

# Danças e canções com influência afro-brasileira em seis comédias musicadas de Martins Penna, encenadas durante o tráfico negreiro ilegal (1838-1846)

Luiz Costa-Lima Neto  
Pesquisador independente

## Resumo

O artigo analisa seis comédias musicadas de Luiz Carlos Martins Penna, encenadas entre 1838 e 1846, durante o período do tráfico negreiro ilegal, verificando a utilização constante de danças e canções afro-brasileiras ou de origem europeia, apropriadas localmente, nas obras do autor. O texto menciona como essas canções e danças, inicialmente relacionadas ao espaço cênico rural, invadiram a capital imperial e as casas das camadas médias e altas da população, passando a competir, na disputa pelo gosto do público, com as óperas italianas e francesas e a música de concerto europeia. Por meio do teatro musicado, dos “benefícios para uma liberdade”, da imprensa e das tipografias, Martins Penna, Paula Brito, João Caetano e outros indivíduos promoveram a cultura negra, enfrentando, no plano artístico, o tráfico negreiro ilegal e os poderosos contrabandistas portugueses que dominaram o principal teatro da capital imperial na década de 1840.

**Palavras-chave:** teatro musicado; música afro-brasileira; música negra; comédia; escravidão.

## 1 Introdução

Vêm sendo reproduzidas em artigos, dissertações, teses e livros, as críticas de autores como Nascimento (1978, 2004 [1997]) e Mendes (1982), de que o negro nas comédias de costumes de Luiz Carlos Martins Penna (1815-1848) se reduzia mais a figurantes do que a personagens, e que o autor não criticava ideologicamente a escravidão, apenas a retratava como um dos costumes de seu tempo. Entretanto, as comédias do autor motivaram censuras em sua época ao denunciarem o tráfico negreiro ilegal, exporem publicamente poderosos contrabandistas da época e ridicularizarem o aparato policial encarregado da repressão aos escravizados (Costa-Lima Neto, 2018). Este foi o caso, respectivamente, das comédias *Os dois ou o inglês maquinista* (1842, data provável) e *Os ciúmes de um pedestre ou o terrível*

*capitão-do-mato* (1845-1846), a primeira censurada pela Câmara dos Deputados, a segunda pelo Conservatório Dramático, ambas em 1845.<sup>1</sup>

As duas comédias censuradas, assim como várias outras comédias de Martins Penna, contêm menções musicais inseridas no texto, além de números musicais e coreográficos, apresentados ao vivo. Quais seriam as relações entre música e cena ou entre as comédias musicadas e seu contexto histórico? Se o autor não criticava a escravidão, por que então foi censurado mais de uma vez?

O presente artigo<sup>2</sup> destaca as danças e canções afro-brasileiras ou europeias, apropriadas localmente, presentes em seis comédias musicadas de Martins Penna, avaliando o seu impacto cultural, sociopolítico e étnico, no contexto marcado pelo tráfico negreiro ilegal e massivo (1831-1850). Verificamos a relação entre música e cena, destacando a parceria entre o autor e os atores-cantores-dançarinos que representaram suas comédias, por vezes em espetáculos em benefício da alforria de escravizados. Assinalamos, ainda, como o modelo musical das comédias de Martins Penna competia com as óperas italianas e francesas pela preferência do público, alcançando a segunda metade do século XIX ao influenciar comédias, operetas e o teatro de revista, paralelamente ao fortalecimento do movimento abolicionista no país.

## 2 Comédias musicadas selecionadas

Salvo raras exceções (Arêas, 1997; Rabetti, 2007), a historiografia tendeu a menosprezar ou mesmo ignorar o papel desempenhado pela música nas vinte comédias de Martins Penna, compostas entre 1833 e 1847. Enquanto o musicólogo Ayres de Andrade, por exemplo, escreveu apenas algumas linhas sobre o período 1832-1843, “quando nem uma só opera é levada à cena no Rio de Janeiro” (Andrade, 1967, p. 195), a crítica teatral Bárbara Heliodora, por sua vez, avaliou negativamente os números de música e dança das comédias de Martins Penna: “recursos gratuitos que criam um ambiente festivo no qual [...] se diluem as dificuldades e se faz muito barulho, canta-se, dança-se [...], mas não se atinge uma unidade verdadeira cênica ou dramática” (Heliodora, 1966, p. 32-43).

Como veremos nesse artigo, entre menções nos textos teatrais e a utilização em cena de números musicais e coreográficos, a dramaturgia musical de Martins Penna apresenta uma lista extensa, incluindo danças e canções com e sem indicação de letra, instrumentos e títulos de obras, nomes de intérpretes e compositores, além de sons de sinos e animais, entre

<sup>1</sup> Citando a Ata da Assembleia Geral Legislativa do ano de 1845, Arêas assinalou que a comédia *Os dois ou o inglês maquinista* foi censurada pela Câmara dos Deputados porque “aparece em cena um contrabandista de africanos trazendo um debaixo de um cesto” (Arêas, 2006, p. 202).

<sup>2</sup> O presente artigo é uma versão ampliada da comunicação por nós apresentada no evento *Teatro e escravidão: nexos, elipses e inadequações*, organizado por Mariana Soutto Mayor e Iris Kantor, na Universidade de São Paulo, em junho de 2023.

outros. O conjunto amplo abrange gêneros e estilos musicais-coreográficos afro-brasileiros (batuque, fado, lundu, muquirão, miudinho, curitiba), danças europeias (tirana, caxuxa, polca, quadrilha, marcha, valsa), árias de ópera italiana e música de câmara europeia romântica, além de loas sacro-profanas relacionadas às festas religiosas, executadas por bandas de barbeiros e ranchos de músicos (Divino Espírito Santo, Folia de Reis e Finados) (Costa-Lima Neto, 2018). Longe de serem um “recurso gratuito”, as músicas nas comédias de Martins Penna ambientam situações, contribuem como meio de caracterização individual e social das personagens, dialogam com o repertório dos atores, o horizonte de expectativas do público e o contexto histórico escravista.

## 2.1 O JUIZ DE PAZ DA ROÇA (1833 – DATA PROVÁVEL)

A comédia inicial de Martins Penna, *O juiz de paz da roça* (1833-1837), foi estreada no Teatro Constitucional Fluminense,<sup>3</sup> em 4 de outubro de 1838, encenada pela companhia teatral do ator e empresário João Caetano dos Santos – a primeira formada por uma maioria de artistas brasileiros e não de portugueses (Rabetti, 2007, p. 62). Penna incluiu, pioneiramente (Faria, 2022, p. 29), o personagem de um escravizado, enquanto mencionou, no texto teatral, incursões policiais a quilombos, além de se referir aos “meias-caras”<sup>4</sup> e ao mercado do Valongo, onde, entre 1775 e 1831, foram vendidos cerca de um milhão de africanos escravizados, desembarcados no cais homônimo e cercanias. A lei de 7 de novembro de 1831 proibiu o tráfico negreiro, fazendo com que o mercado do Valongo e o cais deixassem de funcionar, mas como a lei não foi cumprida para valer, o contrabando de carne humana continuou clandestinamente até 1850,<sup>5</sup> coincidindo com o período em que Martins Penna criou a sua obra teatral.

Numa das cenas de *O juiz de paz da roça*, ocorre o julgamento do negro Gregório, acusado de dar uma “umbigada” em sua patroa, Josefa Joaquina, na encruzilhada do Pau Grande.<sup>6</sup> A umbigada é um movimento coreográfico característico da cultura africana, resultante do entrechoque dos ventres dos dançarinos. Apesar de não ter conotação sexual, a umbigada aludia, no contexto da comédia, ao relacionamento íntimo entre escravizados e suas senhoras; um tabu social raramente referido na dramaturgia oitocentista (Faria, 2022). A umbigada estava relacionada, ainda, ao número coreográfico-musical do final da comédia

<sup>3</sup> Inaugurado como Real Teatro de São João do Rio de Janeiro, em 1813, passou a ser denominado Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara em 1822, Teatro Constitucional Fluminense em 1831 e, novamente, Teatro de São Pedro de Alcântara em 1840. É o atual Teatro João Caetano (Souza, 2002, p. 221).

<sup>4</sup> “Meia-cara” era o africano contrabandeado pelos traficantes negreiros após a lei de 7 de novembro, escravizado ilegalmente (Magalhães Jr., 1972).

<sup>5</sup> A lei Eusébio de Queirós, promulgada em 4 de setembro de 1850, acabou definitivamente com o tráfico negreiro no país.

<sup>6</sup> Pena (2007 [1833, data provável], p. 23).

de Penna: uma tirana, dança espanhola que, no Brasil, foi misturada ao lundu africano, do qual assimilou a umbigada (Alvarenga, 1982, p. 87-88).<sup>7</sup>

Martins Penna criava os números musicais de suas comédias em diálogo com o repertório dos atores e atrizes que delas participavam, de maneira semelhante a um compositor que compõe uma música para um intérprete específico (Costa-Lima Neto, 2018).<sup>8</sup> O ator se convertia num colaborador do autor, como uma espécie de coautor, completando o seu trabalho por meio da construção cênica e musical do personagem (Marques, 1998, p. 39). Desse modo, a tirana de *O juiz de paz da roça* era adequada ao repertório da atriz e dançarina brasileira Estela Sezefreda (1810-1874), em benefício da qual a comédia de Penna foi estreada – artista pioneira na apresentação de danças como o lundu, a caxuxa, o fandango e o solo inglês, nos palcos cariocas.<sup>9</sup>

As comédias de Penna receberam a influência inicial do entremez português, o qual consistia em “pequenos atos variados com uma linha de ação central, que se aproveitava do teatro popular de improvisação, somados às burlas, músicas e danças” (Levin, 2005, p. 184). O entremez tinha caráter jocoso e era inserido entre os atos da peça principal ou, muitas vezes, no final do espetáculo, sendo geralmente encerrado com um número musical e coreográfico festivo.

Martins Penna utilizou, de maneira adaptada, o modelo do entremez em suas primeiras comédias, abrasiando ainda mais os números finais de canto e dança.<sup>10</sup> O texto da comédia *O juiz de paz da roça*, publicado em 1842, pelo editor, tipógrafo e poeta negro Francisco de Paula Brito (1809-1861), por exemplo, apresenta como número musical-coreográfico final um fadinho, acompanhado pela tirana na viola<sup>11</sup> e pelo bater de palmas e “caquinhos”.<sup>12</sup> O fado ou fadinho afro-brasileiro usado na comédia de Penna não deve ser confundido com o fado português, pois surgiu no Rio de Janeiro na década de 1820, dançado pela população afrodescendente nas ruas e, posteriormente, nos salões e teatros.<sup>13</sup> Ao que

<sup>7</sup> Os pesquisadores assinalam unanimemente a origem africana do lundu, embora no Brasil este tenha se tornado, por vezes, uma dança “mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros” (Tinhorão, *apud* Sandroni, 2001, p. 39). Segundo Mário de Andrade (1944, p. 228), o lundu foi a primeira manifestação musical no Brasil que adquiriu foro nacional, no século XIX.

<sup>8</sup> Foram encontradas poucas partituras das músicas das comédias de Martins Penna, pois a maioria das canções e danças referidas pelo autor era de transmissão oral. Além disso, o incêndio, em 1851, consumiu o Teatro de São Pedro, incluindo o seu acervo de partituras e textos teatrais. Ver Costa-Lima Neto (2018).

<sup>9</sup> Para os anúncios sobre Estela Sezefreda, ver *Diário do Rio de Janeiro*: 9/11/1822; 2/10/1822; 18/1/1823; 31/10/1823; 2/3/1824; 19/10/1825; 3/12/1832; 10/8/1833; 9/6/1834; 20/8/1834; 18/2/1835; 16/1/1836; 17/2/1838; 4/10/1838.

<sup>10</sup> Como Cranmer (2012, p. 8) menciona, em fins do século XVIII o entremez português assimilou modinhas e lundus de autoria do brasileiro Domingos Caldas Barbosa, executados por atores cômicos como o veterano Victor Porfírio de Borja, o qual aparece dançando lundus no Real Teatro de São do Rio de Janeiro na década de 1820.

<sup>11</sup> Instrumento de cordas dedilhadas, proveniente da península ibérica, apropriado localmente no Brasil, onde esteve muito presente nos meios rural e urbano desde o século XVI (Castro, 2005).

<sup>12</sup> Sobre os caquinhos, um instrumento percussivo não-convencional afro-brasileiro, ver Costa-Lima Neto (2020, p. 77-102).

<sup>13</sup> Em 1825-1826, o oficial alemão Schlichthorst, de passagem pelo Brasil, deixou registrado em seu diário: “A dança favorita dos pretos chama-se Fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma ma neira tão natural como indecente” (Schlichthorst, *apud* Nery, 2004, p. 20).

tudo indica, a palavra “ganinha”, na letra do fado de *O juiz de paz da roça*, era derivada de “ngana”, ou “senhora” em quimbundo, língua da família bantu, falada na região de Angola. A dança-canção provavelmente tinha andamento moderado, acelerando durante sua execução, seguindo a indicação (“aferventa”) das falas do juiz e de Manuel João:<sup>14</sup>

TOCADOR (*cantando*) – Ganinha, minha senhora,  
Da maior veneração;  
Passarinho foi-se embora,  
Me deixou penas na mão.

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

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

MANUEL JOÃO – Aferventa!

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

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

JUIZ – Aferventa, aferventa!...<sup>15</sup>

Em 1843, um ano após o texto da comédia *O juiz de paz da roça* ser publicado pela tipografia de Paula Brito, João Caetano contratou o ator-cantor-dançarino negro Martinho Corrêa Vasques (1822-1890) para atuar em sua companhia teatral.<sup>16</sup> O anúncio a seguir, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1844, revela que o “fado da tirana” da comédia de Penna, executado, provavelmente, por Estela e Martinho, foi utilizado como chamariz para atrair o público no espetáculo teatral em “benefício para uma liberdade”, no qual parte da renda obtida com a venda de bilhetes seria revertida para a compra da alforria de um escravizado. Os ingressos foram vendidos na casa do editor Paula Brito, amigo do escritor negro Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, o qual promoveu o benefício.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Sobre a tradução do vocábulo africano “ngano”, ver Martins (2022, p. 411). Na comédia *Os dois ou o inglês maquinista*, por seu turno, consta o vocábulo da língua kicongo (falada na região de Congo-Angola): *quenda*, significando “andar, partir, viajar” (imperativo). Ver: Pena (2007 [1842], v. I, p. 188-191); Simões (2014, p. 66).

<sup>15</sup> Pena (2007 [1842], v. I, p. 47-48).

<sup>16</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 29/5/1843, p. 3.

<sup>17</sup> Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-861) é considerado o autor do primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador* (1843). Ver Tinhorão (1998), para uma análise sobre a música popular urbana neste romance.



Figura 1: “Benefício para a liberdade de um escravo”,  
*Diário do Rio de Janeiro*, 4/6/1844

É importante destacar que Paula Brito promoveu o primeiro espetáculo “em benefício de uma liberdade” no Teatro Constitucional Fluminense, em 7 de outubro de 1838, apenas três dias após a estreia de *O juiz de paz da roça*, sendo ambas as peças encenadas pela companhia dramática de João Caetano. Os espetáculos beneficentes “para uma liberdade” se prolongaram por 50 anos, até 1888, quando da abolição da escravidão no Brasil. Após o falecimento de Brito e João Caetano, na década de 1860, estes benefícios quase desapareceram, mas pouco a pouco ressurgiram, promovidos pela companhia do ator e empresário luso-brasileiro Jacinto Heller (1834-1909), ex-integrante da companhia de João Caetano.<sup>18</sup> Com a campanha abolicionista das décadas de 1870 e 1880 se multiplicaram as conferências-concerto, alternando uma parte com discursos e outra, artística (Alonso, 2015). A libertação em cena aberta, de homens e mulheres escravizadas, se tornou regra.

Assim como o modelo dos benefícios “para uma liberdade”, promovidos por Paula Brito, foi modificado ao longo do tempo, mas não se perdeu, o final musical afronegro de *O juiz de paz da roça* influenciou importantes gêneros de teatro musicado na segunda metade do XIX, como a paródia de opereta *Orfeu na roça* (libreto de Francisco Corrêa Vasques e música de Manoel Joaquim Maria), estreada em 1868, encerrada com um “Fado Brasileiro” (Magaldi, 2004, p. 105-112). O dramaturgo e comediante negro Francisco Corrêa Vasques (1839-1892) foi um dos artistas que mais intensamente participou da campanha abolicionista (Faria, 2022),

<sup>18</sup> Para os espetáculos em benefício da liberdade promovidos por Heller e sua companhia dramática na década de 1870, ver *Jornal do Commercio*, 1/8/1872; 27/5/1873; 3/3/1875; *Gazeta de Notícias*, 12/6/1878. Sobre a relação entre Heller, o jongo e a campanha abolicionista, ver Souza (2009).

enquanto seu irmão mais velho, o já referido Martinho Corrêa Vasques, foi o artista que durante mais tempo atuou nos “benefícios para uma liberdade”, entre 1844 e 1870.<sup>19</sup>

Além da famosa paródia de opereta *Orfeu na roça*, de Vasques, mencionamos como exemplo de peça influenciada pelo modelo cênico-musical de *O juiz de paz da roça*, a “opereta nacional” *Triunfo às avessas*, estreada em 1871, com libreto de França Júnior (1838-1890) e música do instrumentista e maestro negro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), também concluída com um fado, além de “coro de negros” e batuque (Magaldi, 2004, p. 113; Augusto, 2014). Na década de 1880, o fadinho passa a dividir a cena com outros ritmos afro-brasileiros, como o tango na opereta *A princesa dos cajueiros*, estreada em 1880, com libreto de Artur de Azevedo (1855-1908) e música do violinista e compositor português Francisco de Sá Noronha (1820-1881), os lundus e cateretês de *A corte na roça*, “opereta de costumes brasileiros” com libreto de Palhares Ribeiro e música de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), além do jongo da revista *A mulher-homem*, de 1886, com texto de Valentim de Magalhães, Filinto d’Almeida e música do já referido H. A. de Mesquita (Magaldi, 2004, p. 114-119; 121). Por fim, mencionamos a comédia *Como se fazia um deputado*, de França Júnior, estreada em 1882. Com música de Carlos Cavalier Darbilly (1846-1918) (Augusto, 2011), a peça incluía pagode, jongo, tambores e batuque cantado e dançado por negros (não-atores), para festejar a alforria de um dos personagens, na cena final. A comédia foi representada em benefício da liberdade de um escravizado, no auge da campanha abolicionista (Faria, 2022, p. 292-295).

A presença de músicos negros, contratados pontualmente para atuar na referida comédia de França Júnior, teve como importante precedente a comédia de Martins Penna, abordada a seguir.

## 2.2 A FAMÍLIA E A FESTA DA ROÇA (1833-1837)

Em 1 de setembro de 1840, cerca de dois meses após a maioridade de Pedro II ter sido proclamada por antecipação,<sup>20</sup> estreou *A família e a festa da roça* (1833-1837), uma adaptação da comédia *l’Amour médecin* (*O Amor médico*), de Molière. Musicalmente, o modelo utilizado por Martins Penna ainda é o do entremes português, com seus finais musicais e coreográficos festivos, mas diferentemente de *O juiz de paz da roça*, na qual a música é incluída apenas no fim da comédia, em *A família e a festa da roça* a música aparece em todo o 2º Quadro, intercalada com as cenas ou sobrepostas às falas das personagens. Um folhetinista anônimo

<sup>19</sup> Martinho Corrêa Vasques desempenhou, durante mais de vinte anos, o papel principal da comédia de Martins Penna, *O noviço*, em cujos entreatos o ator-cantor-dançarino negro introduzia árias cômicas. Para mais sobre Martinho Corrêa Vasques, ver Costa-Lima Neto (2022).

<sup>20</sup> A maioridade de Pedro II foi antecipada como uma medida extrema para deter a onda de revoltas que tomou o país durante as Regências (1831-1840). Ver Carvalho (2012, p. 83-129).

do *Jornal do Commercio* assim criticou a apresentação da comédia de Penna, destacando o seu final musical afronegro.<sup>21</sup>

Segue-se a festa do Espírito Santo, os foliões, o povo que vem assistir à festa, e o leilão, em que, por expiação dos pecados dos espectadores, arremata-se um pão de ló, uma galinha e o cartucho do segredo. [...] As cenas finais da festa do Espírito Santo foram muito bem caracterizadas: os foliões, os barbeiros, os moços da cidade, as comitivas, tudo realmente é assim; até no povo havia uma tal ou qual semelhança que o aparecimento de uns moleques [crianças negras] tornaria completa.<sup>22</sup>

A comédia *A família e a festa da roça* contém várias menções musicais que Martins Penna utiliza como fator de caracterização individual e social dos personagens ou, principalmente, para ambientar situações. O autor incluiu, por exemplo, uma banda de barbeiros músicos e, no final, um folião que se alternava com o coro cantando uma loa do Divino Espírito Santo, acompanhados por duas violas, tambor e pandeiro – antes do lundu ser tocado pelos barbeiros, junto com o repicar festivo de sinos. A loa, apresentada pelas artistas brasileiras Estela Sezefreda e Maria Cândida da Conceição<sup>23</sup> e pelo coro, apresenta em sua letra certas características da assim chamada “língua de preto”<sup>24</sup>, como o emudecimento do “r” dos finais das palavras, assinalados em *itálico* a seguir:

A pombinha está voando  
*Pra fazê* nossa folia,  
 Vai voando, vai dizendo:  
 Viva, viva esta alegria.

*(Dançam e todos aplaudem com palmas, bravos e vivas)*

Essa gente que aqui está  
 Vem *pra vê* nosso leilão,  
 Viva, viva a patuscada  
 E a nossa devoção!

*(dançam. Os sinos repicam, os barbeiros tocam o lundu e todos dançam e gritam, e abaixa o pano)*<sup>25</sup>

Os barbeiros eram indivíduos escravizados (ou libertos) que aprendiam a tocar um instrumento musical para que essa habilidade lhes ajudasse a ganhar o seu sustento, aumentando o seu valor comercial (Tinhorão, 1998, p. 129).<sup>26</sup> Considerando que não havia, no início da década de 1840, músicos contratados, nem uma orquestra fixa no Teatro de São Pedro de Alcântara, é

<sup>21</sup> Trata-se da única crítica publicada sobre qualquer uma das montagens de Martins Penna. Ver Ramos (2003, p. 102).

<sup>22</sup> *Jornal do Commercio*, 5/9/1840.

<sup>23</sup> Também chamada de Maria Cândida Brasileira, para se diferenciar da veterana portuguesa Maria Cândida de Sousa. Ver Budasz (2019, p. 287).

<sup>24</sup> A língua de preto era uma espécie de dialeto crioulo ou português de origem africana, surgido em Portugal em inícios do século XVI, sendo difundida, do século XVI em diante, pela literatura de cordel (Tinhorão, 2001; Paiva 2010; Martins, 2022).

<sup>25</sup> Pena (2007 [1833-1837], v. I, p. 138).

<sup>26</sup> Segundo Abreu (1999, p. 56), os instrumentos tocados pelos barbeiros eram principalmente de sopro, como as trombetas, trompas, cornetas, clarinetas e flautas, além das cordas – violões e rabecas (violinos) – e, por fim, tambores, bumbos e triângulos.



possível supor que os barbeiros mencionados no folhetim do *Jornal do Commercio* integrassem uma banda de música contratada pontualmente por João Caetano. As folias, por sua vez, eram grupos precatórios que cantavam e dançavam alegremente pela cidade enquanto os barbeiros tocavam, chamando a população para a festa (Abreu, 1999, p. 39). A festa do Divino Espírito Santo, referida na comédia de Penna, era a maior e mais importante do extenso calendário de festas da capital imperial, tendo como palco principal o Campo de Santana. Ali eram apresentadas missas cantadas, árias de ópera, danças de bonecos, comédias e números de mágica, contando com bandas de música e pequenos conjuntos instrumentais que executavam valsas, polcas e lundus (Abreu, 1999, p. 77).

*A família e a festa da roça* foi encenada antes de João Caetano se desentender com a diretoria portuguesa do Teatro de São Pedro de Alcântara, passando a ocupar outros teatros e só voltando ao São Pedro em 1851 (Prado, 1972, p. 55). A maioria das comédias de Martins Penna foi, assim, representada pela companhia dramática portuguesa do Teatro de São Pedro de Alcântara, a qual contava, entretanto, com alguns artistas brasileiros, como José Cândido da Silva e Germano Francisco de Oliveira, em benefício dos quais estrearam importantes comédias musicadas de Martins Penna.

### 2.3 Os *DOIS OU O INGLÊS MAQUINISTA* (1842, DATA PROVÁVEL)

Assim como nas duas comédias iniciais de Martins Penna,<sup>27</sup> em *Os dois ou o inglês maquinista* a música aparece no final da peça, sendo a performance articulada por meio do diálogo entre solistas e coro. A comédia não se passa, contudo, numa roça cênica, mas numa casa na cidade do Rio de Janeiro. Martins Penna constrói a trama de *Os dois* a partir de uma história de amor: Mariquinha gosta de Felício, mas sua mão é disputada por Negreiro, traficante ilegal de africanos escravizados, e por Gainer, um inglês, suposto inventor de máquinas mirabolantes, como a de fazer açúcar com ossos humanos triturados. A estratégia de Felício para vencer seus dois concorrentes consiste em jogar um contra o outro. Na luta pelo amor de Mariquinha, Negreiro adula Clemência, mãe da moça, presenteando-a com uma criança negra, recém desembarcada na Praia de Botafogo. No fim da comédia, Clemência – que se tornara viúva há pouco tempo – pede Gainer em casamento, o qual já esqueceu Mariquinha e só pensa em pôr as mãos na fortuna deixada pelo finado Alberto. Este reaparece, como que ressuscitando, e ao descobrir que Gainer e Clemência pretendem se casar, parte para cima do inglês, ajudado por Negreiro. Após a briga, Alberto acusa Clemência de infidelidade e ameaça ir embora, mas é interrompido pela música que vem de dentro do palco:

<sup>27</sup> Além de *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*, Martins Penna escreveu, no início de sua carreira dramática, a comédia *Um sertanejo na corte* (1833-1837), que não foi encenada e cujo texto chegou incompleto aos dias de hoje. Penna apresenta, no texto teatral dessa comédia, menções a danças locais (batuque) e estrangeiras (valsa, galope, quadrilhas e contradanças francesas), além de instrumentos musicais (machete, viola, piano). Ver Costa-Lima Neto (2018, p. 196-206).

UMA VOZ (*cantando*)  
 Ó de casa, nobre gente,  
 Acordai e ouvireis,  
 Que da parte do Oriente  
 São chegados os três Reis.<sup>28</sup>

A didascália solicita que a loa de Reis continue a ser executada enquanto a cena é representada. Adentram o palco, em seguida, o rancho de moços e moças, precedidos por instrumentistas que acompanham a loa de Reis cantada por duas vozes mistas (um casal), alternadas com o coro, antes de uma alegre marcha instrumental ser tocada, finalizando a comédia. O cortejo festivo da Folia de Reis, com canto e marcha, aproximava o palco da rua, criando uma zona de passagem entre o espaço e o tempo ficcional da cena e o espaço da vida cotidiana. O pintor francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), o qual esteve no Rio de Janeiro de 1816 a 1831, assinala que os festejos de Reis começavam no período natalino e se estendiam até o início de janeiro, tornando-se o período uma espécie de *carnaval* para escravizados e libertos, que aproveitavam a circunstância de o aparato repressivo ser relaxado no Natal (Reis; Silva, 1989, p. 74). Um dos três reis da Folia, que vem do Oriente para saudar o nascimento de Jesus, é Baltazar, um negro, cuja estátua é venerada ainda hoje na Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, erguida ao lado do Teatro São Pedro de Alcântara (atual Teatro João Caetano). Esta igreja abrigava uma irmandade negra da qual fazia parte o já referido Paula Brito (o qual também era maçom<sup>29</sup>), fundada em meados do século XVIII, por indivíduos negros, oriundos da Costa da Mina (Maurício, 1947, p. 109). O próprio Penna mencionou a irmandade de Nossa Senhora da Lampadosa em seus folhetins líricos publicados no *Jornal do Commercio* em 1846-1847, assinalando que os artistas de teatro davam benefícios para a irmandade, enquanto essa oferecia missas em benefício do teatro.<sup>30</sup> É importante notar que os ranchos de Reis, relacionados ao período natalino, originaram, junto com os pastoris, os ranchos carnavalescos, os quais, somados aos batuques e à música popular da época, constituíram a base das futuras Escolas de Samba (Lopes, 2020, p. 116). Passando da cerimônia para a festa, o casal que vinha à frente dos ranchos de Reis, como na comédia de Penna, tornar-se-ia, com o passar do tempo, a dupla mestre-sala e porta-bandeiras (Cunha, 2001, p. 235). A loa de Reis e a marcha da comédia de Martins Penna estavam, assim, perfeitamente integradas à temática abordada na peça teatral.

Martins Penna fez referência no texto da comédia a um navio negreiro denominado *Veloz Espadarte*. A menção era proposital, pois havia de fato, não apenas um, mas dois navios negreiros denominados *Espadarte* e *Veloz*, sendo que o primeiro tinha como

<sup>28</sup> Para a letra completa da Folia de Reis de *Os dois ou o inglês maquinista*, ver Martins Penna (2007 [1842, data provável], v. 1, p. 215).

<sup>29</sup> Sobre a relação entre Paula Brito e a maçonaria, ver Azevedo (2010).

<sup>30</sup> Penna (1965 [1847], p. 230)

proprietário ninguém menos que o português José Bernardino de Sá, presidente da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara, entre 1845 e 1851 (Costa-Lima Neto, 2017).

FELÍCIO – Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue *Veloz Espadarte*, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a 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 cargação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!...

FELÍCIO – Condescendentes porque se esquecem do seu dever!<sup>31</sup>

José Bernardino de Sá era o maior traficante do Atlântico Sul no segundo quartel do século XIX, tendo capitaneado ao menos 50 viagens negreiras, nas quais transportou mais de 20 mil escravizados, dos quais cerca de 2.500 morreram nas viagens marítimas (Pessoa *et al.*, 2021). O traficante era multimilionário, dono de mansões e jornais, além de fazendas utilizadas no desembarque dos africanos escravizados, nos litorais paulista e fluminense, tornando-se Comendador, Barão e Visconde de Vila Nova do Minho (Costa-Lima Neto, 2017). Nos camarotes do “seu” teatro, José Bernardino de Sá fazia as honras aos ministros do imperador, enquanto, em troca, o traficante era tratado como “Excelentíssimo” pelas altas autoridades imperiais, como o chefe de polícia da Corte (Pessoa, 2023, p. 23). Logo após a família imperial, incluindo o jovem Pedro II, ter assistido a comédia de Martins Penna no Teatro São Pedro de Alcântara, os deputados resolveram censurá-la devido às menções ao tráfico negreiro ilegal e aos contrabandistas que o praticavam abertamente, com a conivência das autoridades policiais e do próprio governo imperial (Costa-Lima Neto, 2018).

As críticas dirigidas à Martins Penna por historiadores do teatro brasileiro – de que suas comédias não teriam personagens negros e que o autor não criticava ideologicamente a escravidão – não consideraram que a luta contra o tráfico negreiro ilegal, na qual o autor se engajou, foi uma forma de combate antiescravista ocorrida *antes* de os ideais abolicionistas chegarem ao país e alcançarem setores mais amplos da sociedade, o que só ocorreu na década de 1860 (Mattos, 2000). Além disso, tais críticas ignoraram como as canções e danças das comédias de Penna contribuíram para a criação de uma marca positiva de identidade cultural afro-brasileira em pleno regime escravocrata, disputando espaço com a todo-poderosa ópera italiana.

## 2.4 O DILETANTE (1845)

Um ano após a estreia carioca da ópera *Norma* (libreto de Felice Romani e música de Vincenzo Bellini), Martins Penna parodiou-a na comédia *O diletante*, estreada no Teatro de São Pedro de Alcântara em janeiro de 1845, em benefício do ator dramático brasileiro

---

<sup>31</sup> Pena (2007 [1842], v. I, p. 146).

Germano Francisco de Oliveira. Diferentemente das comédias iniciais de Martins Penna, em *O diletante* os números e referências musicais aparecem desde o começo até o final da trama, relacionados principalmente aos personagens. Por vezes, o autor menciona títulos ou árias de ópera, sem solicitar que os personagens as cantem efetivamente, o que não era mesmo necessário no contexto do Teatro de São Pedro de Alcântara, cujos espectadores eram ouvintes qualificados, culturalmente capazes de apreender o jogo intertextual e a paródia posta em ação pelo autor (Hutcheon, 1985). Noutras vezes, os personagens são solicitados a cantar e tocar instrumentos, como veremos abaixo.

O cenário da comédia prenuncia a oposição entre colônia e metrópole (roça-corte, campo-cidade, centro-periferia, nacional-estrangeiro) (Rabetti, 2007), por meio da disposição espacial estratégica de dois instrumentos musicais:

(Sala em cada de José Antônio. No fundo, porta de saída; à direita e esquerda, portas que dão para o interior. Rica mobília de mogno. À direita, um piano, sobre o qual estarão várias músicas, e à esquerda, um sofá, sobre o qual estará uma viola.)<sup>32</sup>

O dono do piano – instrumento-símbolo das elites europeizadas da Corte oitocentista – é José Antônio, um diletante<sup>33</sup> apaixonado pela ópera *Norma*, enquanto a viola, está associada ao personagem de Marcelo, um fazendeiro “paulista”. Note-se no diálogo a seguir a referência ao dançante fadinho, também incluído no final musical de *O juiz de paz da roça*:

JOSÉ ANTÔNIO – [...] O amigo Marcelo é um homem rico, honesto e bom, ainda que rústico. Coitado, nunca saiu de São Paulo! É a primeira vez que vem à Corte; anda espantadiço. Só uma coisa espanta-me nele: o não gostar de música. Levei-o ontem ao teatro para ouvir *Norma* e dormiu a sono solto durante toda a apresentação. Dormir, quando se canta a *Norma*! Isso só faz um paulista dos sertões! [...] Homem, goze primeiro os prazeres da Corte. Não queira enterrar-se em vida no sertão, Vá ao teatro ouvir *Norma*, *Belisário*, *Ana Bolena*, *Furioso*.

MARCELO – Não acho graça nenhuma. Umas cantigas que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como um fado.

JOSÉ ANTÔNIO – Que horror! Preferir um fado à música italiana! (*a parte*) O que faz a ignorância!

MARCELO – É que o senhor ainda não ouviu um fadinho bem rasgadinho e choradinho. (*pega na viola e afina, enquanto José Antônio fala*)

JOSÉ ANTÔNIO – Não quero ouvir! Não diga isto a ninguém, que se desacredita. A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

MARCELO – Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Pena (2007 [1844], v. I, p. 349).

<sup>33</sup> O diletante foi definido pelo escritor José de Alencar como “um sujeito que vê a cantora, mas não ouve a música que ela canta; que grita bravo justamente quando a prima-dona desafina, e dá palmas quando todos estão atentos para ouvir uma bela nota” (Alencar, *apud* Magalhães Jr., 1972, p. 81).

<sup>34</sup> Pena (2007 [1844], v. I, p. 353).

O dileitante José Antônio pretende casar Marcelo com sua filha, Josefina, a qual, contudo, era apaixonada pelo Dr. Gaudêncio, um médico respeitado e acolhido pela sociedade, mas que acaba desmascarado por Marcelo, revelando-se um aproveitador inescrupuloso. Sempre reforçando o jogo teatral de oposições por meio das menções musicais e sonoras, Martins Penna inclui na comédia referências a fados e cantigas populares “licenciosas” urbanas, como a “Maria Caxuxa”; o avesso cômico da lenta e triste ária italiana *Casta Diva*, carro-chefe da ópera *Norma*:

JOSEFINA – Chamou-me, meu pai?

JOSÉ ANTÔNIO – Vem cá, loucazinha. Que fizeste da *Casta Diva*?

JOSEFINA – Está sobre o piano.

JOSÉ ANTÔNIO – Vai procurá-la.

JOSEFINA – Quer cantá-la?

JOSÉ ANTÔNIO – Divirta-se a menina comigo.

JOSEFINA – Se é para cantar, não procuro. Já não posso aturá-la. É maçada!

JOSÉ ANTÔNIO – Que dizes, Bárbara? A *Casta Diva* maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?

JOSEFINA – Será sublimíssima, mas como há algum tempo para cá que a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a *Casta Diva* – é epidímia!

JOSÉ ANTÔNIO – E o mais é que tens razão! Ouve-se daqui: (*canta a Casta Diva com voz fanhosa*) Ouve-se dali: (*canta com voz muito fina*) Mais adiante um moleque: (*assobia-a*) Estragam-na! Assassnam-na! Mas tu cantas bem.

JOSEFINA – Obrigada, mas não a cantarei mais!

JOSÉ ANTÔNIO – Está bom, mas hás de cantar o dueto: *Mira, o Norma, a tuoi ginocchi...* (*cantando*)

JOSEFINA (*rindo-se*) – E com quem? O papá faz a parte da *Norma*?

JOSÉ ANTÔNIO – Com tua mãe.

JOSEFINA – A mamã cantando!... Ela, que apenas canta a *Maria Cachucha* quando está cosendo, e isso mesmo desentoadíssima! Ora, papai!<sup>35</sup>

A caxuxa era uma dança espanhola de fins do século XVIII, apropriada nas décadas iniciais do XIX, em Portugal, onde a letra da canção passou a fazer referência a uma personagem popular, farsesca e brejeira, a Maria Cachucha (ou Capucha), que dorme acompanhada por um gato preto e bravo que a arranha no traseiro, ou por um tal de frade Bento (Teixeira, 1981). No Brasil, a caxuxa foi dançada nos palcos cariocas desde a década de 1820, por dançarinas como a já mencionada Estela Sezefreda, e sua melodia era tocada em realejos pelas ruas e casas da cidade (Ulhôa, 2020, 2021), tendo sido utilizada, ainda, no famoso lundu “Lá no Largo da Sé” (letra de Manuel de Araújo Porto-Alegre e música de Cândido Inácio da Silva, 1837) (Ulhôa; Costa-Lima Neto, 2014).

<sup>35</sup> Pena (2007 [1845], v. I, p. 350-351).

Os artistas da época de Martins Penna eram versáteis, atuando como atores-cantores-dançarinos, alguns chegando a tocar instrumentos musicais em cena. Este era o caso de José Cândido da Silva, o qual se apresentava cantando árias cômicas, lundus, modinhas, tiranas e tonadilhas, além de árias e duetos de ópera bufa italiana.<sup>36</sup> O artista brasileiro representou, provavelmente, o papel de José Antônio em *O diletante*, enquanto o ator beneficiado Germano Francisco de Oliveira, por seu turno, deve ter desempenhado o papel de Marcelo. O ator encarregado pelo papel do diletante cantava, em tom paródico, trechos de árias da *Norma*, além de, por vezes, tocar ao piano as introduções das árias, duetos e tercetos, enquanto o ator no papel de Marcelo, por sua vez, cantava *a capela*, acompanhando-se à viola ou sendo acompanhado por detrás das cortinas.<sup>37</sup>

JOSÉ ANTÔNIO – Atenção! (toca no piano a introdução do dueto da Norma; logo que deve principiar o canto diz José Antônio: Agora! Merenciana canta [desafinada] como no princípio. Ao dizer estas palavras, Marcelo, que disfarçadamente tomou a viola, principia a cantar em voz alta, acompanhando-se com a viola)

MARCELO – Sou um triste boiadeiro.  
Não tenho tempo de amar:  
De dia pasto o meu gado,  
De noite para rondar.

JOSÉ ANTÔNIO – (levantando-se) Cale-se com trezentos milhões de diabos, só papa-formigas! (vai para Marcelo, que continua a cantar)

MERENCIANA – E eu safo-me! É bem-feito! (sai correndo e Josefina a segue)<sup>38</sup>

Para se aproximar de José Antônio, o Dr. Gaudêncio finge gostar de ópera e ter voz de tenor, mas Marcelo descobre que Gaudêncio tem, na verdade, uma amante e dois filhos e que quer se casar com Josefina apenas por interesse. Numa reviravolta melodramática, a trama teatral revela que a amante era a própria irmã de Marcelo, seduzida e abandonada por Gaudêncio, anos antes, em São Paulo. Enfurecido, o fazendeiro ameaça Gaudêncio com a espingarda, exigindo que este se case com sua irmã, mas o vilão inescrupuloso só aceita casar-se quando José Antônio, com medo de Marcelo, lhe oferece um dote. Josefina e Marcelo, sabiamente, decidem não se casar. É a deixa para José Antônio delirar pela última vez: “Ora, meus amigos, já que tudo se arranjou a contento geral e que estamos aqui reunidos, não

<sup>36</sup> Sobre José Cândido da Silva, ver o *Diário do Rio de Janeiro*: 2/8/1833; 13/7/1836; 18/6/1838; 26/10/1839; 22/4/1840; 14/10/1840; 16/12/1840; 1/10/1841; 8/11/1843; 25/11/1845; 27/8/1846.

<sup>37</sup> No Brasil e em Portugal, o recurso da música por detrás da cena possibilitava que músicos especializados, que não eram vistos pelo público, fossem aproveitados na execução de peças difíceis que demandavam técnica apurada por parte do intérprete. Assim o dramaturgo poderia ter mais liberdade e ousadia na parte musical, enquanto o ensaiador assegurava maior qualidade interpretativa ao espetáculo (Gonçalves, 2012, p. 226). Martins Penna solicitou que danças e uma modinha fossem executadas por detrás da cena na comédia *O namorado e a noite de São João* (1844), também estreada em benefício do ator Germano Francisco de Oliveira, em 13 de março de 1845, no Teatro de São Pedro de Alcântara (*Revista Dyonisos*, 1966).

<sup>38</sup> Pena (2007 [1845], v. I, p. 375-376).

poderíamos cantar o final da *Norma*?”<sup>39</sup> A última cena parodia o enredo da ópera, no qual a protagonista morre. Ao ser comunicado por carta que o teatro onde a *Norma* era apresentada seria fechado e que a companhia lírica italiana fora mandada de volta à Europa, José Antônio “fica por alguns instantes trêmulo, levanta os braços, dá um pungente gemido e cai morto”.<sup>40</sup>

Embora Martins Penna critique tanto os cidadãos deslumbrados da corte, como o personagem do fazendeiro, em *O diletante* e noutras comédias o autor tende a valorizar o campo como uma reserva de valores morais que a cidade ia perdendo, à medida que o século XIX avançava (Rabetti, 2007, p. 66). Assim, no jogo de oposições teatrais e musicais posto em cena, o personagem do fazendeiro Marcelo, com sua viola e seus fadinhos rurais dançantes,<sup>41</sup> acaba levando a melhor sobre o diletante José Antônio, apaixonado literalmente até a morte pela ópera italiana *Norma*.

## 2.5 QUEM CASA, QUER CASA (1845)

As óperas italianas apresentadas no Teatro de São Pedro de Alcântara competiam, na preferência do público, com as óperas cômicas francesas do Teatro de São Francisco, dirigido por João Caetano.<sup>42</sup> Ao mesmo tempo, publicadas pela tipografia de Paula Brito, as comédias de Martins Penna disputavam o topo da preferência dos leitores, junto aos libretos traduzidos de ópera italiana, ultrapassando os álbuns de romances e coletâneas de poesias, fazendo dele o “*best-seller* da literatura dramática brasileira naquele momento” (Godói, 2010, p. 233).

Assim como as comédias de Martins Penna assimilaram influências musicais do entremez português e da ópera italiana, o autor também estava atento às óperas cômicas francesas. Diferentemente das óperas italianas, nas quais o texto era integralmente vertido em música, nas óperas cômicas francesas os diálogos eram falados, entremeado por canções.<sup>43</sup> Serve como exemplo de influência musical francesa na comediografia musicada de Penna o provérbio em 1 ato *Quem casa, quer casa* (1845), estreado no Teatro de São Pedro, em 5 de dezembro de 1845, em benefício de José Cândido da Silva.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Pena (2007 [1845], v. I, p. 409).

<sup>40</sup> Pena (2007 [1845], v. I, p. 410).

<sup>41</sup> Para um raro exemplo de fadinho “rural”, ver “Pica-pau atrevido”, Fado Mineiro da ópera-cômica *O Casamento e a mortalha no céu se talha* (música de Joaquim José Goyanno e letra de Francisco Correia da Conceição), cuja partitura foi publicada originalmente no periódico *Marmota na Corte*, editado por Paula Brito, em 1851 (Pacheco, 2022, p. 331-334).

<sup>42</sup> Em julho de 1840, desembarcou no Rio de Janeiro uma companhia dramática francesa, que se instalou no Teatro de São Januário, onde passou a apresentar seu repertório com os dois gêneros principais de teatro musical francês: o *vaudeville* e a ópera cômica. Em setembro de 1846, foi a vez de uma companhia lírica francesa, especializada em óperas cômicas, chegar à capital imperial. Contratada por João Caetano, essa companhia estreou na Sala São Januário, mas, a partir de dezembro de 1846, passou a ocupar o Teatro de São Francisco (Inacio, 2013, p. 62).

<sup>43</sup> A expressão “ópera cômica” remonta aos teatros ao ar livre, que funcionavam na França por volta de 1715. Designava espetáculos com música instrumental e vocal, diálogos falados e, eventualmente, recitativos. Opunha-se à ópera italiana séria, de caráter trágico (Guinsburg *et al.*, 2009, p. 247).

<sup>44</sup> Em sua obra seminal, Arêas (1987) pioneiramente identificou semelhanças entre as canções em ritmo de dança de *Quem casa, quer casa* e a ópera cômica francesa.

Nesta comédia-provérbio, Eduardo é um violinista amador muito vaidoso que mora de favor na casa de Fabiana e Nicolau, pais de Olaia, sua esposa, onde passa os dias tentando tocar, sem conseguir, uma música chamada *Le Trémolo*, com a qual inferniza a todos.

OLAIA – Apenas levantou-se hoje da cama, enfiou as calças e pegou na rabeca – nem penteou os cabelos. Pôs uma folha de música diante de si, a que ele chama seu *Trémolo* de Bériot e agora verás – *zás, zás!* (*fazendo o movimento com os braços*) Com os olhos esbugalhados sobre a música, os cabelos arrepiados, o suor a correr em bagas pela testa e o braço num vaivém que causa vertigens!<sup>45</sup>

A música que Eduardo tenta desesperadamente tocar durante toda a comédia é o “Capricho para violino e piano, Op. 30, *Le Trémolo*, sobre um tema de Beethoven”, de autoria do compositor belga Charles Auguste de Bériot (1802-1870), apresentada no Teatro de São Pedro de Alcântara apenas três meses antes da estreia da comédia *Quem casa, quer casa*. *Le Trémolo* foi executado no Teatro de São Pedro pelo violinista italiano Agostino Robbio, o qual viajava pelo mundo se dizendo discípulo de Niccolò Paganini, sem nunca o ter sido.<sup>46</sup> Martins Penna provavelmente assistiu a *performance* de Robbio, ironizando-a por meio do personagem de Eduardo.

EDUARDO – Verás, hei de ser insigne! Viajarei por toda a Europa, África e Ásia; tocarei diante de todos os soberanos e figurões da época, e quando de lá voltar trarei este peito coberto de grã-cruzes, comendas, hábitos, etc., etc. Oh, por lá é que se recompensa o verdadeiro mérito... Aqui, julgam que fazem tudo pagando com dinheiro. Dinheiro! Quem faz caso de dinheiro?<sup>47</sup>

O gago Sabino, irmão de Olaia, fala cantando em ritmo de muquirão, miudinho e polca, enquanto Fabiana briga com Paulina, esposa de Sabino e irmã de Eduardo, que também mora na mesma casa.

SABINO (*cantando no tom de muquirão*) – Se eu sou gago... se eu sou gago... foi foi Deus que assim me fez... eu não tenho culpa disso... para assim me descompor...

FABIANA – Quem te descompõe? Estou falando de tua mulher, que traz esta casa em uma desordem...

SABINO – (*no mesmo*) Todos, todos nesta casa... têm culpa, têm culpa nisso... Minha mãe só quer mandar... E paulina tem mau gênio... Se Paulina, se Paulina... fosse fosse mais poupada... tantas brigas não haviam (*sic*)... viveriam mais tranquilas...

FABIANA – Mas ela é uma desavergonhada, que vem muito de propósito contrariar-me no governo da casa.

<sup>45</sup> Pena (2007 [1845], v. II, p. 67).

<sup>46</sup> Além do Brasil, Agostino Robbio se apresentou nos seguintes países: Açores (1843); Argentina (1849); Portugal (1850-1851); Argélia (1853); Cuba (1854), EUA (1855); Austrália e Japão (1863). Ver Cymbron (2012, p. 310-311).

<sup>47</sup> Pena (2007 [1845], v. II, p. 96).



SABINO – (*no mesmo*) Que ela, que ela é desaver... desavergonhada... em bem sei, sei muito bem... e cá sinto, e cá sinto... mas em aten... em aten... em atenção a mim... minha mãe... minha mãe devia ceder...<sup>48</sup>

Para a ira de Fabiana e indiferente ao caos doméstico, Nicolau percorre diariamente as procissões da capital imperial, acompanhado de seus filhos menores, vestidos de anjinhos. A comédia vem num crescendo, com brigas generalizadas, culminando com um clímax de pancadaria. É quando surge em cena o personagem de Anselmo, pai de Paulina e Eduardo, o qual fora comunicado dos problemas domésticos causados pelos filhos e decidiu alugar duas casas para morarem com seus cônjuges, pois “Quem casa, quer casa”.

A mesma oposição teatral e musical verificada na comédia anterior, entre os personagens do diletante amante de ópera italiana e do fazendeiro cantador de fados, ocorre em *Quem casa, quer casa*, com relação aos personagens do violinista Eduardo e do gago Sabino, o qual só consegue falar direito se cantar em ritmo de muquirão, miudinho e polca. O muquirão é referido nos periódicos de época como sinônimo de reunião festiva e dança cantada, acompanhada pela viola e análoga ao lundu e ao fado.<sup>49</sup> O termo miudinho, por sua vez, designava uma dança descrita como “lasciva” pelos observadores da época. O termo era usado, ainda, como adjetivo a danças correlatas, como certo “fado tão gostoso, tão engraçado, tão *miudinho*, [que] glosa umas quadras a pedido de certa madame”.<sup>50</sup> A polca, por fim, era originalmente uma dança da Bohemia, chegada ao Rio de Janeiro em 1844, onde fez grande sucesso, tornando-se tema de arranjos para piano e sendo incluída em farsas e bailados, nos teatros e salões. Como a tirana e a caxuxa espanholas, a polca foi abrasilizada, ou seja, adaptada localmente, e, a partir da década de 1870, passou a fazer parte obrigatória do repertório dos conjuntos cariocas de Choro.<sup>51</sup>

As três danças associadas ao personagem de Sabino exemplificam como Martins Penna constituía parcerias musicais e teatrais com os artistas que desempenhavam suas comédias. Atores-cantores-dançarinos, como José Cândido da Silva, se apropriavam do texto de *Quem casa, quer casa*, utilizando-o como base para a criação de letras de canção em ritmo de dança, como se o texto teatral fosse uma espécie de libreto de ópera cômica afro-

<sup>48</sup> Pena (2007 [1845], v. II, p. 83).

<sup>49</sup> Citamos a crônica sobre o muquirão, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 14/10/1871: “Vamos ao muquirão. [...] Meteu-se o padre de permeio, a Escolástica bateu palmas, um dos parentes da casa, um getiranaboia com cara de chocolateira bicuda de meter medo, mas dançador de fado de preceito, repinicou a viola, deu o sinal, erguendo a voz e cantando: ‘Isto que te digo / Quero te contar / Quem nunca nadou no rio / No mar pode se afogar.’ Tomam os seus lugares; D. Escolástica de meu coração dança de frente comigo, diz o desaforado do padre, e principia o muquirão. A marmanjada já estava em grande parte que se não podia lamber, e o tal violeiro, Quincas do Brejo, começou a castigar a cantilena com versos estropiados; a confusão começou a reinar, e o meu amigo padre, pareceu-me, não o afirmo, dar um beliscão na Escolástica, que deu um grande grito, pedindo o padre perdão da ofensa, com a indispensável cerimônia, atribuindo a tê-la pisado sem querer. Durou o muquirão duas horas, até que, percorrendo a roda toda, caíram extenuados, e o repouso tornou-se indispensável.”

<sup>50</sup> *Diário do Rio de Janeiro*: 5/12/1833.

<sup>51</sup> Sobre a polca como símbolo de “brasilidade” no Choro, ver Aragão (2013).

brasileira. Procedimento semelhante é utilizado na próxima comédia, porém em registro melodramático e tragicômico.

## 2.6 Os CIÚMES DE UM PEDESTRE OU O TERRÍVEL CAPITÃO DO MATO (1845-1846)

*Quando Deus me deu a cor de Otelo foi para que eu tivesse ciúmes da minha raça!*  
(José do Patrocínio, *apud* Alonso, 2015, p. 129)

Em dezembro de 1845, o texto da comédia de Martins Penna intitulada *Os ciúmes de um pedestre ou o terrível capitão do mato*, uma paródia da tragédia *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare (1564 – 1616), foi censurado pelo Conservatório Dramático. Um dos censores da instituição fundada em 1843 e da qual Martins Penna participava como secretário, implicou com o fato de o texto teatral supostamente ridicularizar João Caetano, o qual representava com enorme sucesso o personagem do general Otelo nos palcos cariocas, com a pele pintada de negro (Rhinow, 2007). A tragédia foi inclusive algumas vezes representada em espetáculos para a liberdade de escravizados.<sup>52</sup>

Outro censor criticou a comédia por aludir a dois fatos verídicos. Um cidadão português foi encontrado no telhado de uma casa, pretendendo sequestrar uma moça de família, pela qual estava apaixonado – a moça era a filha de um dos associados do Conservatório Dramático. No outro caso, um proprietário de escravizados castigou um destes até a morte e, para se livrar do crime, pôs o cadáver num saco, ordenando a outro de “seus” negros que o atirasse ao mar. Uma patrulha, contudo, abordou-o e, descobrindo sua “carga”, levou-o preso e intimou seu dono (Magalhães Jr., 1972, p. 162).

A comédia seria levada à cena em janeiro de 1846, mas após as censuras do Conservatório Dramático, acabou estreando seis meses depois, em 9 de julho de 1846, no espetáculo em benefício do ator Luiz Antônio Monteiro. Contou com apenas duas apresentações e, diferentemente de outras comédias de Martins Penna, não foi sequer anunciada nos jornais. Vendo-se cada vez mais isolado do Teatro de São Pedro, dois meses após a estreia Martins Penna passou a exercer a função de crítico musical do *Jornal do Commercio*, escrevendo um total de 52 folhetins líricos, entre 8 de setembro de 1846 e 6 de outubro de 1847 (Pena, 1965).

O personagem principal da referida comédia censurada é André João (ou André Camarão), um policial pedestre, ou seja, que trabalhava a pé, diferente do policial cavaliário. O pedestre aprisiona, dentro de sua própria casa, sua esposa e a enteada, Anacleto e Balbina, com medo de ser traído e abandonado por ambas, mas Paulino, vizinho do policial, invade sua casa, pelo telhado, para cortejar a esposa do policial.

<sup>52</sup> Ver *Jornal do Commercio* 15/10/1847, 13/12/1847, *Diário do Rio de Janeiro* 29/10/1850.

## Cena I

*Ao levantar do pano, estará a cena às escuras e só. Ouve-se dar a meia-noite em um sino ao longe. Logo que tenha expirado a última badalada, aparece PAULINO sobre a escada e principia a descer com precaução.*

PAULINO (*ainda no alto da escada*) – Meia-noite. São horas de descer... (*principia a descer*) Ele saiu... Anda a estas horas em procura de negros fugidos... Que silêncio! O meu bem ainda estará acordada? A quanto me exponho por ela! Escorreguei no telhado e quase caí na rua. Estava arranjado! Mas, enfim, o telhado é o caminho dos gatos e dos amantes à polca... Mas cuidado com o resultado! (*neste tempo está nos últimos degraus da escada*) Ouço rumor...<sup>53</sup>

A sonoplastia de sinos fornecia uma importante coordenada espacial e cronológica para o público frequentador dos teatros. Vigorava no Rio de Janeiro o Edital que estabelecia o “Toque do Aragão”. Às dez horas da noite, no verão, e às nove horas, no inverno, o sino grande da igreja de São Francisco e o do Mosteiro de São Bento dobravam ininterruptamente durante meia hora, como sinal para o recolhimento da população às suas casas. A medida vigorou de 1825 a 1878, visando coibir a ação de ladrões, invasores de casas e os ajuntamentos de escravizados para as capoeiras e os batuques. Assim, as doze badaladas na comédia de Penna informavam que a cena se passava num espaço-tempo proibido, cujos limites sociais e interdições morais seriam perigosamente atravessados pelos personagens.

Os encarregados pelo trabalho braçal pesado e mortalmente perigoso de sineiro eram os escravizados negros, que usavam os sinos como instrumentos musicais percussivos, com dupla função religiosa e estética.<sup>54</sup> Os toques de sinos se alternavam entre dobres e repiques, os primeiros obtidos com o sino em movimento, os segundos com o sino parado. Várias comédias de Martins Penna solicitam a inclusão de toques de sinos, que podiam, inclusive, se tornar parte principal da trilha sonora teatral. Este é o caso de, especialmente, *Os irmãos das almas* (1844), estreada em benefício de José Cândido da Silva, em 19/09/1844 (*Revista Dyonisos*, 1966). Nesta comédia, os dobres fúnebres do Dia de Finados marcam o tempo-ritmo dos personagens em luta pela sobrevivência (Arêas, 1987), nos papéis de membros da maçonaria e de irmandades religiosas de escravizados e homens livres pobres.<sup>55</sup> É provável que alguns dos personagens desta comédia, como o irmão das almas Sousa, fossem negros, apesar de não virem assim indicados na lista de personagens. Ocorre que, como Mattos (2020, p. 42) assinala, até a primeira metade do século XIX, indivíduos nascidos livres eram qualificados como brancos ou pardos na documentação da época, enquanto as denominações “crioulo” e “preto” eram utilizadas, respectivamente, para os escravizados nascidos no Brasil ou na África, e o

<sup>53</sup> Pena (2007 [1845-1846], v. III, p. 115-116).

<sup>54</sup> Os sinos faziam parte do complexo cultural-musical-religioso africano, como exemplificam os agogôs, gãs e adjás, instrumentos com uma ou duas campanas metálicas, utilizados com fins musicais e/ou cerimoniais, por exemplo no culto aos Orixás. Ver Galante (2023).

<sup>55</sup> É interessante notar que, mais de 50 anos após ter sido estreada, a comédia *Os irmãos das almas* foi representada finalizando um espetáculo beneficente no Teatro Recreio Dramático, o qual contou com discurso do líder abolicionista José do Patrocínio. Ver *Gazeta da Tarde*, 18/4/1896.

significante “negro”, mais raro, para libertos ou forros. Martins Penna, por sua vez, utilizava a designação “negro” exclusivamente para personagens ou figurantes escravizados.<sup>56</sup> Isso quer dizer que a eventual falta da designação “negro” nas listas de personagens das comédias do autor não significa necessariamente a ausência de personagens negras, mas sim de escravizados. Em suma, a personagem negra, de condição livre, não era identificada nas listas do autor.

As menções à saltitante polca como a trilha sonora dos amantes e ao telhado como o caminho dos gatos, em *Os ciúmes de um pedestre*, ridicularizavam o personagem do pedestre, que chega do trabalho trazendo preso Alexandre, amante de Balbina, o qual inventou um plano arriscado para ver sua amada: pintou-se de negro, fingindo dormir à porta da casa do policial. O pedestre, enganado, levou preso o falso escravo fugido para dentro de casa, para assim ganhar uns dias e aumentar o valor da recompensa oferecido por sua captura. No clímax, após descobrir que Alexandre e Balbina são namorados e que Paulino cortejava Anacleta, o pedestre, enlouquecido de ciúmes, tenta matar os dois amantes e planeja dar sumiço nos corpos, colocando-os em sacos. Alexandre consegue, contudo, se comunicar com a polícia e revela os intentos criminosos do pedestre, o qual termina preso.

O texto de *Os ciúmes de um pedestre* podia ser lido como uma espécie de partitura vocal pelo ator cômico oitocentista, especialmente se considerarmos que João Caetano, ao interpretar o Otelo nos palcos, recorria ao tom grave de sua voz para dar ao personagem “o caráter rude de um filho do deserto” e “trazer à ideia do espectador o rugido do leão africano” (Santos, 1862, p. 26.). Não é difícil imaginar, assim, que ao interpretar o personagem do pedestre André Camarão, o ator imitava, comicamente, “os gritos ou rugidos selvagens e desentoados” (Macedo, *apud* Prado, 1972, p. 28) do grande ator dramático, no papel de Otelo. Note-se no monólogo a seguir, as menções ao leão e a outros animais, os quais passam a integrar um mesmo bestiário imaginário:

PEDESTRE – Veremos quem é capaz de lograr-me... Lograr André Camarão! Cá a menina, levarei a palmatória. Santa panaceia para namoros! E minha mulher... Oh, se lhe passar somente pela ponta dos cabelos a ideia de enganar-me, de se deixar seduzir... Ah, nem falar nisso, nem pensar! Eu seria *um tigre, um leão, um elefante!* A mataria, a enterraria, a esfolaria viva. Oh, já tremo de furor! Vi muitas vezes *Otelo* no teatro, quando ia para a plateia por ordem superior. O crime de Otelo é uma migalha, uma ninharia, uma nonada, comparado com o meu... Enganar-me! Enganar, ela! Ah, nem sei do que seria capaz! Amarrados ela e o seu amante, os mandaria de presente ao diabo, acabariam na ponta desta espada, nas unhas destas mãos, no talão destas botas! Nem quero dizer do que seria capaz.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Servem como exemplos as listas de personagens das comédias *O juiz de paz da roça*, *Os dois ou o inglês maquinista*, *O namorador ou a noite de São João* e *O Cigano*, nas quais aparecem, respectivamente, as designações: “negros”, “negreiro, negociante de negros novos”, “negros e moleques”, “dois negros”. Ver Pena, v. I, p. 4, p. 140; v. II, p. 4, p. 206,

<sup>57</sup> Pena (2007 [1845], v. III, p. 134). Nossos grifos.

Como observou Magalhães Jr. (1972, p. 158), o diálogo a seguir pode ser comparado a um dueto cômico entre a gravidade e seriedade trágicas da voz do pedestre, em contraponto com a voz aguda, hesitante e intimidada de sua esposa, ambos lendo a carta deixada debaixo da porta por Paulino:

PEDESTRE – (apresentando-lhe a carta à luz da vela) Lê!  
 ANACLETA – André, piedade! (muito aterrorizada)  
 PEDESTRE – Lê comigo! (lendo) “Minha bela Anacleta...”  
 ANACLETA – (repetindo) “Minha bela Anacleta...”  
 PEDESTRE – (lendo)... Teu marido é um animal...  
 ANACLETA – (repetindo)... Teu marido é um animal...  
 PEDESTRE – (no mesmo)... e tu és um anjo...  
 ANACLETA – (no mesmo)... e tu és um anjo...  
 PEDESTRE – (no mesmo) Esta noite irei ver-te...  
 ANACLETA – (no mesmo) Esta noite irei ver-te...  
 PEDESTRE – (no mesmo)... e se não tiver a fortuna de encontrar-te...  
 ANACLETA – (no mesmo)... e se não tiver a fortuna de encontrar-te...  
 PEDESTRE – (no mesmo)... deixar-te-ei esta carta...  
 ANACLETA – (no mesmo)... deixar-te-ei esta carta...  
 PEDESTRE – (no mesmo)... para conheceres quanto te amo...  
 ANACLETA – (no mesmo)... para conheceres quanto te amo...  
 PEDESTRE – (no mesmo)... e quanto desprezo o burro do teu marido...  
 ANACLETA – (no mesmo)... e quanto desprezo o burro do teu marido.<sup>58</sup>

Note-se que o policial pedestre aparece sendo xingado de "burro", assim como, em diálogo antes citado da comédia *Os dois ou o inglês maquinista*, o traficante negreiro é referido como "asno". Podemos entre ouvir em contraponto, nos dois exemplos, a voz do próprio Martins Penna, criticando o sistema patriarcal autoritário, ridicularizando o aparato policial repressor e denunciando os traficantes que, criminosamente, contrabandeavam os escravizados.

### 3 Considerações finais

As comédias musicadas selecionadas neste artigo revelam a utilização constante de danças e canções afro-brasileiras (fado, lundu, batuque, muquirão, miudinho) ou de origem europeia, apropriadas localmente (tirana, caxuxa, marcha, polca, valsa). Nas duas comédias iniciais, *O juiz de paz da roça* e *A família e a festa da roça*, a cultura musical afro-brasileira aparece relacionada a uma “roça” teatral, relativamente distante e exótica; tirana, fado, batuque e lundu associados aos personagens de homens livres pobres e escravizados. Na comédia seguinte, *Os dois ou o inglês maquinista*, a cena se passa numa casa no Rio de

---

<sup>58</sup> Pena (2007 [1845], v. III, p. 143-145.

Janeiro, onde adentra o cortejo da Folia de Reis, seguido pela marcha-rancho – prenunciando o atual desfile carnavalesco. Nas comédias *O diletante* e *Quem casa, quer casa*, também ambientadas em casas da capital, as menções musicais e números musicais-coreográficos incluem canções e danças afro-brasileiras (fado, batuque, curitiba, muquirão, miudinho), ibéricas (cachucha) e de outras procedências (polca), em oposição à ópera italiana e à música de concerto europeia. A comédia *Os ciúmes de um pedestre ou o terrível capitão do mato*, por fim, é ambientada na casa de um policial encarregado de perseguir pessoas escravizadas, como uma prisão. A dança saltitante da polca é mencionada no texto teatral, junto aos sons de sinos e de animais, como gatos, satirizando a instituição policial e ridicularizando o personagem do pedestre ou capitão-do-mato.

Os exemplos mencionados revelam que, inicialmente, a cultura musical afro-brasileira foi incluída por Martins Penna num espaço cênico rural (a “roça”), enquanto a música europeia aparecia relacionada à capital imperial e ao seu principal teatro. Aos poucos, enquanto o dramaturgo musical deslocava a ação teatral do campo para a cidade, as fronteiras musicais foram flexibilizadas. As canções e danças com influência afro-brasileira invadiram o espaço cênico urbano e as casas das camadas médias e alta da população, onde passaram a competir, na disputa pelo gosto do público, com as óperas italianas e francesas e a música de concerto europeia. A dramaturgia musical correspondia aproximadamente ao que ocorria no incipiente mercado da capital imperial, com os textos das comédias musicadas de Penna disputando com os libretos traduzidos de ópera italiana a preferência dos leitores.

Não é por acaso que as comédias de Penna foram utilizadas como trilha sonora contra o tráfico negreiro ilegal, inclusive servindo para atrair o público nos espetáculos em benefício da alforria de escravizados (Figura 1). Por meio do teatro musicado, dos “benefícios para uma liberdade”, da imprensa e das tipografias, Martins Penna, Paula Brito, João Caetano, Estela Sezefreda, Martinho Corrêa Vasques e outros artistas e homens de letras promoveram a cultura negra, enfrentando, no plano artístico, o tráfico ilegal e os poderosos contrabandistas portugueses que dominaram o principal teatro da capital imperial na década de 1840, antes de o tráfico negreiro ser definitivamente proibido, em 1850.

As danças e canções com influência afro-brasileira nas comédias de Martins Penna foram utilizadas pelo autor não apenas para ambientar situações, reforçar contrastes entre os personagens, dialogar com o repertório dos atores e com o horizonte de expectativas do público, mas também como uma marca positiva de identidade cultural. Por isso, os finais musicais afro-brasileiros de suas comédias reverberaram na segunda metade do século XIX, influenciando importantes gêneros de teatro musicado da época, como as comédias, operetas e revistas de ano, com seus lundus, cateretês, batuques, jongos, tangos e maxixes. Processo semelhante ocorreu com os “benefícios para uma liberdade” promovidos a partir da década de 1830 por Paula Brito, editor das comédias de Penna, transformados, nas décadas de 1870

e 1880, nas conferências-concerto abolicionistas, exigindo o fim da escravidão no país. Teatro, música e imprensa foram aliados na longa luta antiescravista.

## Referências

- ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Mário de. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”, *Revista Brasileira de Música*, 1944.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- ARÊAS, Vilma Sant’Anna. A Comédia no Romantismo Brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 3, n. 76, 2006. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-76/#gsc.tab=0>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- AUGUSTO, Antônio José. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2011.
- AUGUSTO, Antonio José. *Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Maçonaria, anti-racismo e cidadania – uma história de lutas e debates transnacionais*. São Paulo: Annablume, 2010.
- BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*. New York: Oxford University Press, 2019.
- CARVALHO, José Murilo de. A vida política. In: CARVALHO, José Murilo de (org). *A Construção Nacional: 1830-1889*. Coleção História do Brasil Nação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. O Ator-cantor-dançarino negro Martinho Corrêa Vasques (1822-1890): lundus, árias, *vaudevilles* e paródias no Império da escravidão. *Per Musi*, no. 42, 2022. DOI: 10.35699/2317-6377.2022.37599
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. Ressoando além da escravidão: os “caquinhos” nas ruas, palcos teatrais, periódicos e lundus do Rio de Janeiro Imperial (1826-73). *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 7, n. 1, 2020. Disponível em: <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/395>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro Imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá. *ArtCultura*, 19(34), 2017. DOI: 10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-07
- CRANMER, David, A música nos entremezes e farças da tradição luso-brasileira do período colonial. *Plural pluriel – Revue des Cultures de Langue Portugaise*, n. 10, printemps--été, 2012. Disponível em : [https://www.plural.digitalia.com.br/index469a.html?option=com\\_content&view=article&id=408:introducao-entremez-e-farca-em-portugal-e-na-america-portuguesa&catid=83:numero-10-imaginaires-de-la-voix&Itemid=55](https://www.plural.digitalia.com.br/index469a.html?option=com_content&view=article&id=408:introducao-entremez-e-farca-em-portugal-e-na-america-portuguesa&catid=83:numero-10-imaginaires-de-la-voix&Itemid=55). Acesso em: 20 nov. 2024.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da folia: uma história do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CYMBRON, Luísa. *Francisco de Sá Noronha: um músico português no espaço atlântico*. Lisboa: CESEM, 2019.

FARIA, João Roberto. *Teatro e escravidão no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. *"Essa gunga veio de lá!": sinos e sineiros na África Centro-Occidental e no Brasil centro-africano*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

GODÓI, Rodrigo Camargo de. *Entre comédias e contos: a formação do ficcionista Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2010.

GONÇALVES, Isabel Maria Dias Novais. *A música teatral na Lisboa de oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese (Doutoramento em Ciências Musicais Históricas) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HELIODORA, Bárbara. A evolução de Martins Penna. *Revista Dyonisos*, Serviço Nacional de Teatro do Ministério de Educação e Cultura, n. 13, 1966.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

INACIO, Denise Scandarolli. *Cenas esquecidas ou vaudeville, opéra-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro dos anos de 1840*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, n. 11, jul-dez. 2005.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio'. *Dicionário da história social do samba*. 5. ed. Rio de Janeiro, 2020.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press. 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. [São Paulo:] Lisa; [Rio de Janeiro:] INL, 1972.

MARQUES, Daniel. *Precisa arte e engenho até...: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Dissertação (Mestrado em Estudos da História do Teatro e do Texto Teatral) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, 1998.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música conta a história do Império e do começo da República (1822-1906)*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022.

MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista, Brasil século XIX*. 2. Reimpr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020 [1995].

MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e Cidadania no Brasil Monárquico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MAURÍCIO, Augusto. *Templos Históricos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, v. CXII; CXIII, 1947.

MENDES, Mirian Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)*. São Paulo: Ática, 1982.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1978].



NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do Negro: trajetórias e reflexões. *Estudos Avançados*, 18 (50), 2004. Publicado originalmente na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 20 nov. 2024.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público; Corda Seca, 2004.

PACHECO, Alberto José Vieira. *O cancionero dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional: 1842-1922*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022. v. 1.

PAIVA, Rejane Ferreira de. A Vingança da Cigana: o diálogo do repertório lírico com o imaginário do teatro de cordel. In: CRANMER, David (coord.). *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*. Lisboa: Colibri; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2010.

PENA, Luiz Carlos Martins. *Folhetins, a Semana Lírica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965 [1846–1847].

PENA, Luiz Carlos Martins. *Martins Pena – Comédias*. Organização de Vilma Sant’Anna Arêas. São Paulo: Martins Fontes, 2007. v. I, 1833-1844; v. II, 1844-1845; v. III, 1845-1847.

PESSOA, Thiago Campos. Aristocracia negreira: a formação da nobreza imperial e o comércio clandestino de africanos em meados do oitocentos. *Almanack* (35), 2023. DOI: 10.1590/2236-463335ea01023

PESSOA, Thiago Campos; SARAIVA, L. F.; SANTOS, S. A. (orgs.). Vida, fortuna e morte: a trajetória de José Bernardino de Sá – Barão e Visconde de Villa Nova do Minho. In: PESSOA, T. C.; SARAIVA, L. F.; ALMICO, R. *Tráfico & traficantes na ilegalidade: o comércio proibido de escravos para o Brasil (c. 1831-1850)*. São Paulo: Hucitec, 2021.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RABETTI, Maria de Lourdes. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 61–81, jul.-dez. 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1473>. Acesso em 20 nov. 2024.

RAMOS, Luiz Fernando. Martins Pena encenador: uma reviravolta na fortuna crítica. *Urdimento, Revista de Estudos Teatrais na América latina*, n. 5, p. 97-109, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101052003097>. Acesso em: 20 nov. 2024.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REVISTA DYONISOS. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério de Educação e Cultura, n. 13, fev. 1966.

RHINOW, Daniela Ferreira Elyseu. *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Tipografia J. Villeuneuve, 1862.

SIMÕES, Everton Machado. *África Banta na Região Diamantina: uma proposta de análise etimológica*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. “Que venham negros a cena com maracas e tambores”: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 40, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21191>. Acesso em: 20 nov. 2024.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp; CECULT, 2002.

TEIXEIRA, Heitor Gomes. Maria Cachucha ou Maria Capucha? *Revista Lusitana*, Instituto Nacional de Investigação Científica, n. 1, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular*: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*, um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1998.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Lundus, Street Organs, Music Boxes and the “Cachucha”: Early Nineteenth-century Transatlantic Crossings between Europe and Rio de Janeiro. In: TREECE, David (ed.). *Music Scenes and Migrations*: Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic. London: Anthem Press, 2020.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música mecânica nos oitocentos no Brasil: o realejo e seus espaços de performance a partir de fontes hemerográficas. *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, v. 2, n. 1, p. 11-29, 2021. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/40>. Acesso em: 20 nov. 2024.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; COSTA-LIMA NETO, Luiz. Cosmoramas, lundus e caxuxas no Rio de Janeiro (1821-1850). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 33-62, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29217>. Acesso em: 20 nov. 2024.

## Jornais

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro. 9/11/1822; 2/10/1822; 18/1/1823; 31/10/1823; 2/3/1824; 19/10/1825; 3/12/1832; 2/8/1833; 10/8/1833; 5/12/1833; 9/6/1834; 20/8/1834; 18/2/1835; 16/1/1836; 13/7/1836; 17/2/1838; 18/6/1838; 4/10/1838; 26/10/1839; 22/4/1840; 14/10/1840; 16/12/1840; 1/10/1841; 29/5/1843; 8/11/1843; 4/6/1844; 25/11/1845; 27/8/1846; 29/10/1850; 14/10/1871.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro. 18/4/1896.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 12/6/1878.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 5/9/1840; 15/10/1847, 13/12/1847; 1/8/1872; 27/5/1873; 3/3/1875.