Rom6nticos do per6odo: o contraponto entre aquela que era o centro da vida cotidiana urbana:

Como 6 bonita a Corte! L6 6 que a gente se pode divertir, e n6o aqui, aonde n6o se ouve sen6o os sapos e as entanhas cantarem. Teatros, m6gicas, cavalos que dan7am cabe7as com dois cabritos, macaco major... Quanta coisa! Quero ir para a Corte!

Tal como se v6 neste trecho 6 representado a corte carioca que despertaria o fasc6nio sobre o sertanejo (importante se ater ao fato que pela primeira vez tal personagem era inserido nos palcos). Gente completamente afastada do projeto moderno no qual o Brasil deveria se encaixar, Martins Pena assim lan7a personagens entre “*a fauna humana que se espera dos grandes aglomerados urbanos*” (D6CIO, 2008:59) e o interior do pa6s, a ro7a, agora “*delineada em tra7os firmes, atrav6s de seus cacoetes de fala e de seus h6bitos coletivos.*” (D6CIO 2008:59).

Na pe7a em quest6o o personagem Jos6, um jovem que mora no interior e durante o enredo 6 convocado para ser recruta, est6 disposto a conquistar o cora76o de Aninha, uma das personagens centrais da pe7a, jovem tamb6m do interior, e faz promessas de lev6-la fugida com ele para corte, relatando caracter6sticas fascinantes, extra6das de sua pr6pria imagina76o sobre como grandiosa deveria ser a vida na metr6pole:

Jos6 – Al6m disto, h6 outros muitos divertimentos. Na Rua do Ouvidor h6 um cosmorama, na Rua de S6o Francisco de Paula outro, e no Largo uma casa aonde se v6em muitos bichos cheios, muitas conchas, cabritos com duas cabe7as, porcos com cinco pernas, etc.

(cena II, pag.3).

Jos6 utiliza de uma ret6rica da alteridade para engrandecer e demonstrar a superioridade da vida na corte: ele parte de referenciais daquilo que convive como espetacular na ro7a, usando de exemplos presentes no cotidiano da ro7a: “*um deles maior que o engenho do capit6o-mor*” (cena II, pag.3). Ou como o exemplo usado por ele para explicar do que se tratava uma m6gica : *Uma 6rvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, em um homem vira-se em macaco* (cena II, pag.3).

Em todas essas falas José cita animais, como certamente era presente na vida na roça. A corte era um atrativo, mas não tal como nas palavras do personagem José, com objetos capazes de se transformar em animais ou capazes de dançar. O fascínio era portanto graças a outras características no que tange a ambição de civilização cultural. O comediógrafo revela assim uma característica do período em que a corte se distanciou do restante do país.

Outro ponto a se observar sobre a peça é que está fora escrita alguns anos após a proposta da lei de criação do juiz de paz, presente na Carta Constitucional de 1824. A carta permitia a separação dos poderes e os juízes e tribunais foram elevados ao status de Poder político. Momento este importante, que marca um processo de descentralização política e uma proposta liberal de maior participação política por parte dos cidadãos.

É este contraste presente na obra: como o interior reagiu de forma descompassada com o novo projeto político. Como o próprio título descreve a história gira em torno de um Juiz de Paz e sua presença na Roça. O único da Freguesia e que, dada a importância jurídica de sua presença para o local, usufrui de benefícios usando de má fé e da impressão que a condição de ser um "homem de títulos" causa para uma pequena comunidade em grande parte iletrada e rural.

- O certo é que é bem bom ser juiz de paz cá pela roça. De vez em quando temos nossos presentes de galinhas, bananas, ovos, etc. (Ato I, Cena IX, p.35).

O juiz é bajulado pelos moradores, recebendo presentes e sendo acariciado com agrados. Então, ele se utiliza de má fé para com isso, intervindo de forma abusiva com seus poderes. No trecho abaixo destacado se observa uma forma de autoridade e abuso de poder:

Juiz – Você replica? Olhe que o mando para a cadeia.
Manuel André – Vossa Senhoria não pode prender-me à toa; a Constituição não manda.
Juiz – A Constituição!... Está bem!... Eu, o juiz de paz, hei por bem derrogar a Constituição!
Sr. escrivão, tome termo que a Constituição está derrogada, e mande-me prender este homem. (*CENA XI, pag.8*)

Tal fala do personagem demonstra a falta de ética que permeava o serviço público da época, dando vazão deste modo à corrupção. Nota-se também nas ações do juiz, a

venalidade da justiça. Uma justiça composto pelo caráter daqueles que usavam o serviço público em prol de seus interesses pessoais.

Quando em 1808, a Corte portuguesa transferiu-se para o Brasil, localizando no Rio de Janeiro a sede do governo, a população brasileira era ainda essencialmente rural. Os núcleos urbanos mais importantes localizavam-se, na sua maioria, ao longo da costa, coincidindo com os principais portos por onde eram exportados açúcar, fumo e algodão, principais riquezas do país. Depois da independência em 1822 as funções burocráticas e políticas ganharam novo modelo, os centros urbanos em torno da costa ganharam novas funções burocráticas, e o setor rural um papel diferenciado. Uma vez que os fazendeiros ricos passaram a construir casas na corte, e os pequenos agricultores passaram a viver no meio rural trabalhando apenas para o próprio sustento, pode se afirmar que a roça ganhara um sentido diferenciado em relação ao restante do país, sua condição “longe dos centros urbanos”, e longe da burocracia política muitas vezes a deixava aquém de sua ordem política. Mesmo que a ordem vigente no Império valesse para todo o país, esta demorava a se valer na zona rural, isso quando não valia de forma distorcida.

Segundo a autora Joelma Aparecida do Nascimento (2010)²² em sua dissertação, a administração da Justiça era um dos pilares a serem organizados após a independência de 1822, e nisso incluía as funções dos Juizes de Paz. Em 1824, pela Constituição imperial, deveriam integrar o Poder Judicial: um Supremo Tribunal de Justiça na capital do Império e nas províncias Tribunais de Relação, Juizes de Direito, Juizes de Paz e Júri Popular.

Segundo a autora foi a lei de 1827 que atribuí as funções dos Juizes de Paz. Cabia a eles manter a ordem e tranquilidade do local de sua atuação, nisso constava fiscalizar a atuação dos policia da Câmara, a conciliação das partes, demandas com valor inferior a 16\$000 (dezesesseis mil réis), etc. Fazia parte de suas obrigações, a convocação dos eleitores das localidades para votar, a organização e a nomeação das Mesas Eleitorais. Em relação aos problemas de ordem criminal ou policial cabia aos Juizes: ter uma relação dos criminosos para fazer prendê-los, fazer destruir os quilombos, fazer auto de corpo de delito, interrogar delinquentes e fazer prendê-los,

²² **NASCIMENTO, Joelma A.** do. *Os “homens” da administração e da justiça no Império: eleição e perfil social dos juizes de paz em Mariana, 1827-1841.* Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010, pp.93-101.

dividir o Distrito em quarteirões que não contivessem mais de 25 fogos e nomear, para cada um deles um oficial que os advertisse de todos os acontecimentos servindo-o em suas demandas. Poderia ser juiz de paz segundo a Lei de 1827, no artigo 3º, aquele que pudesse ser eleitor, sendo que era considerado eleitor para tal, pelo Artigo 94 da Constituição do Império aqueles que tivessem renda líquida anual não inferior a 200\$000 (duzentos mil réis) por bens de raiz, indústria, comércio ou emprego; idade de 21 anos, exceto se for bacharel formado ou clérigo de ordens sacras, além de dever saber ler e escrever.

Escrivão – Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?

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

Escrivão – Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

Juiz – Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso? Ainda quando é algum caso de embigada, passe; mas casos sérios, é outra cousa. Eu lhe conto o que me ia acontecendo um dia. Um meu amigo me aconselhou que, todas as vezes que eu não soubesse dar um despacho, que desse o seguinte: “Não tem lugar.” Um dia apresentaram-me um requerimento de certo sujeito, queixando-se que sua mulher não queria viver com ele, etc. Eu, não sabendo que despacho dar, dei o seguinte: “Não tem lugar.” Isto mesmo é que queria a mulher; porém [o marido] fez uma bulha de todos os diabos; foi à cidade, queixou-se ao Presidente, e eu estive quase não quase suspenso. Nada, não me acontece outra.

Escrivão – Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um juiz de paz?

Juiz – Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juízes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juízes de paz... E além disso, cada um faz o que sabe. (*Batem.*) Quem é? (*Ato I, Cena XXI, p. 43*).

A fala do personagem mostra como a ignorância da lei é tratada por ele mesmo com naturalidade, reforçada pelo fato de que a constituição, mostra também que o critério de competência não era pré-requisito de grande importância como vimos ter para atuação no serviço público do Brasil recém -independente.

O juiz será o personagem essencial para a denúncia de uma sociedade ignorante quanto ao verdadeiro papel do recente Estado independente. Nota-se as falhas dessa recém sociedade independente de se enquadrar em questões burocráticas inéditas aos costumes do campo, desacostumados também, com a nova ordem social em que o império experimentava.

2.2 A Cor local Em O Dois e O Inglês Maquinista e as Casadas Solteiras:

Em O Dois e O Inglês e o Maquinista peça do ano de 1842 Martins Pena apresenta uma particularidade que diz muito sobre o costume de sua época. Diferente da maioria das suas peças no Prólogo, juntamente com a apresentação dos personagens, é destacado a vestimenta que caracterizara cada personagem

CLEMÊNCIA: Vestido de chita rosa, lenço de sêda preto, sapatos pretos e penteado de tranças.

MARIQUINHA: Vestido branco de escôcia, de mangas justas, sapatos prêtos, penteado de bandó e uma rosa natural no cabelo.

JÚLIA: Vestido banco de mangas compridas e afogado, avental verde e os cabelos caídos em cachos pelas costas.

NEGREIRO: Calças brancas sem presilhas, um pouco curtas, colête prêto, casaca azul com botões amarelos lisos, chapéu de castor branco, guarda-sol encarnado, cabelos arrepiados e suíças pelas faces até junto dos olhos.

FELÍCIO: Calças de casimira côr de flor de alecrim, colête branco, sobrecasaca, botins envernizados, chapéu preto, luvas brancas, gravata de sêda de côr, alfinete de peito, cabelos compridos e suíças inteiras

GAINER: Calças de casimira de côr, casaca, colête, gravata preta, chapéu branco de copa baixa e abas largas, luvas brancas, cabelos louros e suíças ate o meio das faces.(PROLOGO, PAG.2)

Assim como os elementos característicos no qual permitem revelar as representações culturais específicas, como exemplo a música e a festa presente ao final do enredo, a decisão pela definição da vestimenta talvez mereça um estudo a parte, tal como o entendimento de que o vestiário talvez tenha um poder simbólico de representar um ator social e as especificidades que este carrega destacando, sobretudo o olhar atento do comediógrafo sobre a realidade e de trazê-la com verossimilhança para o palco.

Martins Pena ao expressar os costumes locais não será menos fiel com os elementos culturais inseridos para compor a cena final com a representação da Folia de Reis, celebração religiosa ligada ao nascimento de Jesus ocorrido entre dezembro e janeiro, sendo uma ramificação de outros festejos como o Império do Divino. A

celebração é composta por músicos tocando diversos instrumentos culturais. A cantoria que é introduzida na cena é chamada de “rancho de moços e moças”:

O MOÇO - Vamos a esta, rapaziada!
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.

(Côro)

Ó de casa, nobre gente,
Escutai 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

(Côro)

Ó de casa, nobre gente,
Escutai e ouvireis,
Que da parte do Oriente
São chegados os três Reis.

TODOS DA CASA - Muito bem!

CLEMÊNCIA- Felício convida as senhoras e senhores para tomarem algum refresco.(Cena 29, pag.6).

A inclusão da festa no desfecho pode ser entendida de maneira alegórica já transmite um significado o de final conciliador e para isso ele compõe um quadro da festa e a cena é rica na apresentação desses elementos sendo usado recursos musicais para o enriquecimento da cena como loas portuguesas do Divino Espírito Santo, danças,etc. O Autor Costa Lima Neto observa como a Loa dos Reis que é cantada no final da peça, esta relacionada com a questão racial já que um dos reis o Baltazar era um negro, este exaltado nas igrejas dos negros da cidade do Rio de Janeiro, A igreja nossa senhora do Rosário e a de Nossa Senhora dos Lampados, o rei Gongo. Dessa forma Martins Pena, após cenas de pancadarias dá a solução para os conflitos, fazendo assim uma sincronia com a cultura brasileira e usando do próprio significado da Folia de Reis para uma conciliação dos conflitos apresentados durante o enredo.

As crenças religiosas podem ser entendidas como um lugar, onde muitas vezes trabalhadores pobres, escravos se unem para expor ideias de igualdade e fé. A música, tradicional popular na Festa dos Reis é cantada vivamente, dando o tom

de festividade que a ocasião trazia. Não por acaso está se encaixa de maneira simbólica para o final que Martins Pena criou, o festejo traz um sentido de um lugar comum onde às diferenças tão contrastadas durante o enredo ao final entra em harmonia social proposta pelo festejo popular. Nela o comediógrafo ressalta seu valor cultural na identidade nacional, já que é onde todos partilham o comum da mesma forma. Martins Pena, portanto ao acrescentar importante festejo popular com essa função na peça, ressalta o seu papel de criar um teatro que busque espelhar a verdadeira identidade nacional.

Já na peça as Casadas Solteiras embora o tema do festejo popular não seja utilizado no desfecho da Trama, isto não quer dizer que não apareça na peça. O festejo aqui aparece logo no primeiro ato. Virginia e Clarisse ambas as filhas de Narciso, estão apaixonadas por Bolingbrok e Jonh, logo no primeiro ato os casais se encontram escondidos do pai. O enredo se inicia em Paquetá, na roça, na festa de São Roque, que o dramaturgo não poupa em descrever com detalhes:

O teatro representa o Campo de São Roque, em Paquetá. Quatro barracas, iluminadas e decoradas, como costumam ser nos dias de festa, ornaram a cena de um e outro lado; a do primeiro plano, à direita, terá transparentes fantásticos, diabos, corujas, feiticeiras, etc. No fundo, vê-se o mar. Diferentes grupos, diversamente vestidos, passeiam de um para outro lado, parando, ora no meio da cena, ora diante das barracas, de dentro das quais se ouve tocar música. Um homem com um realejo passeia por entre os grupos, tocando. A disposição da cena deve ser viva. (PENA,ATO 1, CENA 1, pag2)

Martins Pena não apenas detalha como deve ser a disposição da cena como explicita a riqueza de detalhes que deve ter. Festas em comemorações a santos e padroeiros eram um dos elementos que mais caracterizavam a identidade local de pequenas comunidades. Em um sentido geral desta forma a peça transmitia algo de específico daquele lugar afastado do centro urbano, a festa popular se mostra como característica marcante da roça.

A autora Martha Abreu (1996) em sua tese *O Império do Divino*, onde pesquisa a fundo as festas populares religiosas no Brasil Império questiona como a festa popular influenciou a produção teatral romântica do período, uma vez que constata a relação não só de Martins Pena com esta temática, mas também Manoel de Araújo Porto Alegre, do ator João Caetano, estes presentes no Campo de Santana no *Tempo do*

Divino onde ocorria a tradicional Festa do Divino Espírito Santo. Lá, segundo a autora, alguns espetáculos de comédia foram representados na famosa *barraca do Teles ou as três cidras do Amor*, dentre as quais algumas peças de Martins Pena chegaram a serem encenadas. Os espetáculos ali apresentados eram assistidos por um público diverso desde pobres a membros da aristocracia. A temática popular é muito forte com elementos também presentes no enredo das próprias peças de Pena como os elementos circenses que ele insere dentro do enredo:

Entra pela barraca John, vestido de mágico, trazendo na mão uma buzina. John toca a buzina.

TODOS – O mágico! O mágico!

JOHN – Aproximai-vos! Aproximai-vos! (Todos se aproximam.) O futuro é de Deus! O céu é a página de seu imenso livro, e os astros os caracteres de sua ciência; e quem lê nos astros conhece o futuro... o futuro! Homens e mulheres, moços e velhos, não quereis conhecer o vosso futuro?

TODOS – Eu quero! Eu quero! (CENA XII, PAG 5)

Vemos deste modo, como apontado por Martha Abreu uma relação entre as festas populares e o teatro nacional, elas seriam não apenas “palco” para as comédias, mas também temas do próprio enredo. Em Martins Pena a expressão do nacional vai assim muito além dos “modelos primitivos” e a questão do indianismo no qual se agarraram os românticos de sua geração.

2.3 Escravidão e Tráfico Negroiro:

Embora nas últimas décadas dos oitocentos o tema da escravidão tenha sido debatido nos palcos de forma polêmica encabeçada por autores como José de Alencar e Joaquim Manuel da Macedo pela forma que ela deveria ser abordada e influenciada pelas idéias liberais que defendiam o trabalho livre, Martins Pena já em suas peças não poupou de tratar do tema, trouxe a presença do escravo como objeto e também como desejo de posse para alcance de status social. Em 1842 na peça *O Inglês e o Maquinista* de forma peculiar aborda um dos problemas mais complexos que o Brasil enfrentava para se adequar aos novos modelos civilizatórios e as pressões vindas da Inglaterra para colocar fim ao tráfico Negroiro.

No século XIX, o Império do Brasil aparece ainda como a única nação independente que praticava o tráfico negroiro em larga escala. Alvo da pressão diplomática e naval britânica, o comércio oceânico de africanos passou a ser proscrito por uma rede de tratados

internacionais que a Inglaterra teceu no Atlântico(...)O tratado anglo-português de 1818 vetava o tráfico no norte do equador. Na sequência do tratado anglo-brasileiro de 1826, a lei de 7 de novembro de 1831, proibiu a totalidade do comércio atlântico de africanos no Brasil. Entretanto, 50.000 africanos oriundos do norte do Equador são ilegalmente desembarcados entre 1818 e 1831, e 710.000 indivíduos, vindos de todas as partes da África, são trazidos entre 1831 e 1856, num circuito de tráfico clandestino²³.

A personagem Clemência irá detalhar como conseguiu obter um escravo contrabandeado, logo na primeira cena, o negreiro, Felício e clemência em um diálogo relatam sobre esquemas de suborno e da entrada de escravos africanos no Brasil do período:

FELÍCIO - Senhor Negrinho, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto a Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzado inglês, por ter ao seu 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 carga? Só um pedaço de asno. Há por ai além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...

FELÍCIO - Condescendentes porque se esquecem de seu dever!(CENA 1,PAG.4)

O diálogo mostra a divergência de opinião entre Felício e Gainer. O Personagem Negrinho parece espelhar uma série de práticas já consolidadas, e diz isto com bastante naturalidade, e como possível notar no diálogo argumentando com Gainer de que estas são as melhores opções. Seu discurso revela uma sociedade que optou e gostava de ser escravocrata, para justificar seu argumento o personagem ainda usa a idade para sobressair em relação ao jovem rapaz, como se a maturidade tivesse lhe ensinado a se valer das práticas:

NEGREIRO - Dever? Perdoe que lhe diga: ainda está muito moço... Ora, suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, que o capitão vai dar disso parte ao juiz do local. O que há-de este fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder do modo seguinte: Sim senhor, Sr. Capitão, pode contar com a minha proteção, contando que V.Sa. ... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, desses que não sabem aonde tem a cara e vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isso é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo semelhante proposta! - E que depois

²³. ALENCASTRO, Luiz Felipe. Cotas pró e contra. In: Revista de História, Ed.8,2008.

deste aranzel de asneiras pega na pena e officie ao Govêrno. O que lhe acontece? Responda.

FELÍCIO - Acontece o ficar na conta de integro juiz e homem de bem.

NEGREIRO - Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E, no entanto vão os negrinhos para um deposito, a fim de serem depois distribuídos por aquêles de quem mais se depende, ou que tem maiores empenhos. Calemo-nos, porem isso vai longe.

FELÍCIO - Tem razão! PASSEIA PELA SALA.

NEGREIRO - PARA CLEMÊNCIA - Daqui a alguns anos mais falará de outro modo. (CENA 1, PAG 4).

Martins Pena usando de sua fidelidade para expressar os costumes, se vale dos usos de expressões populares, como no trecho mencionado a expressão “*Fica na conta do pobre*” na resposta do Negreiro, nela se nota toda conotação do fazer valer o dinheiro mais do que as próprias leis. O Negreiro de maneira maliciosa demonstra a Felício como na realidade as práticas ocorrem, a tratando como uma necessidade, já que vão os “negrinhos” do depósito e serão distribuídos do mesmo modo, porque não poderiam um juiz já lucrar com isto? Pequenas desmazelas expressadas nos personagens como Clemência abaixo:

CLEMÊNCIA - Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara, que recebi ontem na Casa de Correção?

NEGREIRO - Pois recebeu um?

CLEMÊNCIA - Recebi, sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido,êste a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

NEGREIRO - Oh, oh, chama-se isso transação! Oh, oh!(CENA 1, PAG.4)

A fala de Clemência, por sua vez, é clara a despeito de um costume baseado no favor, o Negreiro por sua vez a questiona com espanto de como foi possível, ela responde com naturalidade que conseguira a obtenção do meia-cara, devido a esquema de favores, cita todos os conhecidos e amigos no qual os contatos a permitiram executar o esquema.

Para além da inserção do personagem temos a exposição de uma dura realidade, a despeito dos tratos para com os escravos e do cinismo em relação tráfico, talvez seja possível afirmar que o comediógrafo quer escancarar uma realidade contraditória entre leis e as práticas, tal como se vê abaixo durante a cena seis, no qual a personagem Clemência ira castigar suas escravas com violência e em seguida esbanjar com naturalidade seu africano que obtivera através de contrabando. No inicio da cena, é especificado que ela deve ser feita com muita presença e é emitido sons de louças

quebrando, clemência ao ouvir indaga o que é, já se dirigindo violentamente as escravas chamando-as de negras em forma pejorativa. Eis que Clemência se dirige a cozinha e as castiga com chicote:

BULHA COMO DE BOFETADAS E CHICOTADAS

Aquela pagou caro..

EUFRÁSIA - GRITANDO - Comadre, não se aflija.

JOÃO DO AMARAL - Se assim não fizer nada tem.

EUFRÁSIA - Basta, comadre perdoe por esta. CESSAM AS CHICOTADAS Êstes nossos escravos fazem-nos criar cabelos brancos. (CENA 6,PAG.12)

Em *O Juiz de Paz Na Roça*, peça anterior, o autor também não escapa de relatar a presença e condição do escravo na sociedade brasileira, afinal o projeto que ira moldar as relações políticas do Império tem nome e cor.

Aninha – Ele disse que tinha hoje muito que fazer.

Maria Rosa – Pobre homem! Mata-se com tanto trabalho! É quase meio-dia e ainda não voltou. Desde as quatro horas da manhã que saiu; está só com uma xícara de café.

Aninha – Meu pai quando principia um trabalho não gosta de o largar, e minha mãe sabe bem que ele tem só a Agostinho.

Maria Rosa – É verdade. Os meias-caras agora estão tão caros! Quando havia valongo eram mais baratos.

Aninha – Meu pai disse que quando desmanchar o mandiocal grande há-de comprar uma negrinha para mim.

Maria Rosa – Também já me disse.(*ATO I, Cena I, pág:2*).

Ambas esperam pelo homem da casa, marido e pai, com seus afazeres domésticos cosendo enquanto costuram, como expressado por Aninha a escravidão é algo natural, com o desejo de que o pai consiga lhe dar de presente uma escrava. O desejo da personagem revela a característica mais predominante das famílias no Império, o de posse particular de um escravo, te-lo sugeria também *status* social. Embora a família se fizesse presente na realidade de uma sociedade do campo, os interesses eram os mesmos que na corte. O escravo mais do que ser útil para os trabalhos braçais era sinônimo de propriedade particular algo que colocava seu dono em uma posição superior perante a sociedade. O Escravo é de propriedade particular, mas a manutenção do sistema escravista depende exclusivamente do aval das autoridades, do sistema jurídico do Império. *O Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade.* (ALENCASTRO, 2006:11). A escravidão será dessa forma o grande condicionante que

irá guiar as leis do império, irão definir as ordens sociais, relações econômicas e, portanto as políticas do período.

2.4 Disputa no Campo Medicinal: A Sátira de Os Três Médicos:

A peça Os Três Médicos foi escrita em 1845, três anos após a criação do polêmico Instituto Homeopático na cidade do Rio de Janeiro. A questão que se mostra com a leitura da peça é como a Sátira se desdobra em uma linguagem irônica para tratar a comunidade médica do período.

A inserção da Homeopatia no Brasil desde 1840 quando aqui foi introduzida sofreu diversas críticas, principalmente pela medicina oficial, a Alopatria, que demonstrava medo de perder seu monopólio. O Homem e a busca na cura pelas moléstias sempre foi uma constante na essência da medicina. Durante o século XIX a medida que o cientificismo ganhava força, a relevância social do médico também aumentava. Porém esse mesmo cientificismo passa a ver o corpo humano de forma mecanizada e padronizada, visão oposta porém a Homeopatia que vê a doença como uma desordem individual e que por isso não pode tratá-la de maneira padronizada. Na peça em questão Marcos se encontra adoecido e desacreditado de uma cura para doença que o aflige:

MARCOS - Que pode a medicina em moléstia como a minha? AOS MÉDICOS NÃO

TORNO a culpa, que fazem eles o que aprenderam, e o que podem. A ciência é muitas vezes ineficaz.

MIGUEL - Se meu pai consultasse a outro médico...

MARCOS - A outro? Que mais queres que eu faça? São poucos os que aqui têm vindo? O meu médico assistente, o Dr. Cautério, é homem de reputação bem adquirida.

MIGUEL - Não contesto. Antigo, rotineiro e feliz muitas vezes, mas se meu pai não tem colhido vantagem com seu tratamento, para que não chama, por exemplo, um médico homeopata?

ROSINHA - Assim é.

MARCOS - Não creio na homeopatia.

MIGUEL - Se a não conhece! Peço-lhe um favor: um de meus verdadeiros amigos é o Dr. Miléssimo. Há pouco que chegou de Paris, aonde estudou com muita aplicação a homeopatia. Permita que venha êle fazer-lhe uma visita.(cenaI, atoI)

O personagem Dr. Miléssimo no qual se refere Miguel é uma referência a Benoit Jules Mure (1809-1858) um dos introdutores e grande incentivador da homeopatia no Brasil vindo da França. A fala de Marcos revela o pré-conceito já concebido em torno do método homeopático, o que revela como as questões científicas medicinais já haviam chegado ao senso comum, Miguel por sua vez se mostra acreditado em uma via alternativa medicinal.

Martins Pena faz de seu personagem Marcos o paciente que servirá para testar as disputas medicinais abordadas por diferentes métodos, cada qual buscando uma maneira de curá-lo tornando-o assim vítima de uma “guerra”:

LINO - Isto é mais nervos que outra coisa! Eu já pedi ao meu médico que viesse hoje ver-te.
É hidropata; talvez te cure.
MARCOS - Que me importam médicos homeopatas ou hidropatas!
Não te vas embora, passa. (cena III, ato I)

Para o autor incrementar a disputa usa do ridículo e insere outro personagem, este porém ficcional, de grande ironia: O Hidropata que se chama Aquoso e trabalha apenas com o elemento da água.

LINO – Êstes médicos são todos mais ou menos intolerantes. Cada um quer matar lá a seu modo, e brigam por isso como endemoninhados...
Safa! De medicina só a hidropata; Ao menos leva-se tudo à água fria, que se não faz bem, também não faz mal. (ATO 1, CENA VI)

Porém o que se mostra mais agressivo é o Dr. Cautério o médico Alopata, em uma cena que começa a lamentar o quão dura era vida de médico expõe toda sua raiva em relação a Homeopatas e Hidropatas os tratando como opositores:

CAUTÉRIO – (LEVANTANDO-SE) – O único? E essa súcia de inovadores, magnetizadores, hidropatas e homeopatas com que lutamos todos os dias?
(TIRA UM JORNAL DO COMÉRCIO DA ALGIBEIRA.) Aqui estão nestas colunas as mais nojentas diatribes, os mais asquerosos insultos que esses charlatões cospem contra a nossa face.

O Jornal do Comércio como principal veículo jornalístico do período divulgava as novas idéias que eram debatidas na corte, bem como uma delas a Homeopatia. O Jornal foi no entanto importante relator da disputa de idéias.

LINO – Nunca gostei destas descomposturas...

CAUTÉRIO – E que homem sisudo pode gostar? Discuta-se, argumenta-se e apresentem-se razões, e sobretudo fatos; seja a contenda científica, que será proveitoso; mas assim como ela apareceu e aparecerá ainda entre nós é pernicioso. Essas personalidades infames indis põem os homens e não esclarecem os médicos.

LINO – Mas doutor, o senhor e os seus também têm culpa nisso!

CAUTÉRIO – Fomos os agredidos! Assim devia ser...Quando se não tem razão, responde-se com insultos. E aonde iriam buscar os homeopatas razões convincentes para oporem às nossas? Onde? Há sistema mais absurdo e ridículo do que a homeopatia? Onde as bases em que se firmar – similia similibus curantur? Absurdo Contraria contrariis curantur – eis a verdade! Há nada mais natural e simples do que tratar o calor pelo frio, o seco pelo úmido, os humores pelos laxantes, a sua acridade pelo álcalis, etc. etc.? O contrário disto não tem o senso comum. A alopatia é o grande e verdadeiro sistema e...Mas, ai, que eu estou aqui a questionar e o doente está a minha espera! Com licença. (CENA V, ATO I)

O método homeopático se baseia através da cura que vem com a força vital do medicamento aplicado, deste modo ela pregava o mínimo enfraquecimento do doente e a não aceitação dos meios da medicina tradicional. Outro fator que talvez tenha causado grande resistência e embate por meio da comunidade médica era o fato, como apontado pela autora Nadia Mikola²⁴de o fundador da homeopatia no Brasil Benoit Müre ter declarado que sua vinda foi pelas classes sofredores da França para que alcancem bem estar social como os ricos ,os chamados Falanstério.

Os falanstérios se organizariam através de sociedades por ações, e os proprietários aplicariam seus capitais em troca de títulos, de maneira a gerar uma boa remuneração. Assim, de acordo com sua organização do trabalho, os mais pobres teriam tanto bem-estar quanto os mais ricos. (MIKOLA, 2011:12).

A Homeopatia possui, portanto um fim também social, se destinava a cuidar dos mais pobres:

Nós e quem por convite nosso se nos unir constituir-nos-hemos em sociedade denominada Instituto Homeopático do Brasil, a fim de propagar a homeopatia em proveito das classes pobres. Os meios são o ensino, as publicações, as experiências e a prática dessa ciência, a preparação dos medicamentos e as experiências no homem são. ²⁵

²⁴ MIKOLA, Nádia. A INSERÇÃO DA HOMEOPATIA NO BRASIL E O ESPIRITISMO COMO ESTRATÉGIA DE LEGITIMAÇÃO. 1860-1890. ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859.

²⁵ 14 GALHARDO, in: *Primeiro Congresso Brasileiro de Homeopatia. 1928*. Instituto Hahnemanianno do Brasil. Rua Frei Caneca, 94. Rio de Janeiro. Brasil. p.304.

Desse modo Martins Pena em seus personagens insere na fala de cada qual os motivos da disputa, sendo este um dos motivos de tensão do enredo da peça as provocações de cada um deles:

AQUOSO - (RINDO-SE) - Tratar um doente com glóbulos... Ah, ah!
MILÉSSIMO - Doutor!
LINO - Senhores, eu...
MILÉSSIMO - (VENDO OS NEGROS DE BARRIS, DESATA A RIR) - Ah, ah! Aquilo é água fria?
AQUOSO - É!
MILÉSSIMO - Tratar um doente com água fria! Ah, ah!(ATO 1,CENA XV)

Os três estão designados a salvar Marcos. Ele por sua vez preocupado com seu destino promete a mão de sua filha Rosinha a seu amigo, da sua idade Lino. Mas como presente no enredo da maioria de suas peças o casamento por ordem autoritária do pai é um clímax comum, característica essa do Drama Burguês²⁶ no qual Martins Pena antecipa em suas peças, outra característica é marcada pelo segredo que Marcos esconde pelo assassinato do pai de sua esposa por seu amigo que o chantageia, tal segredo, é o drama particular do personagem. Para complicar ainda mais seu drama o chantagista e assassino do pai de sua esposa exige a mão de sua filha:

LINO - (CONTINUANDO A LER) - "Esquecia-me dizer-te uma coisa. Antes de ontem vi tua filha à janela. Gostei dela e quero que seja minha mulher. Arranja isto de modo que dentro de oito dias esteja tudo concluído; ando encomodado e não quero morrer sem mulher. Trata do dote, mas vê lá o que fazes - quero que seja avultado. Só assim te entregarei aquela cartinha que me escreveste há dezesseis anos...Bem sabes, se tiveres a petulância de negares o que eu peço, vai tudo com os diabos, e terei a satisfação de te ver dançar na fôrça a meu lado. Adeus.(ATO I,CENA XIV)

É porém em meio a confusão da briga dos três que Marcos morre, sendo acusado da morte o Dr. Cautério, e ambos se atacando por fim.A cena segue com pancadarias:

MILÉSSIMO - O assassinato também tem limites, e no entanto todo dia assassinam-se homens com a maldita alopatia.(ATO 1,CENA XVII)

²⁶ Uso a definição de drama burguês como aquele que foca no ideário do sujeito que só ganha expressão e liberdade com após a revolução francesa: amor, família, bens pessoais conquistados com mérito, o valor do trabalho e do esforço pessoal, etc.São os novos temas ("casar por amor", por exemplo - não para repassar o título – foi uma conquista burguesa)serão estes os temas trazidos para os palcos definindo assim o chamado drama burguês.

Porém de forma milagrosa, Marcos aparece vivo, ressuscitou após a questão moral que o afligia ter sido resolvida:

MARCOS - Doutor, não se altere. Uma causa moral trazia-me acabrunhado e em breve me levaria a sepultura. Um homem existia cuja vida era o meu tormento; mas graças a Deus essa causa moral desvaneceu-se e esse homem deixou de existir. O senhor Maurício morreu, e eu estou salvo!(ATO 1, CENA XVIII).

Todos brigando para salvar Marcos e de maneira irônica Martins Pena dá a solução através do fim do problema moral, porém quem o resolve de certa forma é o médico homeopata:

CAUTÉRIO - O médico do senhor Mauricio, aquele que o tratava nessa pequena indisposição de que morreu, é ali o Sr. Dr. Miléssimo...
MARCOS - (CORRE PARA MILÉSSIMO E O ABRAÇA.) - Meu amigo, quanto lhe devo!
CAUTÉRIO - Tratou-o homeopáticamente... Ah, ah, ah!
MARCOS - O senhor foi quem o matou?
CAUTÉRIO - Foi ele, sim. Ah, ah!
AQUOSO - Foram os seus glóbulos... Ah, Ah! (ATO I, CENA XVIII).

A peça termina com os conflitos findos, em parte pela responsabilidade do Homeopata, que sem usar da medicina formal, e de maneira contraditória para com a circunstância resolve os conflitos ao matar Mauricio o vilão da história causador da doença de Marcos. Dessa forma outro conflito é também resolvido, já que Marcos oferece a mão de sua filha Rosinha a Dr. Milessimo, resolvendo desta forma o conflito interno dela por se casar com um homem mais velho, e de Lino que apenas se casaria com ela por gratidão a seu amigo Marcos.

De maneira simbólica Martins Pena brinca com o assunto polêmico do momento: os conflitos nos quais a chegada da Homeopatia no Brasil trouxe para certos setores da sociedade, a comunidade científica em particular. Traz ele para o palco a imagem de uma disputa ideológica desdobrada em sátira. O autor talvez quisesse com isso dizer que a Medicina e o seu status social tão almejado por ela: ser capaz de intervir na morte, não interfira no fluxo natural da vida. Ou, ao trazer elementos morais como as angústias pessoais dos personagens, tema este que o teatro já se ocupava, revela como nenhum diagnostico medico é capaz de atingir a particularidade humana. Faz assim uma

crítica a própria cultura científica de sua época, que em busca de um cientificismo profundo, torna-se ineficaz e limitada para atingir o humano.

3. Anexo: Cronologia das peças em ordem de representação de cada umas, retirada da biografia de Martins Pena, na revista do IHGB ano de 1877:

1)O Juiz de Paz Na Roça (primeiro titulo O Juiz na roça)

Estilo : Comédia, Farsa

Peça feita em Um Ato.

Representada em 4 de outubro de 1838, Teatro São Pedro (atual João Caetano), escrita em 1833, publicada em 1842.

Temáticas e Pano de Fundo:

Criação dos Juizados

Guerra dos farrapos.

Escravidão

Contraste entre o campo e a corte.

2)A Família e a Festa na Roça:

Estilo: Comédia;

Peça feita em Um Ato;

Representada em 1 de setembro 1840 no teatro São Pedro, publicada em 1842.

Temáticas:

Festas Populares periódicas,

Modo tradicional de vida no campo.

3) O Judas em sábado de Aleluia :

Estilo: Farsa

Peça feita em Um Ato

Representada no Teatro São Pedro 17 de setembro de 1844. Publicada em 1852.

Temáticas:

Festas Populares periódicas,

4) O Irmão das almas:

Estilo: Comédia

Feita em Um Ato

Representada a 19 de novembro de 1844. Publicada em 1852

Temática:

A Exploração de esmolas, pedida em nome de irmandades religiosas.

5) Os Dois ou o Inglês e o Maquinista :

Estilo: Comédia

Peça feita em Um Ato.

Representada no Teatro de São Pedro em 28 de janeiro 1845. Publicação póstuma em 1871

Temáticas:

Tráfico negreiro

Xenofobia anti- inglesa

Festas populares.

Observação: Peça censurada pela câmara dos deputados imediatamente após sua estreia em 1845.

6) O Diletante :

Estilo: tragi- farsa, comédia;

Peça feita em um ato;

Representada no Teatro São Pedro, em 25 de fevereiro de 1845.Publicada em 1846.

Temática:

Chegada da opera romântica italiana.

7) Os Namorados ou a Noite de São João:

Estilo: Comédia

Feita em Um ato.

Representada no teatro São Pedro em 13 de março de 1845.

Temáticas:

Festas Populares

Vida no Campo.

8) Os Três Médicos:

Estilo: Comédia

Feita em um ato.

Representada no teatro São Pedro em 3 de junho de 1845.

Temática:

Chegada da Homeopatia no Brasil.

9) O Cigano :

Estilo: Drama, Comédia.

Feita em um ato.

Representada no Teatro São Pedro em 15 de julho de 1845.Escrita em 1845.

Temática:

Relação com dinheiro.

10) O Noviço:

Estilo: Comédia;

Feita em Três Atos;

Representada no teatro São Pedro em 12 de agosto 1845.

Segundo Décio de Almeida Prado seu maior sucesso de publicação e representação, provavelmente a primeira em 1853.

Temática:

Casamento por interesse.

Patronato.

11) Witiza ou o Nero de Hespanha:

Estilo: Drama em Verso

Peça feita em cinco atos e um prólogo.

Representado no teatro de São Pedro em 14 de setembro de 1845
Temática: História de Portugal (?)

12) As Casadas Solteiras :

Estilo: Comédia

Peça feita em três atos.

Representada no teatro de São Pedro em 14 de novembro de 1845.

Temática: Xenofobia Anti- inglesa

Contraste cultural Inglaterra X Brasil

Questão de Gênero

Matrimônio.

13) O Caixeiro da Taverna:

Estilo: comédia

Peça feita em Um Ato

Representada em 18 de novembro de 1845 no teatro de São Pedro.Publicada em 1852.

Temáticas:

A Falsificação de produtos Portugueses.

13) Quem Casa Quer Casa.

Estilo: Provérbio.

Feita em Um Ato

Representada em 15 de dezembro de 1845 no Teatro São Pedro.Publicada em 1852.

Temática:

Família

Casamento.

14) Os Meirinhos :

Estilo: Comédia

Feita em Um ato.

Representada em 27 de janeiro de 1846 no Teatro São Pedro.Escrita em 1845

Temática:

Oficiais de Justiça.

15) Os Ciúmes de um pedestre:

Estilo: Comédia

Feita em Um Ato

Anunciada para ser representada em 29 de Janeiro de 1846 no Teatro São Pedro. Mas não foi representada.

Temática:

Ciúme e traição.

16) As Desgraças de uma Criancinha.

Estilo: Comédia

Feita em Um Ato

Representada no Teatro São Pedro a 10 de Maio de 1846.

Temáticas

triângulo amoroso,

amores proibidos

casamento por interesse.

17) O Terrível Capitão do Mato

Estilo: Comédia

Feita em Um Ato

Representada em 5 de julho de 1846 no Teatro São Pedro.

Temática:

Ciúme

18) O Segredo de Estado

Estilo: Drama

Feita em um Ato.

Representada no teatro de São Pedro a 29 de Julho de 1846.

19) A Barriga do meu tio :

Estilo: Comédia Burlesca

Feita em três atos

Representada no Teatro de São Pedro, 17 de Dezembro de 1846.

Temática:

Peças não representadas:

20) Um sertanejo na corte

Estilo: Comédia

Feita em um ato

Escrita entre 1836 - 1838.

21) D. João de Lira ou O Repto :

Estilo: Drama

Feita em três atos

Escrita em 1838.

22) Itaminda ou O guerreiro de Tupã:

Estilo: Drama indígena

Feita em três atos

Escrita em 1839

23) D. Leonor Teles

Estilo: Drama Histórico

Feita em cinco atos e seis quadros

Escrita em 1839.

Temática:

Reino de Portugal

Casamento

Disputa pelo trono

24) Fernando ou o cinto acusador:

Estilo: Drama

Feita em quatro Atos.
Escrita em 1839.

25) O Usurário :
Estilo:comédia
Feita em três atos
Escrita em 1846.

4. Conclusão:

Finda a pesquisa vimos como o comediógrafo contribuiu com a construção de um teatro nacional, ao espelhar características individuais de uma jovem nação. O conteúdo das peças apresentados e aqui abordado reflete uma modernidade diferenciada da ocorrida na Europa, o que talvez tenha permitido a Martins Pena a construção de uma forma estética como a comédia que consiste em trazer contradições, vícios e descompasso de costumes e práticas dentro de seu enredo. Expressa assim o que tem de mais relevante em relação a construção da modernidade Brasileira :o contraste entre a realidade aqui presente em relação aos outros países. Em um primeiro momento se observa como Martins Pena destaca aspectos da cor local da cultura brasileira, se ocupando com elementos que diferem da proposta dos Românticos que elegeram o modelo indianista como representante da jovem nação. O comediógrafo como visto em suas obras revela outra face do país, trazendo para a cena uma representação fiel desde os elementos musicais ao próprio falar específico de cada personagem que cria, passando pelos costumes religiosos como visto em *As Casadas Solteiras* as desmazelas sociais presente em *O Dois ou O Inglês e O Maquinista* como o um dilema que o país passará no séc. XIX: os problemas oriundos da extinção do tráfico negreiro. Desse modo, Pena, traz para o palco problemas presente do tempo em que viveu, revelando a verdadeira identidade local sem por isso agarrar a modelos europeus. Aos descrever as festas locais, está uma especificidade além da vida cotidiana da Corte marca uma de suas características mais importantes, o de constatar a vida no campo com a vida na corte.

Para, além disto, temos com as leituras da peça a forma como o Comediógrafo expressou não apenas como imaginava a recém nação independente, mas neste lugar,

bastante frequentado que era o teatro pode compartilhar com o público essa comunidade e propagado suas características já que o teatro também pode ser entendido como um lugar que ao final de cada peça as pessoas partilharia de emoções em comum. O teatro será um lugar para se discutir e repensar o seu próprio tempo. Deste modo as peças de Martins Pena contribuíram para a formação da identidade nacional ao propagar os costumes e características populares da jovem-nação.

Se era preciso, a esses homens considerados Românticos uma maneira de se afastarem do passado colonial, o comediógrafo o fez através da comédia, forma estética que encontrou para sintetizar uma sociedade que buscava uma unidade para se compreender como nacional. Ainda a sátira aqui pode ser entendida como um meio de se fazer pensar esses costumes, o riso, surge, pois incomoda, e tal sensação só é possível pois no fundo há algo errado, o riso emerge assim pelo viés da crítica. O tráfico negreiro, o casamento por interesse, uma nação que desalinha seu interior com uma corte centralizadora e autoritária, lhe provoca melancolia. Martins Pena nos serve com teatro neste momento para a percepção de uma sociedade avessas em contradições, entre aquilo que se é, e aquilo que se deseja ser. Nele um ideário romântico, não apenas pelo conteúdo que traz elementos típicos do que se pode chamar brasileiro, mas esse conteúdo sendo feito pela necessidade de se pensar a jovem nação a florescer. Desta forma através da estética, de uma sociedade que precisa ser tocada pela emoção, que Pena busca uma forma de educação sentimental. Não cria em suas comédias soluções claras para as desmazelas e vícios que apresenta, mas se provoca o incomodo, de maneira agressiva, revela ao seu público insatisfação para com a ordem que contesta.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ABREU, Martha.** *O Império do Divino. – Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830 – 1900.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, São Paulo: FAPESP, 1999.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.); NOVAIS, Fernando A. (Coord.).** *História da vida privada no Brasil. Império : A corte e a Modernidade Nacional.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 2.
- ARENDT, HANNAH.** *A Condição Humana.* Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- ANDERSON, Benedict R.** *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.* São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ARAÚJO, Valdei Lopes.** *A Experiência do Tempo, Conceitos e Narrativas na Formação Nacional brasileira (1813- 1845).* São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- ARÊAS, Vilma.** *A comédia no romantismo brasileiro Martins Pena e Joaquim Manuel Macedo.* In: Novos estud.- CEBRAP N° 76 São Paulo Nov. 2006.
- ARÊAS, Vilma Sant’Anna.** *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail.** *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais.* São Paulo-Brasília, Editora Hucitec, 2008, 6ª. edição
- BOTELHO, Ângela Vianna –** *Dicionário Histórico Brasil : Colônia e Império/ Ângela Vianna Botelho, Liana Maria Reis – 5. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica 2006.,Brasil, 2007.*
- BOURDIEU, Pierre.** *“Descrever e prescrever: os limites da eficácia política”, In: A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: EDUSP, 1998.
- BOURDIEU, Pierre.** *Coisas ditas.* São Paulo, Brasiliense, 1990.
- CANDIDO, Antonio.** *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* São Paulo: Martins, 1959.
- CARVALHO, José Murilo de.** *A construção da Ordem/Teatro das sombras.* Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira: 2003
- CHARTIER, Roger.** *A História Cultural: entre práticas e representações.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- COSTA, Iná** *A Comédia Desclassificada de Martins Pena.* In: Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998.PP.133.
- COSTA, Emília Viotti Da.** *Da monarquia à República: momentos decisivos.* 7 ed.. São Paulo:Fundação Editora da UNESP, 1999

- ELIAS, Nobert.** “Da Sociogênese dos Conceitos de "Civilização" e "Cultura". In: *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR, 1990.
- FARIA, João Roberto.** *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FARIA, João Roberto** – *Teatros Nacionais e a Sociedade Burguesa: o caso Brasileiro*.- Carvalho, Sergio (org), *O Teatro e a Cidade: lições de história do teatro*”. São Paulo:SMC,2004.
- GOPAL, Balakrishnan.** *Um mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich.** *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 3, pp. 10-22, setembro, 2009.
- _____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.
- HOBSBAWN, Eric.** *Nações e Nacionalismo - desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JANCSÒ, Istvan; PIMENTA, João Paulo Garrido.** “Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira)”. In: MOTTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 126-175.
- KOSSELECK, Reinhart.** *Espaço e Experiência e horizonte expectativa: duas categorias históricas Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LOPES, Antonio Herculano.** _____. Da arte, muy brasileira, de fazer rir: do Vasques a Procópio. In: *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Antonio Herculano Lopes, Monica Pimenta Velloso e Sandra Jatahy Pesavento (orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras/Casa de Rui Barbosa, 2006a, p. 281-293.
- _____. Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, vol. 4, ano IV, n. 4, 2007a.
- MAGALDI, Sábado.** *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo.** *Martins Pena e sua época*. LISA – Livros Irradianes S.A./INL – Instituto Nacional do Livro, 1972.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de.** *O Tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, Brasília, 1987.
- NASCIMENTO, Joelma A. do.** *Os “homens” da administração e da justiça no Império: eleição e perfil social dos juízes de paz em Mariana, 1827-1841*. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010, pp.93-101
- PAVIS, Patrice.** *Dicionário de Teatro* - tradução J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011..

- PRADO, Décio de Almeida.** *História Concisa do teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- RANGEL, Marcelo de Mello. **Poesia, história e economia política nos Suspiros Poéticos e Saudades e na Revista Niterói** : os primeiros românticos e a civilização do Império do Brasil. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2011.
- RICUPERO, Bernardo.** *Da formação à forma: Ainda as 'ideias fora do lugar'*. Lua Nova, São Paulo, 73: 59-69, 2008.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins Rodrigues.** “*Em busca de novos horizontes: reflexões sobre a cultura romântica*”. In ARAUJO, Valdei Lopes de. (org.). *A Dinâmica do Historicismo* belo Horizonte: Argvmentvm Editora, 2008.
- ROMERO, Silvio.** *Autores Brasileiros (edição comemorativa)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques.** *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SANTOS, João Caetano dos.** *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: INL, 1956, p.7. Livro publicado em 1867 pelo *Jornal do Comércio*.
- SZoNDI, Peter.** *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- SCHWARZ, Roberto.** *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1988.
- VAINFAS, Ronaldo.** *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- VELLOSO, Mônica Pimenta.** “*A Literatura como Espelho da Nação*”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2.
- WHITE, Hayden** - *O Texto Histórico como Artefato Literário*. In: *Trópicos do Discurso, Ensaio Sobre A Crítica Da Cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

