



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores
Programa de Pós-Graduação em História Social

Nádia Marcella Siqueira Silva

Martins Penna, a ideia de nação e o teatro popular no Brasil (1833-1848)

São Gonçalo
2018

Nádia Marcella Siqueira Silva

Martins Penna, a ideia de nação e o teatro popular no Brasil (1833-1848)

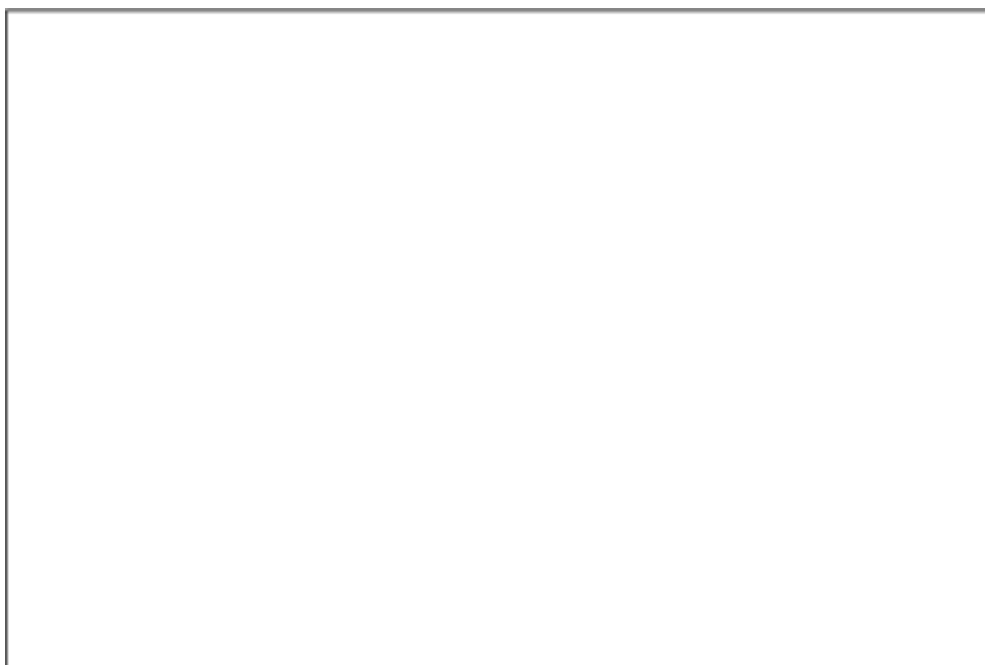
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Barcelos Ribeiro da Silva

São Gonçalo

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ/REDE
SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D



Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Nádia Marcella Siqueira Silva

Martins penna, a ideia de nação e o teatro popular no Brasil (1833-1848)

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Paula Barcelos Ribeiro da Silva (Orientadora) Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira (Avaliadora Externo) Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Iza Terezinha Gonçalves Quelhas (Avaliadora Interno) Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ana Carolina Huguenin (Suplente) Universidade do Estado do Rio de Janeiro

São Gonçalo

2018

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado ao meu pai, que assim como minha mãe, é um dos maiores exemplos de perseverança que tenho. E frente as adversidades, o humor é a defesa dele, e se tornou a minha também. Não por acaso esse trabalho estuda sobre comédias, pois o bom humor melhora tudo nessa vida.

AGRADECIMENTOS

Ao concluir esse trabalho, agradeço a todas as oportunidades que a vida me deu para que eu chegasse até aqui. Desde a dedicação da minha mãe por incansáveis anos para garantir que eu tivesse uma escola de qualidade, até os esforços sem limites do meu pai para fazer de tudo por mim, ainda que nos momentos mais difíceis, pois na verdade tudo isso me fez aprender o valor das conquistas. Sem os valores que vocês, meus amados pais me deram, não seria metade do que sou e agradeço por isso ao infinito e além.

Agradeço a minha orientadora Ana Paula Barcelos, por embarcar nessa jornada comigo, e me orientar até nos mínimos detalhes. Serei eternamente grata por toda a aprendizagem que me proporcionou, e que não só academicamente, mas como pessoa, me fizeram crescer e amadurecer ainda mais.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de mestrado que me auxiliou na realização desta pesquisa. A ciência no nosso país ainda precisa ser cada vez mais valorizada, e pesquisar continua a ser um ato de resistência frente a todos os problemas que vivemos na educação brasileira como um todo. Principalmente as ciências humanas que tanto tem a contribuir para nossa sociedade, e vem sendo menosprezada dia após dia. RESISTIMOS.

E por isso agradeço ao corpo docente da UERJ FFP como um todo, que não só fazem parte da minha formação desde a graduação, mas me proporcionaram uma experiência de enriquecimento ainda maior no mestrado, e continuam a lutar pela nossa Universidade desde sempre, se esforçando na busca por melhorias para nossa “casa” através do trabalho de cada um. A UERJ RESISTE.

Agradeço as professoras Iza Quelhas e Tânia Maria Bessone pela leitura e apontamentos que fizeram no exame de qualificação e que contribuíram significativamente para este trabalho. Agradeço imensamente a gentileza e compreensão de ambas, e por aceitarem o convite para participar da banca de defesa.

Não poderia deixar de agradecer aos meus amigos, que como minha segunda

família que são, me ajudaram como todo seu amor, carinho, apoio e incentivo nessa caminhada. Aos jojolas, muito obrigada pelo amor infinito e por fazerem os momentos difíceis serem muito mais leves. A torcida de vocês do início ao fim, e a paciência nos meus momentos de ausência foram fundamentais para me manter mais forte. Aos meus fiéis escudeiros da graduação para a vida, Aduato e Virgínia, o meu agradecimento do tamanho do mundo por toda paciência, conselhos na hora do desespero (por já terem passado por isso), por todas as dicas, por tirarem dúvidas na madrugada, e acima de tudo, por me fazerem sorrir nas piores horas e compartilhar as alegrias nos melhores momentos.

E por último, mas não (mesmo) menos importante: Obrigada Dhonis, amor da minha vida. Me conhecer em meio a esse turbilhão e ainda assim ter a coragem de casar comigo, foi muita prova de amor mesmo. Obrigada por sua compreensão, pela paciência, por ouvir meus desabafos, por segurar a minha mão enquanto eu achava que não seria mais capaz. Obrigada por em meio a tudo isso ter se tornado uma grande inspiração e fonte de energia pra seguir em frente e chegar até o fim. Te amo.

RESUMO

SILVA, Nádia Marcella Siqueira. Martins Penna, a ideia de nação e o teatro popular brasileiro (1833-1848). 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

O objetivo deste trabalho é o intuito de analisar e apresentar a trajetória do [romancista/escritor] Martins Pena (1815-1848) relacionando-a com o conjunto de sua produção textual, desenvolvido entre 1833 e 1848, afim de verificarmos suas redes de sociabilidade e o seu papel na contribuição cultural para a formação de um ideal de nação na primeira metade do XIX. o presente trabalho tem como recorte cronológico/marco referencial o período compreendido entre 1833 e 1848, haja vista que conta-se o ano de 1833 como o início da produção e publicação de textos e peças do comediógrafo, o qual veio a falecer em 1848. Martins Pena não participava diretamente da produção científica e cultural do IHGB e do projeto cultural brasileiro, no entanto, sua rede de sociabilidade se direciona para o Estado Imperial a partir do momento que ele, Martins Pena, usava as artes de modo a se tornar influente dentro da “classe artística”. E foi possível verificar através de cruzamento de fontes como o Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro, pesquisa na base de dados de sócios do IHGB, e no *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* de 1883, a correlação de seus membros e contribuições entre si. E para além de sua contribuição de autor de teatro, Penna também atuou como censor dentro do Conservatório Dramático Brasileiro. Para tal, foram utilizadas além do material biográfico, também os exames censórios das peças feitas e analisadas por Martins Pena na Biblioteca Nacional. Portanto o presente trabalho pretende demonstrar a atuação Martins Penna como censor, e ao mesmo tempo tinha suas peças representadas em importantes teatros do Rio de Janeiro, o que lhe conferiu um caminho de mão dupla no desenvolvimento da legitimidade cultural do Estado Imperial.

Palavras-chave: Teatro, Martins Penna, Nação.

ABSTRACT

SILVA, Nádia Marcella Siqueira. Martins Penna, a ideia de nação e o teatro popular brasileiro (1833-1848). 2018. 100 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2018.

This paper aim to present and analyze the novelist/writer trajectory Martins Penna (1815-1848), relating it in conjunction with his textual production. As a goal this research wants to verify the comedy writer sociability networks such as how his actions contributed in terms of culture and ideas of nation which had been debated during the first half of 19th century. From 1833 to 1848 is the established chronological time because 1833 had been the beginning of martins Penna textual production and publishments; 1848 it was the year of his death. Martins Penna didn't have any kind of action through IHGB directly, but his cultural contribution was so important such as scientific IHGB production, which has made him an important member inside artistic class. It has been possible to verify different relationships between members of IHGB and Brazilian Dramatic Conservatory when we have checked differents sources such as minutes from the Brazilian Dramatic Conservatory, IHGB data base and Brazilian Bibliographic Diccionary from 1883. Along with this research development it's been used biographies, censorial exams, from plays which had been writen or analyzed by Martins Pena that can be found at Brazil National Library. In conclusion, this paper intends to think about Martins Penna actions at censorship and as aplay writer at the most important theaters in Rio de janeiro. This relationship had provided a two-way bridge in concern to cultural legitimacy development during first half of Imperial State.

Keywords:.. Martins Penna, Theater, Nation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1- MARTINS PENNA, O TEATRO ROMÂNTICO E O IDEAL DE CIVILIZAÇÃO OITOCENTISTA	18
1.1 A trajetória de Martins Penna e seu contexto histórico	20
1.2 Um homem de letras entre revistas e associações	27
1.3 O contexto cultural romântico	35
1.4 O Romantismo nos palcos brasileiros	43
2- IDENTIDADE NACIONAL, ROMANTISMO E TEATRO: A COMÉDIA POPULAR E SEU PAPEL CIVILIZATÓRIO E PEDAGÓGICO NAS PEÇAS DE MARTINS PENNA.....	50
2.1 O teatro e a construção simbólica da nação.....	53
2.2 Teatro: a linguagem e o público	59
2.3 O teatro de Martins Penna	68
3- REDES DE SOCIABILIDADE E O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO	88
3.1 O Conservatório Dramático Brasileiro, um campo de poder	90

3.2	Martins	Penna:	autor	e
	censor			105

3.3	A rede de sociabilidade no Conservatório	110
------------	---	------------

CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
-----------------------------	------------

REFERÊNCIAS	119
--------------------	------------

ANEXOS	124
---------------	------------

INTRODUÇÃO

O presente projeto de pesquisa tem por objetivo refletir acerca da trajetória do romancista e escritor Martins Penna (1815-1848) relacionando-a com o conjunto de sua produção textual. Ao mesmo tempo, são analisadas suas redes de sociabilidade e sua contribuição cultural para a formação de um ideal de nação na primeira metade do XIX.

Martins Penna nasceu em uma família na qual o pai era um magistrado da região fluminense, de onde também era sua mãe, que vinha de uma família dedicada ao comércio. No entanto, aos 10 anos, Martins Penna passou a ser criado por familiares maternos após ficar órfão não apenas de pai, mas também de mãe. Viveu a infância e a adolescência no Rio de Janeiro, durante um período de intensas transformações políticas e sociais, como a independência, o período regencial e a antecipação da maioridade de D. Pedro II.

Sua trajetória e suas percepções sobre esses processos acabaram refletidas posteriormente em suas obras quando decidiu se dedicar às artes¹. Conforme Martins Penna crescia, sua visão sobre o país se transformava tal como suas necessidades políticas e sociais, que acabaram por interferir em suas produções teatrais e estilo de escrita. Segundo Tânia Jatobá, o comediógrafo tinha influência iluminista e do movimento romântico em voga no âmbito literário da época². Isso estaria exemplificado em seu traço irônico ao fazer críticas ao estrangeirismo em *Os dois ou O Inglês maquinista*, *Um sertanejo na corte*, *O caixeiro viajante* e *As casadas solteiras*³. Posteriormente, em meio a certas críticas ao Estado, exaltava a corte e sua “vida empolgante” como em *O dilatante* e *Juiz de paz na*

¹ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. São Paulo: LISA, 1972.

² JATOBÁ, Tânia. *Martins Pena: Construção e Prospecção*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

³ SHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

roça. Representou ainda as preocupações e valores sociais do Império, como na comédia *Judas em Sábado de Aleluia*.

1838 é considerado pela historiografia o ano do surgimento do “teatro popular nacional”, sendo Martins Penna um dos “fundadores” desse estilo⁴. No entanto, o presente trabalho tem como recorte cronológico o período compreendido entre 1833 e 1848, haja vista que 1833 foi o ano de início da produção e publicação de textos e peças do comediógrafo que faleceu em 1848⁵. Portanto, analisamos sua produção durante seu período de vida. Nesse contexto, a elaboração de uma ideia de nação era uma questão, buscando-se inserir o Brasil num padrão de ordem e civilização sob o signo da monarquia. Como explicitado por Marcello Basile, o período regencial (1833-1840) foi como um “grande laboratório político e social da nação brasileira” devido aos conflitos inerentes ao momento. Foi propício a experimentações de participação ativa de várias camadas populares e incitação de projetos para a nação.⁶

Martins Penna participava de um círculo social com importante atuação na esfera teatral naquele período. Em conjunto com Diogo Bivár e José Rufino Vasconcellos, fundou o Conservatório Dramático Brasileiro afim de incentivar e analisar a produção teatral nacional de acordo com os valores que julgavam adequados para a sociedade em que viviam e para a ideia de nação na qual o Estado monárquico investia. Assim, possuiu também um importante papel como censor do Estado Imperial.

A estrutura discursiva da linguagem política gera e define os interesses materiais⁷. Penna ao escrever suas peças mostrava sua visão do Brasil, a partir de suas comédias expressava com críticas o que acreditava ser prejudicial à sociedade em que vivia, ou seja, de alguma forma contribuiu para uma narrativa acerca do passado na primeira metade do

⁴ Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/aa%20-%20AntonioHerculanoLopes.pdf> Acesso em 14 de Jan. de 2015.

⁵ *Revista do Livro*, ano I, n. 8,1-2. Rio de Janeiro, INL, 1956, ensaio de Darcy Damasceno, “A elaboração de *O Juiz de Paz da Roça*”. In: ARÉAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

⁶ BASILLE, Marcelo. “O laboratório da nação: a era regencial (1831 – 1840)”. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial (1808-1831)*. V. 2. Rio de Janeiro, 2009. P.97-98.

⁷ AVELAR, Alexandre de Sá; GONÇALVES, Márcia de Almeida. “Giro Linguístico e escrita da História nos séculos XX e XXI: elementos para um debate”. In: BELCHIOR, LunaHalabi; MEDEIROS, Bruno Franco; PEREIRA, Mateus H. F.; RANGEL, Marcelo de Mello; SOUZA, Francisco Gouvea de (Orgs). *Teoria e Historiografia: Debates Contemporâneos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

século XIX em um momento político, social e cultural conturbado. Sua produção seria capaz de reconstruir uma textura da vida e rememorar experiências⁸.

Ao mesmo tempo, ao fazer exames censórios se fortalecia social e politicamente, atendendo aos interesses do Estado. Nesse sentido, suas práticas se tornavam em certo ponto contraditórias. Censurava certas ideias e valores enquanto censor. No entanto, em suas peças, usava com sua típica ironia um instrumento para criticar certos comportamentos sociais durante o Brasil Império, os quais ele teria que refutar se fosse censor de si mesmo⁹. Realizando esse tipo de reflexão, os estudos biográficos produzidos sobre ele serão fundamentais para tentar entender suas ideias e a subjetividade que Penna carrega nos códigos linguísticos dos quais se utiliza: as peças e os exames censórios.

Concomitantemente, o estudo da trajetória do comediógrafo pode auxiliar na compreensão do funcionamento da burocracia imperial na construção cultural da ideia de nação no Segundo Reinado, sendo Martins Penna um dos seus instrumentos, sobretudo entre 1843 e 1848 enquanto ele atuava como censor e escritor¹⁰. Observo nesse estudo, então, a possibilidade de uma narrativa que esclareça e esmiúce a relação entre política e cultura através da análise das suas produções artísticas que continham uma narrativa que interessava ao Estado imperial na época em busca de ordem e civilização.

O objetivo, no geral, é de compreender as ideias debatidas nos campos literário e artístico, dos quais faziam parte a literatura e o teatro, a fim de analisarmos o papel desempenhado por Martins Penna e suas peças sobre o cotidiano do país.

Manoel Luís Salgado Guimarães reflete sobre as influências francesas no Brasil no século XIX e a criação do IHGB em 1838 pelo Estado como a abertura para o direcionamento do projeto de escrita da história nacional brasileira¹¹, a fim de definir a identidade interna e externa dessa recente nação. A problemática vivida pelo Brasil no período estudado – primeira metade do século XIX –, era a da construção da nação e da unidade nacional. Era preciso “ajustar entidades historicamente novas, emergentes,

⁸ SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

⁹ O Conservatório Dramático Brasileiro prezava pelo respeito e veneração ao Império, mas Penna ironizava o comportamento dos seus membros.

¹⁰ As que incluíam valores patrióticos entre outros, agradavam ao governo. As críticas para com a Igreja nem um pouco.

¹¹ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.1, p. 5-27, 1988.

mutáveis”¹² num quadro referencial permanente e universal. Hobsbawm nos auxilia a pensar melhor sobre um país marcado por regionalismos que não se identificava como um todo “único”. Assim, naquele contexto, enfrentava-se a busca pela identidade nacional. Enquanto ocorriam concursos dentro do IHGB onde o cerne da questão era a escrita e narrativa da História da nação, o romantismo atuava como pano de fundo, buscando expressões em outras formas, de modo a resgatar e/ou criar representações de uma suposta cultura nacional.

O auge do Romantismo no Brasil aconteceu com a chegada de D. Pedro II ao poder (1840-1889). Esse gênero literário objetivava “reger tempos futuros”¹³, criar mitos, “nação e heróis”¹⁴. Fazer reacender e destacar as raízes de uma pátria, e/ou ressaltar elementos que poderiam compor a cultura da aspirante nação¹⁵. O Romantismo nascido na Europa Ocidental deixou de “apoiar” o ponto de vista monárquico-conservador para compor o liberalismo¹⁶. Para Arnold Hauser, essa transição para uma monarquia de caráter liberal tinha também a preocupação com a coletividade e um sentimento de comunidade, despindo-se do individualismo¹⁷ (e sua liberdade), se necessário fosse, pela comunidade maior – a das nações em ascensão.

Alfredo Bosi¹⁸ esclarece que dentro do movimento Romântico no Brasil existiam os grupos: fluminense, paulista, maranhense e pernambucano. Por isso será importante compreender não só o contexto do período em que Martins Penna viveu no Brasil, mas como também o meio específico em que vivia na sociedade fluminense no que se refere ao seu meio social, político e profissional.

A história cultural, debatida por Roger Chartier, nos auxilia a pensar como as ideias em circulação estão arraigadas socialmente, carregadas de emoção e afetividade, assim como de conteúdo intelectual. Dessa forma, é possível torná-las forças coletivas, presentes nas sociedades em seu tempo e partes da “psique coletiva” de um grupo social¹⁹. Entre os

¹² HOBBSAWN, Eric J. . *Nações e Nacionalismo – desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹³ *Ibidem*, p. 95.

¹⁴ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 95.

¹⁵ *Idem, Ibidem*.

¹⁶ HAUSER, ARNOLD. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 818.

¹⁷ *Ibidem*, p. 845.

¹⁸ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

¹⁹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1988. p.19.

artistas do período aqui trabalhado, Martins Pena tinha um olhar peculiar na forma de expressar a sociedade em que vivia²⁰ no que se refere aos costumes, às estruturas sociais e aos valores. Analisar o movimento artístico-literário do qual Penna participava é importante para abarcar as contradições sociais, as características culturais, as subjetividades e particularidades dos indivíduos, como destacado por Adriana Facina. A importância da literatura dentro da História pode ser evidenciada quando ela “extrapola a própria especificidade da situação circunstancial dos intelectuais”²¹, ou seja, pelo fato de que a literatura é capaz de alcançar espaços, grupos e temporalidades inesperadas, inusitadas. Ela se torna eventualmente uma “catarse coletiva”²², como ressaltado por Sevcenko, é uma “arte que não perturba, mas interroga”²³ a sociedade em que vive, os indivíduos que as constroem e perpetuam a mentalidade e estrutura existentes.

. Na visão de Alfredo Bosi, Martins Pena era bem aceito em suas comédias, que tinham como marca a linguagem coloquial²⁴ e a representação dos costumes da sociedade brasileira²⁵. Se analisarmos essa empatia popular, segundo Bakhtin, o riso provocado pelo comediógrafo seria uma cultura “não oficial”²⁶, o que justifica as críticas sofridas por Pena sobre seu conteúdo e estilo por parte de literatos da cultura “oficial”²⁷. No entanto, é necessário entender que as culturas dentro de uma sociedade se complementam e “uma dá vida a outra”²⁸.

Entre críticas positivas e negativas, Penna possui importante papel no teatro brasileiro por contribuir para popularizar a cultura teatral através das representações do país e da sociedade naquele momento. Popularizar não no sentido de alcançar diferentes camadas sociais, mas como ressaltado por Décio de Almeida Prado, com a responsabilidade de trazer elementos de identificação do brasileiro, desde suas festas folclóricas a costumes

²⁰ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. São Paulo: LISA, 1972.

²¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 247.

²² *Idem, Ibidem.*

²³ *Idem, Ibidem.*

²⁴ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 148-149.

²⁵ “O fato é que em 1844 o dramaturgo volta aos assuntos e ao tom das primeiras comédias, preferindo ao mundo da roça os costumes cariocas do tempo, dos quais nos dá um quadro mais vivo e corrente do que todos os romances de Macedo.” *Ibidem*, p. 149.

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010. P.272

²⁷ *Idem, Ibidem.*

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010. P.410-411.

do dia-a-dia do campo e da cidade, além de símbolos que remetessem à importância do Imperador²⁹. O fazia através do tom irônico e da comédia. A intenção do teatro romântico, na visão cômica de Martins Pena, por exemplo, era prender sua plateia naquele universo de tempo-espaço particular. Décio de Almeida Prado destrincha o caso da comédia por ser uma história contínua, onde quem assiste identifica a representação dos costumes da vida cotidiana, as divisões sociais e suas questões de maneira sutil³⁰.

A construção do ideal nacional no Brasil, segundo Marco Antonio Pamplona³¹, tem como marco a vinda da Corte. Sendo necessário considerar que o conjunto de povos convivendo em um mesmo lugar e que possuem uma mínima ligação cultural (como a mesma língua, por exemplo), aplica-se como significado de nação até o início do século XIX. A presença de um monarca nas Américas legitimava essa ligação cultural entre os diferentes povos e territórios da, até então, América Portuguesa. Como debatido por Hobsbawm, para existir nação é necessário nacionalismo por parte dos indivíduos que a compõem. No entanto, é preciso que os indivíduos desejem essa identificação. Benedict Anderson, embora por caminhos diferentes também auxilia nessa reflexão, mostrando, entre outras questões, como os romances que surgiam no século XIX variavam as questões nacionais, ou seja, refletindo problemas e identidades específicos.

Em 1838, antes de D. Pedro II chegar ao trono, foi criado o IHGB, com o intuito de construir uma escrita da História para o Brasil. Posteriormente, segundo Lília Shwarcz, o Instituto viria a se tornar um local do qual o Imperador seria grande frequentador e incentivador, tal como os românticos brasileiros³². D. Pedro II e a elite letrada preocupavam-se com o registro de um passado considerado nacional. Essa, entre outras ações, fez com que o Imperador fosse reconhecido como grande patrocinador³³ das artes e das ciências nos trópicos.

A produção simbólica de Martins Pena, por conseguinte, auxiliaria pedagogicamente na construção da unidade nacional e na consolidação de uma sociedade

²⁹PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008. p. 61.

³⁰PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 214-215.

³¹PAMPLONA, Marco A. "Nação". In: JÚNIOR, João Feres (Org.) *Léxico da História dos Conceitos Políticos do Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 168.

³²SHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 126.

³³Nesse sentido a imagem de D. Pedro II remonta a grandes monarcas mecenas europeus de séculos anteriores. *Ibidem*, p.128.

aristocrática, hierarquizada e submetida ao Império. Apesar de Martins Pena criticar a Igreja que, controlada pelo Estado, também era um importante meio de controle e organização social. Afinal, tratava-se de um Estado clerical católico. A própria ação de órgãos como o Conservatório Dramático Brasileiro, que censurava as peças representadas nos principais palcos da corte, era parte desse investimento.

1- MARTINS PENNA, O TEATRO ROMÂNTICO E O IDEAL DE CIVILIZAÇÃO OITOCENTISTA

O termo império estaria ligado à ideia de um território vasto onde convivem muitos povos. Além disso, o império faria parte de uma monarquia, sistema político em que o poder supremo é assumido por um só titular, designado por hereditariedade e ungido de um caráter sacro. Essa definição clássica tornou-se apenas formal, uma vez que vários impérios não fazem jus às três grandes caracterizações: realeza, *território amplo, convivência entre povos diferentes*. De toda a forma, a noção de “império” diferencia-se da de realeza ao vincular o território à *cultura*, ao consenso e, no caso brasileiro, à *civilização*³⁴.

Ao longo do século XIX houve todo um investimento na conquista de unidade nacional e, ao mesmo tempo, na legitimação do Estado nação diante da população a fim de se construir um sentimento de nacionalidade. O processo de projeções para a estruturação política nacional ocorreu durante o período em que Martins Penna crescia e se descobria como artista. O momento em que Partido Conservador e Partido Liberal, em meio as revoltas regenciais, discordavam em relação autonomia de províncias e maior ou menor centralização para o monarca, também pensavam no desenvolvimento de uma narrativa histórica genuinamente brasileira, criação de heróis e símbolos que construíssem a cultura brasileira e uma identidade nacional. Assim, em suas peças teatrais, Penna buscava retratar os conflitos e questões do cotidiano e, conseqüentemente, da capital do Império, o Rio de Janeiro.

O que visamos estudar nesse primeiro momento é como a trajetória de Martins Penna e suas ações como artista e em outros papéis se dão em meio a tentativa de construção de um projeto político nacional. Isso em um contexto cultural influenciado pelo romantismo e condizente com uma perspectiva de nação vislumbrada pela elite política no Brasil.

Inspirados em Walter Benjamin, podemos dizer que a escrita em si, e que era representada nos palcos, assumiu uma função direta dentro da sociedade, pois a

³⁴ [grifo da autora] DUVERGER, Maurice. *Le concept d'empire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980. p.5 *Apud* SHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.562.

transformação das histórias e dos personagens representados nos palcos, condizem com a mudança do teatro no Brasil durante a primeira metade do século XIX e a contribuição de Martins Penna para esse processo:

A consequência radical da adequação da cena teatral à histórica teria sido a da necessidade de convocar desde logo, para o próprio ato da escrita, sobretudo o protagonista dos próprios destinos históricos³⁵.

Ao desenvolver esse pensamento, Walter Benjamin ressalta sobre a modificação do drama e da tragédia ao longo dos séculos, no sentido de como o teatro se transformou desde a Grécia antiga, e que a época Moderna trouxe para essa arte a responsabilidade de “fortalecer as virtudes”³⁶ dos espectadores. Nesse período, tal qual no teatro aristotélico, o destaque de um herói que faça refletir sobre essas virtudes, era essencial. Mas o que diferencia o drama da tragédia, entre outros aspectos, é o uso da vida histórica como objeto, ou seja, o fato da representação dramática transmitir a história tal qual a sua época³⁷; e nesse sentido, o drama trágico teria como foco principal, na época moderna, “a preservação das virtudes do príncipe, a exposição de seus vícios”³⁸, pois a vivência política do soberano e seu conflitos diplomáticos, por exemplo, expunham os acontecimentos do mundo da política e as nuances da arte de governar do monarca. Ao longo do século XVII, portanto, a expressão *drama trágico* servia para ser sinônimo tanto de drama, quanto de acontecimentos históricos [“Trauerspiel”]³⁹. Isso porque o estilo e tom das fontes históricas da época, eram descrições trágicas dos episódios históricos, como guerras e desastres, ou seja, de acordo com a realidade histórica vivida.

A comédia de costumes inspirada no movimento romântico, portanto, também ganha um tom realista e capaz de mostrar um pouco da história de sua época. Não por menos, as obras de Martins Penna foram consideradas por alguns estudiosos literários como capazes de reconstruir o que vivenciou em sua época⁴⁰. Dessa forma, estudar a trajetória de Penna e suas obras, nos permite compreender através do viés artístico e cultural algumas ideias projetadas politicamente e socialmente pela elite política dos anos de 1830 e 1840.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.58.

³⁶ *Ibidem*. p.55.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*. p.57.

³⁹ *Ibidem*. p.58

⁴⁰ *Comédias. Com um estudo sobre o Theatro no Rio de Janeiro por Mello Moraes Filho e sobre o auctor por Silvio Romero*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, s. d., p. LVIII. Apud BERRETTINI, Célia. *O Teatro Ontem e Hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. p. 48.

Nesse estudo, será importante, portanto, não apenas analisar como o comediógrafo participou de maneira direta e indireta do projeto político-cultural de sua época, mas também através de suas peças, e como censor, autor de folhetins, crítico de teatro e óperas; além de também ter atuado no funcionalismo público. E assim estudaremos sua identidade como artista e suas ações, de modo a conjugar esses aspectos na estruturação da elite do país e suas projeções culturais que envolviam diversas áreas, sendo o teatro uma delas.

1.1 – A TRAJETÓRIA DE MARTINS PENNA E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Não por acaso, a ambição de narrar vidas, que deu origem ao gênero biográfico, ao mesmo tempo que tornou notório o seu maior dilema, também não deixaria de tornar evidentes os paradoxos do problema da identidade, isto é, a pressuposição de um sujeito constante e idêntico a si mesmo na disparidade dos eventos que compõem a sua existência⁴¹.

Ao discorrer sobre o gênero biográfico, Maria da Glória Oliveira enfatiza os paradoxos e dificuldades de se escrever uma biografia. Segundo ela, para “uma existência ser narrada”⁴² é necessário, em termos historiográficos, compreender que o sujeito e suas ações formam sua identidade. No entanto, tanto o sujeito quanto sua vida não são lineares. Aqui está um desafio, tendo em vista que é função de quem desenha essa história, com subjetividades e particularidades, desenvolver o que será contado de forma linear para a inteligibilidade da trajetória a ser estudada. Dessa forma, o contexto e a narrativa são exigidos como a linha que costura fatos, acontecimentos e a “existência” que vem sendo contada e analisada.

Torna-se importante explicitar, porém, que este trabalho visa utilizar a trajetória de Martins Penna como janela de reflexão para o entendimento de um projeto de nação e identidade nacional a partir de seus trabalhos. Não temos a intenção de construir uma nova narrativa sobre sua vida. De todo modo, para alcançar esse objetivo, é necessário se utilizar dessa narrativa, pois, como ressaltado por Maria da Glória Oliveira, ela aponta caminhos relevantes para compreender os conflitos e paradoxos da vida de Penna, como sua origem familiar e escolhas profissionais.

⁴¹ OLIVEIRA, Maria da Glória. “Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida”. In: *Topóis*. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, mai./ago. 2017, p. 431.

⁴² *Ibidem*.

Giovani Levi defende a viabilidade da biografia como um canal de comunicação no qual é possível entender a história de uma forma muitas vezes peculiar, pois permite flexibilidade e “novas leituras e perspectivas do conhecimento historiográfico”⁴³. Por outro lado, há uma série de questões que a envolvem como a formação de identidade do sujeito e suas contradições. O indivíduo estudado pode ser reflexo da sociedade em que vive numa perspectiva macro⁴⁴ ou pode servir para problematizar a ideia de homogeneidade construída em longa duração sobre o grupo social pesquisado (Estado, nação ou comunidade).

Martins Penna, em sua trajetória, apresenta características de um certo tipo de vida e de escolhas profissionais frutos do grupo social e da família a qual pertencia, compostos por militares, desembargadores e comerciantes. Ao mesmo tempo, adquiriu maior reconhecimento no meio artístico e literário brasileiro após sua morte, devido a abordagens mais populares em suas obras. Várias delas foram representadas nos palcos por anos e muitas críticas e considerações foram feitas.

Darcy Damasceno⁴⁵ debruçou-se em estudos sobre as obras do comediógrafo e, reconhecendo seu talento e contribuição cultural, também criticou suas produções artísticas. Algo importante para o estudo de Martins Penna, pois, segundo Alexandre Avelar, o historiador precisa ter cautela para que a narrativa não torne o personagem histórico uma “entidade fechada”⁴⁶. Ou seja, o sujeito e sua trajetória estão sendo analisados como objeto de estudo, portanto é necessário explorar todas as representações, identidades e peculiaridades pessoais que lhe cabem, já que poderão nos trazer novas visões históricas sobre o meio e a sociedade que faziam parte. A análise de Damasceno critica sem deixar de mostrar a relevância artística do comediógrafo, além de questionar os títulos grandiosos conferidos a Penna na esfera teatral. Busca, assim, entender em que sentido ele era de fato importante dentro da cultura nacional. De todo modo, Penna se tornou relevante o suficiente para ser considerado referência do teatro popular brasileiro, recebendo o título de “criador” dessa área teatral⁴⁷, especificamente a partir de suas comédias marcadas por ironias e dedicadas aos costumes da primeira metade do século XIX; o que se contrapunha

⁴³ LEVI, Giovanni. “Os usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p. 168-169.

⁴⁴ AVELAR, Alexandre de Sá. Op. cit., p. 161.

⁴⁵ DAMASCENO, Darcy. *Comédias*. Rio de Janeiro: INL, 1956. p. 3-22.

⁴⁶ AVELAR, Alexandre de Sá. Op. cit., p. 165.

⁴⁷ FARIA, João Alberto. “Introdução”. In: MATE, Alexandre; SCHWARCS, Pedro M.(orgs.). *Antologia do teatro brasileiro – Século XIX – Comédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 8.

às formalidades e estilos clássicos valorizados nos palcos brasileiros.

Segundo Pierre Bourdieu⁴⁸, uma biografia tende a ser construída instintivamente a partir de informações oficiais e pela criação de um roteiro aceitável dentro da normalidade da vida de um indivíduo, de forma a ser considerado socialmente apresentável. Tendência que perigosamente exclui particularidades que constituem o indivíduo e suas subjetividades, defeitos e contradições. Beatriz Sarlo afirma que quando o revisionismo dos *Annales* começou a procurar vestígios do que se opunha à normalidade, essas novas histórias apareceram justamente para contestar o que havia sido estruturado pelo poder material ou simbólico⁴⁹. Ainda assim, esse tipo de estudo também foi direcionado para o estabelecimento de aceitabilidade pelos sujeitos que buscavam seguir os roteiros sociais considerados adequados. Contudo, as conveniências e inconstâncias dos indivíduos também foram notadas como “normais”⁵⁰.

A trajetória de Martins Penna, como a de outros indivíduos, foi constituída por multiplicidade de escolhas e não pela linearidade. Por muito tempo, a vontade de fazer a história se encaixar no empirismo do século XIX, período no qual a biografia foi muito desenvolvida, a estabelecia como um manual de instruções a ser seguido, pois como ciência ela devia ser orientada por um roteiro em busca da verdade. As transformações historiográficas ao longo do século XX mudaram essa perspectiva mostrando que o indivíduo não é exato, mas sim irregular e inconstante.

O sujeito histórico aqui analisado origina-se de uma família que nada tinha a ver com o campo artístico. Magalhães Junior⁵¹ descreve a vida de Martins Penna como a de alguém que buscou ascender e passou por vários sofrimentos desde pequeno em razão da perda precoce do pai e da mãe. Segundo Pierre Bourdieu, é necessário que façamos tal reconstrução do contexto social, dos grupos e das relações formadas pelo sujeito estudado em diversos momentos de sua biografia, para que a imagem construída sobre a trajetória narrada faça sentido diante do todo social e seja devidamente compreendida, e não

⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. “Ilusão Biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janáina (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

⁴⁹ SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 15-16.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 10-11.

levianamente acreditada⁵², pois mesmo assim ainda haverá lacunas a serem preenchidas e perguntas sem respostas. O apelo indireto de Magalhães Junior à piedade do leitor pelo comediógrafo pode parecer exagerado, mas as informações são relevantes para se compreender parte dos anseios de Penna.

É importante destacar que o nosso personagem de estudo era neto de homens portugueses que se casaram com brasileiras. Em ambos os casos, eram homens que dedicaram suas vidas profissionais à carreira militar⁵³. Podemos visualizar o casamento dos pais de Penna, portanto, como a continuidade de famílias economicamente estáveis. Enquanto a mãe era de origem fluminense, o pai era de origem mineira e conduziu sua vida profissional como juiz e, posteriormente, no papel de desembargador. Penna se inspirava na estabilidade econômica e social que cargos como esses poderiam proporcionar. No entanto, João Martins Penna deixou o filho de maneira muito precoce, quando Luiz Carlos tinha apenas um ano de idade. Com o suporte do avô materno, Penna foi criado pela mãe até os dez anos de idade, quando ficou completamente órfão, A partir de então passou a viver sob tutoria do mesmo avô e do tio⁵⁴.

A boa estrutura econômica e social da família garantiram a Martins Penna ingressar na Escola de Comércio ainda na adolescência. Isso aconteceu enquanto o Brasil passava por um período de importante transição política entre a abdicação de D. Pedro I, a vacância do trono até se completar a maioridade de Pedro de Alcântara, e a instabilidade política, econômica e social enfrentada pela Regência. O futuro autor de peças e *farsas*, completou o curso de Comércio com destaque, onde aprendeu latim, matemática e letras. Mas, como não tinha muita aptidão, mudou de rumo e passou a estudar Belas Artes. Nesse momento, se dedicou a literatura, a música e ao aprendizado de diversas línguas. Tudo isso foi importante para que posteriormente Penna escrevesse suas peças e farsas, fizesse traduções e escrevesse críticas para óperas e para o teatro. Mas, enquanto percorria seu caminho dentro do mundo artístico e cultural, sua formação financiada pela família inicialmente lhe rendeu o primeiro importante emprego dentro do funcionalismo público, no ano de 1838⁵⁵. Coincidentemente, ano de sua primeira publicação como artista, ainda em anonimato.

⁵² BOURDIEU, Pierre. Op. cit., p. 189.

⁵³ VEIGA, Luiz Francisco da. “Biografia dos brasileiros ilustres por armas, letras, virtudes, etc: Luiz Carlos Martins Penna”. *RIHGB*, Rio de Janeiro. Tomo XL, Parte 2. p. 375-407, 1877.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 375.

⁵⁵ *Ibidem*.

Conforme desenvolvia suas crônicas que vinham sendo publicadas em periódicos, como *O Jornal do Commercio*, Penna também crescia em cargos no Estado, tanto que em 1843, ano de fundação do Conservatório Dramático Brasileiro, fora nomeado para trabalhar na Secretaria de Estado, para lidar com negócios estrangeiros⁵⁶. Inclusive, ao final da vida utilizou-se dos seus conhecimentos dentro da Alfândega e do Ministério dos Estrangeiros para ser nomeado diplomata e exercer a função em Londres a partir de outubro de 1847, pouco antes de morrer em 1848. Assim, crescia artisticamente e profissionalmente, além de ampliar sua rede de relações sociais. Fazia críticas em alguns periódicos e se tornou censor de teatro e 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro, em um momento onde a cultura mostrava-se como importante instrumento de estruturação política e social.

“O Molière brasileiro”, assim passou a ser chamado Martins Penna quando começou a ganhar maior prestígio dentro do campo das artes, principalmente no teatro fluminense da primeira metade do século XIX. Isto porque, apesar das críticas, inovava no teatro ao deixar os estilos clássicos de lado e se dedicando às comédias de costume. Um dramaturgo capaz de “reconstruir a fisionomia moral de toda uma época”, segundo Silvio Romero⁵⁷. A peça *Juiz de Paz na Roça*, por exemplo, sugere uma compreensão do período regencial marcada pelas tensões que o próprio Penna vivenciou. Análise que será feita no próximo capítulo. O dramaturgo escreveu sua primeira versão entre 1831 e 1833, período no qual D. Pedro I acabara de abdicar do trono, deixando um sucessor de apenas cinco anos de idade: Pedro de Alcântara, o futuro D. Pedro II. Esse é um período ainda de debate sobre a construção da nação e da unidade nacional, no qual se investia política, intelectual e artisticamente. Um patriotismo duvidoso e ações não muito civilizadas, como a corrupção, foram criticadas por Martins Penna na farsa de *O Juiz de Paz na Roça*; a instabilidade política acentuada pelas inúmeras revoltas e o medo de cisões territoriais (como poderia trazer a Farroupilha⁵⁸), esclarecem muitos aspectos presentes na peça. Cabe dizer que a primeira versão de *Juiz de Paz na Roça* foi chamada de *Um Episódio de 1831*. Para ser publicada em 1838 na revista *Gabinete de Leitura*, passou por diversas modificações, o que explica a referência ao Rio Grande do Sul, onde ocorreu a Revolta da Farroupilha a partir de 1835. De qualquer forma, a peça original retrata “atos de selvageria” nos primeiros

⁵⁶ Ibidem, p. 378.

⁵⁷ *Comédias. Com um estudo sobre o Theatro no Rio de Janeiro por Mello Morais Filho...* Op. cit., p. 48.

⁵⁸ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 11.

meses do período regencial.

Marcello Basile apresenta o período regencial como um período de experimentos políticos e sociais da nação brasileira, ou melhor, de projeções para a nação que se desejava construir⁵⁹. Assim, diversas camadas sociais se manifestaram por meio de revoltas, gerando, para os setores conservadores, o risco de subversão social. Afinal, prevaleceu no Brasil no século XIX a defesa da ordem e das hierarquias sociais. Por isso, a relevância da figura do juiz de paz em uma das peças de Martins Penna. Ele traduzia a ordem em meio aos conflitos entre os poderes locais e o poder central dos regentes, a fim de manter uma almejada estabilidade político-social. Como explicitado por Basile, a ideia de instabilidade instigada pelos conservadores foi utilizada para legitimar suas ações, sendo eles os “reguladores de conflitos”⁶⁰. Usavam o Estado imperial como *locus* de sua ação estatal, onde exerciam uma direção intelectual e moral⁶¹. Faziam parte dessa diligência direta funcionários da alta burocracia imperial, senadores, magistrados, ministros, conselheiros do Estado e bispos. Essa influência atuava também de forma indireta, por meio de proprietários rurais, professores, médicos, jornalistas, literatos e outros agentes “não públicos”⁶².

Esses “reguladores de conflitos”, tinham configuradas algumas diferenças dos projetos políticos de cada partido, e tais debates desgastavam os partidos arrastadamente provocando dissidências graduais⁶³. No contexto da morte de Pedro I em 1834 e das revoltas escravas que marcaram o período, parte dos moderados se aproximaram dos caramurus, tendo o objetivo de “podar os excessos provocados pela reforma constitucional” Segundo o Regresso conservador, que então se iniciava, para a manutenção da ordem, era necessário retornar⁶⁴ às origens monárquicas de 1824, pois acreditavam na monarquia centralizada com a soberania do Imperador. Esse era o projeto político daquele que logo seria chamado de Partido Conservador (ou Saquarema). Lembramos que o cunhado de

⁵⁹ BASILE, Marcello. “O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840)”. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial (1808-1831)*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 97.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 99.

⁶¹ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo saquarema*. 1ª ed. São Paulo: HUCITEC, Brasília: INL, 1987. p. 3.

⁶² *Ibidem*, p. 4

⁶³ BASILLE, Marcelo. *Op. cit.* p. 64

⁶⁴ LYNCH, Christian E. Cyril. “Liberal/liberalismo”. In: JÚNIOR, João Feres (Org) *Léxico da História dos Conceitos Políticos do Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 153.

Martins Penna era deputado da câmara através desse partido⁶⁵. De outro lado, o Partido Liberal, enfraquecido com a hegemonia conservadora a partir de meados da década de 1830, reivindicava maior descentralização do poder e maior autonomia para as províncias, por exemplo. De todo modo, ambos, liberais e conservadores desejavam conduzir o Brasil à civilização com base na ordem e nas hierarquias sociais.

As disputas dentro da Câmara e do Senado refletiam na condução do país, que conseqüentemente influenciava a estabilidade da futura nação. As revoltas eclodiam por todo país, com apelos que vinham das camadas mais altas da sociedade até as camadas médias e mais baixas. Há aqui um clima de contestação que marca o debate político no período regencial, sendo este um momento crucial para se pensar diferentes projetos de nação, segundo Marcelo Basile⁶⁶. Essa agitação política preocupava as elites. A preocupação era tamanha que a Guarda Nacional e os juizes de paz começaram a ser cada vez mais utilizados como instrumentos “de articulação entre os poderes central e local”⁶⁷, a fim de se organizar melhor a administração e conter as revoltas que eclodiram principalmente no início da regência.

Com a antecipação da maioria de Dom Pedro II, buscava-se a “garantia da neutralidade”, em oposição às “paixões” partidárias. Selava-se um pacto de responsabilidade entre “o Povo e o Soberano”⁶⁸. O jovem imperador, segundo Ilmar de Mattos, funcionava como um partido para os Saquaremas, promovendo associações e difundindo uma civilização. O Poder moderador, por sua vez, era tido como fundamental para a organização política e a construção de um poder forte e centralizado⁶⁹.

Enquanto os grupos políticos definiam suas estratégias a partir da entrada de Pedro II no poder, garantindo a manutenção de seus privilégios políticos, burocráticos, econômicos e sociais, homens das letras como Martins Penna atuavam nesse processo através de sua arte e, ao mesmo tempo, buscavam estabilidade social e econômica dentro da burocracia imperial. No caso de Penna, cabe dizer que ele desejava seguir um caminho profissional que lhe garantisse boas condições econômicas e sociais, tal como seu falecido pai e seu cunhado.

⁶⁵ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 11.

⁶⁶ BASILLE, Marcelo. Op. cit.

⁶⁷ Ibidem, p. 74.

⁶⁸ MATTOS, Ilmar Rohloff de. Op. cit., p. 180.

⁶⁹ Ibidem, p. 185.

1.2 – UM HOMEM DE LETRAS ENTRE REVISTAS E ASSOCIAÇÕES

“Todo ato de linguagem é um agir sobre o outro”⁷⁰. Segundo Patrick Charaudeau, essa ação é imbuída de intenções e exigências carregadas de fenômenos políticos com variações de fatos que ocorrem na sociedade e no discurso que, quem governa, constrói. Fatos políticos, sociais, jurídicos e morais que estabelecem ordens diferentes dentro da sociedade, mas inegavelmente são interdependentes. Para reforçar o discurso político da elite política desde o período regencial e no Segundo Reinado, as artes, a literatura, e as ciências auxiliam na legitimação de uma ideia de nação civilizada. Nesse sentido, surgiram revistas como a *Nitheroy* e a *Minerva Braziliense* e órgãos como o Conservatório Dramático Brasileiro e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Martins Penna não se relaciona diretamente com esse último, a não ser por alguns membros que compõem sua rede de sociabilidade. No entanto, o IHGB foi um dos instrumentos mais importantes do Estado Imperial no sentido de criar a narrativa histórica do Brasil, onde os portugueses foram colocados como civilizadores necessários. Portanto, seu destaque se dá por fazer parte do contexto de cientificidade civilizatória desejada pelas elites do século XIX.

Dois anos antes da chegada de D. Pedro II ao trono, em 1838, o IHGB foi criado. Manoel Salgado Guimarães ressalta o propósito da época de se realizar estudos sobre a história do Brasil e tudo que a envolve como, por exemplo, a definição de seu território, tendo em vista a discussão da “questão nacional”⁷¹. A influência iluminista e a busca pela inserção no campo científico dito civilizado foram uma marca forte no desenvolvimento historiográfico brasileiro durante o século XIX. Trata-se de uma escrita da história nacional pensada pela elite⁷². Aos poucos a instituição ia elaborando uma história própria e feita por brasileiros, não estrangeiros apenas. Posteriormente, Dom Pedro II se tornou importante frequentador e incentivador do Instituto. A narrativa histórica almejada pelo IHGB, bem

⁷⁰ CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 253.

⁷¹ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.1, 1988. p. 5.

⁷² REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 23.

como as definições geográficas, faziam parte da criação de uma unidade comum que fizesse sentido por todo o país. Segundo Manoel Salgado Guimarães, o historiador deixa de ser homem de letras e ganha o status de produtor científico⁷³. O intuito era o desenvolvimento de estudos e a produção de um conhecimento empírico sobre a história do Brasil.

Essa escrita da história era marcada também por influências do romantismo, buscando símbolos nacionais, representações originais e as raízes da nação. Como foi o caso do indianismo dentro da literatura. Ironicamente, a busca do nacional usando o índio como símbolo, foi uma proposta feita por um francês: Ferdinand Denis – literato que vivera no Brasil alguns anos e identificava a necessidade de uma literatura independente para um país independente, com “descrição da natureza específica dos trópicos e os temas indígenas”⁷⁴. Construía-se uma narrativa que criava heróis nacionais como participantes de uma jornada pelo progresso e civilização trazida pelos portugueses que ajudaram os selvagens indígenas a se livrarem da suposta barbárie em que viviam. Assim, a história “deveria eternizar os fatos memoráveis da pátria e salvar do esquecimento os nomes dos seus melhores filhos”⁷⁵.

Esses homens ligados ao IHGB se espalhavam por outras instituições e associações, como o Conservatório Dramático Brasileiro do qual Martins Penna fazia parte desde o começo. Araújo Porto Alegre, por exemplo, participou da *Revista Nitheroy*, escreveu na *Minerva Brasiliense* e atuou no Conservatório em conjunto com Martins Penna – tendo sido inclusive um dos fundadores. Penna, por sua vez, além de exercer o papel de censor e escrever dramas, mas principalmente comédias de costumes que retratavam a sociedade brasileira, também apresentava suas críticas sobre peças e óperas, interpretadas nos palcos da Corte, em folhetins como o *Jornal do Comércio*⁷⁶. Podemos observar, portanto, uma circulação desses homens pelas instituições e pela própria imprensa e a construção de uma rede de sociabilidade. Sobre isso, Roger Chartier destaca:

A condição de homem de letras é definida pelo fato de pertencer às diferentes instituições e formas de socialização das sociedades de letrados, mas também pelos discursos múltiplos e contraditórios que a objetivaram⁷⁷.

⁷³ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Op. cit., p. 5-6.

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2015. p. 43-44.

⁷⁵ REIS, José Carlos. Op. cit., p. 26.

⁷⁶ MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 11..

⁷⁷ CHARTIER, Roger. “O homem de letras”. In: VOVELLE, Michel. *O homem do iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997. p. 143.

Ao nos remetermos ao significado da *Enciclopédia* de Voltaire, ser um homem de letras não é apenas ter um conhecimento acerca de literatura ou gramática, mas ser um estudioso de diversas áreas e ciências, mesmo que não se aprofunde sobre todos os estudos⁷⁸. Ou seja, um homem que tem conhecimento em variadas áreas do saber. Classificação em que Martins Penna se adequa, tendo em vista sua formação em comércio, o fato de ter cursado a Academia de Belas Artes, e ainda ter adquirido conhecimento na pintura, na estatuária e na arquitetura. Estudou ainda música, canto e línguas nesse meio tempo. Vários desses estudos lhes foram úteis posteriormente ao se tornar escritor de teatro e crítico de óperas e de peças encenadas nos palcos da Corte.

Ao mesmo tempo, a análise de Chartier sobre os homens de letras nos é interessante para verificar o papel desses homens na sociedade e como se transita do mecenato particular para o monárquico. Ao fazermos uma breve retrospectiva, os artistas que buscavam lucrar com sua arte e ter reconhecimento a partir do renascimento no século XV, aceitavam patrocínios particulares, principalmente de burgueses, e com a chegada da imprensa, dos produtores de livros (no caso de escritores⁷⁹). Para conseguirem se sustentar em suas artes, os artistas muitas vezes se submetiam a pedidos específicos e a censura de seus mecenas. Segundo Roger Chartier, no século XVIII, com o advento do iluminismo e da produção das enciclopédias, Voltaire, entre outros, apresenta como ser autor, apenas por ser, não deveria ser considerado relevante, seria inútil⁸⁰. O filósofo expõe que para ser um autor de fato, ou com “utilidade”, a saída era se submeter ao príncipe, pois ao menos dessa forma o homem de letras teria liberdade de espírito, e não precisaria depender do mercado e dos livreiros.

Para melhor compreender a produção das letras no século XVIII, Robert Darnton utilizou-se de estatísticas a fim de mostrar como esses homens viviam e se comportavam perante a sociedade até a Revolução Francesa. Assim, Darnton, considerando como autores na segunda metade do século XVIII todos aqueles que tinham publicado pelo menos uma obra, constatou que entre 1755 e quase as vésperas da Revolução, o número de autores tinha chegado a praticamente 300, e o número de publicações mais do que dobrou (quase

⁷⁸ Ibidem, p. 119.

⁷⁹ CHARTIER, Roger. *Do Palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

⁸⁰ CHARTIER, Roger. “O homem de letras”. Op. cit., p. 122.

triplicou)⁸¹. Cerca de 60% desses autores tinham alguma profissão ou ligação religiosa, ou então faziam parte da nobreza (de espada e de toga). Ou seja, a minoria advinha de outras origens sociais com saberes específicos e variados, como médicos, advogados, bibliotecários, intérpretes, entre outros.

Por mais que tratemos nesse trabalho da primeira metade do século XIX, a situação de Penna se encaixa em um panorama semelhante, haja vista sua origem social (família de comerciantes e pai diplomata) e o fato dele não viver apenas como autor de peças de teatro, mas ter cargo no funcionalismo público do Brasil imperial e em um órgão (Conservatório Dramático Brasileiro) de importante utilidade para a preservação dos valores nacionais pretendidos e defendidos. Essa ação da coroa de cooptar estudiosos e artistas existira no auge do absolutismo francês com Luís XIV⁸² e fora recuperada no século XVIII como podemos observar a partir dos estudos de Robert Darnton; uma prática que se estendera pelo século XIX no Brasil. No caso da França, como explicitado por Chartier, esses grupos de homens de letras se dividiam entre aqueles que tinham suas posições sociais e benefícios diretamente ligados ao governo e, de outro lado, uma burguesia desejava de se afirmar nas letras e na ciência e ainda definir tal papel como profissão, podendo até mesmo “usufruir de seu talento”⁸³.

Como homem de letras, Penna teve influência iluminista e romântica e, ao mesmo tempo, destoava da rigidez técnica da escrita de seus contemporâneos. Sua escrita teatral buscava se utilizar de linguagem informal, uma característica romântica, tendo em vista a tentativa de identificação com o público e o seu dia a dia. Ele era extremamente criticado por isso. Lília Shwarcz enfatiza o fato de também participarem dessa missão patriótica, representantes do romantismo no Brasil, como Domingos José Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto Alegre⁸⁴. Inclusive a *Revista Nitheroy*, que teve apenas duas publicações, foi pensada e escrita pelos jovens escritores que na época viviam na França e vinham sendo inspirados diretamente pelo *Institute Historique*. Eles tinham o intuito de tratar de assuntos

⁸¹ Ibidem, p. 123.

⁸² Ibidem, p. 122.

⁸³ Ibidem, p. 123.

⁸⁴ Araújo Porto Alegre também era membro do Conservatório Dramático Brasileiro, que fazia a censura de peças de teatro a partir de 1843. Outro romântico financiado por D. Pedro II, e um dos fundadores da revista *Nitheroy*, foi Francisco Sales Torres Homem. SHWARCZ, Lília Moritz. Op. cit., p. 126.

nacionais no que dizia respeito às artes e às ciências⁸⁵. Na primeira edição da revista, Gonçalves de Magalhães propõe o indígena como protagonista na nossa literatura romântica e nacional, segundo Antonio Cândido,

(...) preconizando o abandono da mitologia clássica e dos modelos portugueses, propondo o índio como tema nacional, a emoção religiosa como critério, e o sentimentalismo como tonalidade⁸⁶.

Posteriormente, segundo Shwarcz, Gonçalves de Magalhães se tornou um dos protegidos de D. Pedro II⁸⁷. Esse investimento em valores e ideias, para que gerassem unidade nacional era necessário, já que, como enfatiza Ilmar de Mattos⁸⁸, tal unidade ainda não existia naquela conjuntura, tendo se consolidado apenas na segunda metade do século XIX.

No IHGB, a preocupação de seus membros era com a narrativa da história do Brasil, com elementos considerados brasileiros e de identidade comum, com aspectos desde as características naturais até a formação da língua a fim de alcançar a imagem de unidade e conciliação almejada pelo Estado e idealizada pela instituição. Almejavam homogeneidade para o Brasil, desenvolvendo a gênese de uma nação⁸⁹. O projeto político se estendia também à esfera cultural. Com o objetivo de desenvolver tais estudos, o IHGB passou a publicar revistas e a compartilhar os ideais desejados para a nação que se formava.

Na área das letras e das artes, como já comentado, foram publicados dois números da *Revista Nitheroy*, nos quais se percebe a intenção de se contribuir para a cultura brasileira e auxiliar em seu desenvolvimento de forma a respeitar e estimular valores sociais que consideravam civilizados:

A economia política, tão necessária ao bem material, progresso, riqueza das nações, ocupará importante lugar na *Revista Brasiliense*. As Ciências, a Literatura nacional e as Artes que vivificam a inteligência, animam a indústria, e enchem de glória e de orgulho os povos, que as cultivam, não serão de nenhum modo negligenciadas. E desta arte, desenvolvendo-se o amor e a simpatia geral para tudo que é justo, santo, belo e útil, veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização, e tocar ao ponto de grandeza, que a Providência lhe destina⁹⁰.

Produzido em Paris por brasileiros, o periódico tinha a intenção de “refletir sobre

⁸⁵ *Nitheroy : revista brasiliense, ciencias, letras e artes*, t. 1, n. 01, 1836. p. 4.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 45

⁸⁷ SHWARCZ, Lilia Moritz. Op. cit., p. 129.

⁸⁸ MATTOS, Ilmar Rohloff de. Op. cit., p. 180.

⁸⁹ REIS, José Carlos. Op. cit., p. 26.

⁹⁰ *Nitheroy : Revista Brasiliense, ciencias, letras e artes*, t. 1, n. 01, 1836.

objetos de bem comum e de glória para a pátria”⁹¹, objetivando uma produção científica e literária. Foram abordados temas como astronomia, economia, literatura e música. Curiosamente, sobre economia se discutiu a escravidão, defendendo-se que ela não condizia mais com os tempos em que se vivia. Afirmava que o caso do Brasil era diferente da Inglaterra e dos Estados Unidos, por exemplo, pois o desenvolvimento do país dependeria do trabalho escravo.

A *Revista Nitheroy* fechou, mas, posteriormente, no próprio Rio de Janeiro, foi criada a *Revista Minerva Brasiliense* com propósitos semelhantes. Essa revista foi publicada por cerca de três anos com certa regularidade por aqueles que se diziam uma “associação de literatos”⁹². Assim como sua antecessora, a *Minerva Brasiliense* prezava pelos valores morais que condiziam com o respeito e a adoração a Igreja e ao “Santo Imperador”, mas apresentava bastante interesse no desenvolvimento científico e civilizacional. Nas palavras de Torres Homem em 1843:

O século XVI foi o do desenvolvimento do elemento religioso; o XVIII, o do elemento político, e o nosso [XIX] o é incontestavelmente do elemento industrial. Mas para conseguir o fim em cada uma dessas esferas, quantas crises, quantos terríveis acidentes, quantos suores de sangue! Parece que na ordem providencial do mundo, nada se obtém sem sacrifício; ele é a condição da nossa perfectibilidade; para que tenha o lugar do progresso da espécie, mister (necessário) que uma geração seja oferecida em holocausto a outra; e assim o desenvolvimento das sociedades ofereceria o aspecto de uma redenção contínua, segundo essa lei, que um filósofo cristão dos nossos dias chamou – paingenisica (sic) – Para nós portanto, os tormentos de uma época crítica, a fadiga da construção, os ardores da luta: para as gerações vindouras, as flores da primavera, o orvalho do céu, a fruição não disputada de sua herança!⁹³

O trecho destacado acima foi retirado da parte final do editorial introdutório, que busca expressar em suas seis páginas o caminho da evolução humana e das sociedades até que se alcance o auge da civilização. O final apresenta justamente aqueles que se propõem a liderar esse processo de desenvolvimento brasileiro, como eles, que se consideravam capazes de grandes esforços para isso. A revista tratava de ciências, política (mesmo que indiretamente), economia e artes. Durante sua existência, o próprio presidente, Sebastião Nunes, fazia contatos para divulgar o trabalho e buscar o reconhecimento devido. Araújo Porto Alegre, um dos literatos românticos da época, contribuía escrevendo para a

⁹¹ Ibidem, p.1.

⁹² *Revista Minerva Brasiliense, ciencias, letras e artes*, Rio de Janeiro, n. 01, 01/11/1843.

⁹³ TORRES HOMEM, F. S. “Introdução. Progressos do século atual”. *Revista Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, n.01, 01/11/1843. p. 6.

publicação, assim como Sebastião Nunes e Martins Penna – todos eles parte do Conservatório Dramático Brasileiro. É interessante notar, como tanto o Conservatório quanto a *Minerva* foram criados no mesmo ano, 1843. E suas propostas iniciais seguem uma linha semelhante, que é a coesão moral e a produção cultural de forma nacional.

Segundo Tania Bessone, coube às elites letradas e políticas da sociedade a importante missão de conduzir o povo no processo de aprendizagem sobre sua própria identidade. Isso para que todos se identificassem dentro dos elementos nacionais que vinham sendo construídos para o Brasil e seguissem “a ordem, a unidade, a civilização e o progresso”⁹⁴. Sentir-se-iam, portanto, pertencentes ao enorme espaço em que viviam de norte a sul como parte de uma mesma comunidade. Para além da questão identitária, a *Minerva Brasiliense*, ao abordar o caminho a se seguir para chegar à civilização, menciona a importância do trabalho escravo para a economia (tal qual a *Revista Nitheroy*), mas demonstrava preocupação com o fato de que os escravos, suas origens e heranças teriam trazido males para a sociedade brasileira, em relação à moral, à corrupção e a outros hábitos. Assim, era preciso buscar uma “população melhor” e esse era um dos motivos principais para a substituição do trabalho escravo⁹⁵.

Devido à imagem negativa deixada por D. Pedro I no contexto da abdicação, é interessante também a tentativa da revista de mostra-lo de forma melhorada (através de poemas)⁹⁶, como uma estratégia narrativa da importância da monarquia e da ascendência portuguesa para a conquista da civilização no Brasil. Por outro lado, D. Pedro teria nos libertado da opressão portuguesa. Seria aquele que deu um importante passo para iniciarmos a história do Brasil como uma grande nação e um Império.

Nesse sentido, a revista exercia um papel pedagógico⁹⁷, a fim de reconstruir uma memória não necessariamente verdadeira, mas com elementos que fossem comuns aos cidadãos e fizessem com que se lembrassem da necessidade da monarquia. Como D. Pedro inaugurou a monarquia constitucional (apesar de outorgada) no Brasil, teria aberto caminho não só para a emancipação, mas também para o progresso. Portanto, D. Pedro II seria a

⁹⁴ FERREIRA, Tania Maria Bessone da Cruz. “Minerva Brasiliense: Redatores, colaboradores e publicistas”. In: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal; NEVES, Lucia Maria Bastos P. (Org.). *Minerva Brasiliense: leituras*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016. p. 31.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 33.

continuidade desse progresso a partir dos princípios da ordem e da civilização⁹⁸.

Lúcia Guimarães ressalta a importância dos primeiros historiadores darem ao Brasil um passado para que se mantivesse como um país unido no futuro. Esse era um dos objetivos de um projeto político – e cultural – interessante ao Estado. Desde a sua chegada ao trono, D. Pedro II precisava do desenvolvimento dos estudos históricos para legitimar seu poder, garantindo assim também a manutenção da monarquia em um período conturbado. Era preciso unir os vários “Brasis” aqui existentes, pois como não se sentiam identificados como um todo, e diante da presença de repúblicas nas Américas, gerou-se um sentimento de insegurança para as elites que temiam perder seus privilégios. Logo, a atuação do IHGB e de revistas como *Nitheroy* e *Minerva Brasiliense* faziam parte também do processo de manutenção da unidade territorial e de legitimação imperial. Instrumentos do aparelho estatal na construção de uma leitura do passado.

Como ressaltado por Lúcia Guimarães, o Brasil era tratado “como uma criação do Império ultramarino português”, desde Cabral até 1808⁹⁹. Consequentemente, uma série de biografias foram produzidas pelo IHGB, com o intuito de estabelecer os personagens importantes da história que tentava se definir como genuinamente brasileira¹⁰⁰. Um exemplo de biografia proposta desse período era a do ex-regente Diogo Feijó¹⁰¹, uma figura de grande força política. A preocupação era criar a biografia do personagem histórico de acordo com seus feitos até transformá-lo em modelo a ser seguido. A partir de então, os romancistas ganharam ainda maior destaque, pois cabia a eles desenvolver os heróis da nação, ou seja, selecionar os principais sujeitos históricos que trouxessem alguma relevância para a história do Brasil e que gerassem identificação entre os brasileiros.

O importante para o Estado Imperial naquele momento era construir a história e a cultura do país sob moldes civilizados europeus. No entanto, um dos principais problemas era a sociedade etnicamente multifacetada. Os elementos não europeus também quase não constam nas peças de Penna. Nem como crítica, nem como destaque, apenas como parte da estrutura social, como mais um costume. A referência de civilização, mesmo que sob

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ GUIMARÃES, Lúcia M. Paschoal. “Francisco Adolpho de Varnhagen: História Geral do Brasil”. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico II*. São Paulo: SENAC, 2001. p. 79-80.

¹⁰⁰ GONÇALVES, Márcia de Almeida. “Narrativa biográfica e escrita da história: Octávio Tarquínio de Sousa e seu tempo”. *Revista de História*, 150 (1o - 2004), p. 129-155.

¹⁰¹ Ibidem, p. 159.

críticas, continuava a ser a Corte que possuiria o melhor da sociedade brasileira – como retratado em *Juiz de Paz na Roça*. O romantismo, em destaque na época, e pelo qual Penna era influenciado, como já dissemos, instigava a narrativa histórica desejada e a construção de símbolos nacionais, atingindo diferentes campos das artes, como o próprio teatro. Na visão de Bárbara Heliadora¹⁰², o comediógrafo fazia críticas políticas, morais e sociais relevantes para sua época. Acreditamos, contudo, que a análise das suas ideias e ações, mostre um artista crítico de sua sociedade e que, ainda assim, seguia o roteiro da elite da qual participava e ajudava a manter.

1.3 – O CONTEXTO CULTURAL ROMÂNTICO

JOSÉ ANTÔNIO - Nem 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.
 JOSÉ ANTONIO - Que blasfêmia! (À parte:) É o que faz a ignorância!
 PENNA, *O Diletante*, 1844. Texto digital¹⁰³.

Apesar de muito criticadas na época, as chamadas farsas de Penna continham elementos que traziam identificação nas situações, nos costumes e nos diálogos com o que de fato fosse do cotidiano do brasileiro, não apenas na Corte (onde vivia o comediógrafo). Um dos seus méritos, que pode ter chamado a atenção da elite artística, era o fato do comediógrafo conseguir através de suas farsas de costume, fazer o público se reconhecer em suas histórias, e mais, fazer setores da sociedade de diferentes origens, serem representados nos principais palcos da Corte. Dessa forma, a cultura dita nacional poderia ter um novo alcance. Daí o título de “pai do teatro popular”, mesmo o teatro anteriormente sendo de um público mais excludente do que no momento em que Penna começava a ter seu trabalho artístico reconhecido.

Em abril de 1831, Martins Penna, aos quatorze anos, vivia a abdicação do Imperador Dom Pedro I e uma sucessão de crises políticas. Suas primeiras peças foram feitas no momento em que insurreições de diversas partes e camadas sociais aconteciam:

¹⁰² HELIODORA, Bárbara. *Martins Pena, uma introdução*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000. p. 13.

¹⁰³ http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/martin_pena2.pdf Acesso em 26 de Julho de 2017.

um período de importantes mudanças no país¹⁰⁴. Sua trajetória e percepções sobre esses processos acabaram refletidos posteriormente em suas obras quando decidiu se dedicar às artes¹⁰⁵. Ao longo de sua formação, a visão dele sobre o país se transformou, o que é possível verificar em suas produções teatrais e em seu estilo de escrita crítico e irônico.

Como vimos, o comediógrafo sofria influências iluministas e do movimento romântico – em voga no âmbito literário da época. A partir das influências francesas sofridas no Brasil no século XIX e com a criação do IHGB em 1838, como trabalhado no item anterior, o Estado visava direcionar o projeto de escrita da história nacional brasileira a fim de construir uma identidade para a recente nação¹⁰⁶. Isso em um país marcado por diversidades que não se identificavam como um todo único. Nesse sentido, o teatro, influenciado pelo romantismo, também investia na construção de uma cultura supostamente brasileira. Seu auge aconteceu com a chegada de Dom Pedro II ao poder a partir de 1840. Esse gênero literário tinha como intenção “reger tempos futuros”, criar mitos, “nação e heróis”¹⁰⁷ e, assim, “fazer reacender e destacar as raízes de uma pátria e/ou ressaltar elementos que poderiam compor a cultura da aspirante nação”¹⁰⁸. Seu estilo se encaixa nos parâmetros românticos. Esse estilo de teatro, que ganha bastante espaço nos anos de 1830, se evidencia pela tentativa de representar o real, mas sem preocupação de fato com pudores, com a verossimilhança ou com um tempo cronológico adequado para a sucessão de fatos de sua narração. O que importa no teatro romântico é a mensagem passada sem se preocupar com detalhes reais e que sejam totalmente coerentes¹⁰⁹, mas com a representação da realidade pensada e compreendida pelo artista.

Para analisarmos essas peças teatrais considerando-as como representação do contexto social vivido por Martins Penna, é importante pensar o que leva o comediógrafo a seguir a tendência romântica, utilizando-nos de ideias desenvolvidas por Roger Chartier. Para ele, “as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros”¹¹⁰. Com isso, Chartier aponta a conjuntura para a construção das realidades sociais, cujo processo passa

¹⁰⁴ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 9.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 11.

¹⁰⁶ GUIMARÃES, Manoel L. Salgado. Op. cit., p. 6.

¹⁰⁷ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 95.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 215-223.

¹¹⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1988. p. 17.

pelas delimitações e divisões do mundo social e suas respectivas percepções. As representações são fabricadas a partir dos interesses dos grupos. Portanto, as peças de Penna carregavam sua subjetividade construída na origem familiar (de comerciantes e funcionários públicos), que pode ser considerada o ponto de partida para o ambiente que veio a fazer parte no futuro e o ajudou a desenvolver suas ideias de caráter moderado que, por exemplo, questionavam a escravidão¹¹¹ mas sem dar voz direta aos escravos como personagens, como já ressaltado anteriormente.

A partir da invenção da imprensa, as produções artísticas e intelectuais, como as próprias peças de teatro, por exemplo, passam a sucumbir aos interesses daqueles editores que detinham o capital para a produção impressa, de modo que suas obras tivessem o máximo de alcance de público possível. Roger Chartier¹¹² fala das reclamações de artistas dos séculos XV e XVI sobre as alterações que seus textos sofriam em prol de terem seus trabalhos produzidos de forma impressa, mas de acordo com o interesse de quem os produzia. Um fenômeno parecido ocorreu com o mecenato renascentista e, conforme a sociedade ocidental europeia desenvolvia o sistema capitalista e a classe burguesa crescia, sua dominação sobre a produção intelectual se estendia. Durante os séculos XV e XVI eram os editores que investiam nas publicações. Posteriormente, não precisavam ser mais eles. Com a chegada do século XVIII, ocorre a queda do prestígio da nobreza (devido a Revolução Francesa), o que leva esse grupo social a se misturar à intelectualidade burguesa¹¹³, se adequando agora ao pensamento cultural burguês. Segundo Pierre Bourdieu, os artistas não mais dependiam de um único “patrão”, mas podiam ter vários “patrocínios”. Com a aceleração da Revolução Industrial, a indústria da imprensa também se desenvolveu e se tornou a principal via para difundir os ideais românticos do século XIX.

Importante ressaltar, que em seu desenvolvimento, o romantismo não se deu da mesma forma em todos os lugares do mundo, e que existiam características específicas em determinados lugares, como o Brasil. Mas, de qualquer maneira, a imprensa, seja pelos livros ou pelos folhetins, se tornou uma importante via de difundir os ideais românticos.

¹¹¹ Penna encontrava-se ligado aos liberais moderados durante a Regência e aproxima-se do Partido Conservador no início do Segundo Reinado. Quando escrevia em folhetins a partir de 1838, criticava as revoltas regenciais, como se elas fossem contra a ordem do país. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 14.

¹¹² CHARTIER, Roger. *Do palco à página...* Op. cit., p. 76-77.

¹¹³ Ver: BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas...* Op. cit., p. 99-182.

Estes, inclusive, tomaram proporções que viriam a transformar visões e construções de sociedades, na Europa e aqui mesmo no Brasil. Segundo Isaiah Berlin, as culturas através dos séculos tiveram correntes de pensamento que dominavam e guiavam sociedades, assim como também transformaram a consciência humana. O romantismo foi uma delas. E não foi apenas um pensamento cultural, mas também filosófico:

O mundo pode ser concebido de maneira orgânica, como uma árvore, em que cada parte vive para todas as outras partes, ou de maneira mecanicista, talvez como resultado de algum modelo científico, em que as partes são externas umas às outras. (...) O que acontece em regra, é que alguma disciplina ganha a ascendência – digamos a física ou a química – e, em razão da enorme influência que exerce sobre a imaginação da sua geração é aplicada também a outras esferas¹¹⁴.

Berlin destaca que o romantismo provocou uma transformação tão radical que considera que a partir desse movimento nada mais foi como antes¹¹⁵. A começar pelo racionalismo do iluminismo que precede o romantismo. Um pensamento filosófico que rompe com as imposições da Igreja e do absolutismo, culminando inclusive com a morte de Luís XVI¹¹⁶. O pensamento base construído a partir da razão iluminista já influenciara as artes, a moral, a política, a filosofia. O entusiasmo gerado por toda essa “evolução”, inicia uma admiração pelo inexplicável, pelo espontâneo¹¹⁷. O que as revoluções trazem, seja a francesa, a industrial, ou a própria revolução romântica, é um ideal de luta, de crença em algo maior. A individualidade pode ser o ponto-chave de formas diferenciadas em cada uma das revoluções. No entanto, Berlin destaca como a ideia que predomina o fim do século XVIII e ascende no início do XIX é a valorização do martírio e do sacrifício individual¹¹⁸. Um pensamento e uma atitude “inovadora” de não trair o ideal que se acredita.

O martírio e o sacrifício já haviam sido marcas de sociedades europeias anteriores. No entanto, a tragédia era vista como erro de algo, de alguém, moral ou intelectual. A tragédia, seria resultado de algo que faltou ao homem, que podia ser evitado ou não, mas ocorreu por culpa do homem. Portanto, caberia a ele o poder e a habilidade de evitar a tragédia¹¹⁹. O que ocorre a partir do final do século XVIII, mas principalmente a partir do XIX, é que “as coisas boas” não necessariamente conseguem ser conciliáveis, e podem

¹¹⁴ BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015. p. 28.

¹¹⁵ Ibidem, p. 28.

¹¹⁶ Ibidem, p. 30.

¹¹⁷ Ibidem, p. 29.

¹¹⁸ Ibidem, p. 32-33.

¹¹⁹ Ibidem, p. 36-37.

gerar “coisas ruins”, como foi o caso da Revolução Francesa. Nela, em nome de um ideal maior, Robespierre matou a muitos, inclusive Danton, que também lutou pelo mesmo ideal. Uma ideia hegeliana do “bem contra o bem”¹²⁰. De preservar o bem “original”, o bem “de verdade”. Ali teria nascido a visão de lutar até o fim pelos ideais, ir contra a transformação em um ser “burguês medíocre” e se tornar um herói necessário a partir de uma tragédia, como foi o chamado período do Terror.

O movimento romântico trouxe à tona lutas de origem de povos e culturas, a partir de suas individualidades, mas em prol de um pensamento coletivo. Como expresso por Berlin, a unidade e a multiplicidade:

É beleza e feiura. É a arte pela arte, e a arte como um instrumento de salvação social. É força e fraqueza, individualismo e coletivismo, pureza e corrupção, revolução e reação, paz e guerra, amor à vida e amor à morte¹²¹.

Ideias que se contradizem, mas, ao mesmo tempo, a atuação de uma inibe o malefício da outra, pois na coibição de uma ação que beneficiaria o individual, se fortalece outra que atuaria pela prosperidade do coletivo.

Com variações entre França, Inglaterra e Alemanha, os primeiros românticos criticam o pensamento do século XVIII pelo excesso de racionalismo e cientificismo, tentando mostrar justamente as individualidades de cada um, e que não era possível igualar a todos em uma dada sociedade devido as suas particularidades. Em torno de problemas mais profundos é que a ideia de coletivo necessária¹²². Para tal, Isaiah Berlin aponta Herder como um dos que teria originado o romantismo entre o final do século XVIII e o início do XIX por propor a noção de expressionismo, pertencimento e de não conciliação de ideais.

Pela noção de expressionismo, Herder defenderia que todo ser humano tem a necessidade de se expressar, e o que ele expõe é sua natureza completa, a não ser que tenha sido podado por diversos motivos. De qualquer forma, o que está expresso na arte feita por um ser humano, é o que ele quer mostrar, de maneira consciente ou inconsciente. Se a arte expressa usa a língua original de um povo, aquele que não fala a mesma língua nunca terá a mesma sensação nem entenderá da mesma forma de quem entende a língua da arte expressa, pois cada símbolo que constrói a arte (até mesmo a linguagem) compõe a expressão real do

¹²⁰ Ibidem, p. 38.

¹²¹ Ibidem, p. 45.

¹²² Ibidem, p. 87.

ser humano que a fez (artista)¹²³. Portanto, entender a individualidade do artista não será possível, mas sim o pertencimento de um grupo. A forma impalpável que se herda do grupo ao qual se pertence é a forma de um grupo que está próximo, na mesma terra. É por essa via que Herder desenvolve um conceito de nação; os símbolos tradicionais são transmitidos há tanto tempo que não se sabe nem de quando exatamente, mas se sabe que ele está ali presente e traduz o pertencimento àquela terra e aquele grupo¹²⁴.

Acreditamos que o romantismo brasileiro do início do século XIX, tanto na literatura quanto no teatro, carregue essa característica de pertencimento. Na literatura de maneira mais formal, e no teatro de maneira informal. Pois, na literatura utilizou-se da imagem do sertanejo, do brasileiro forte do interior. O indígena, aquele que tudo inicia, e passa pela colonização como um processo civilizatório, mas nos deu diversos símbolos a serem utilizados, comidas e palavras, por exemplo. Enquanto isso no teatro, temos as comédias de costumes, nas quais Penna retratava em forma de crônicas, as peculiaridades do brasileiro, das zonas rurais até as zonas urbanas, e com uma linguagem informal, na qual ele conseguia utilizar o jeito cotidiano de falar, proporcionando identificação e pertencimento.

No entanto, da mesma forma que o romantismo na Europa necessitou ser controlado, assim também ocorrera no Brasil. Afinal, caso se aproximasse demais das camadas populares, haveria o risco de se tornar revolucionário e se desviar do que de fato era importante para a elite política. Isso porque o romantismo nasce de um pensamento contestador: o iluminismo. Não por acaso, segundo Michel Löwy¹²⁵, Rousseau é considerado por alguns literatos como um dos pais do romantismo do século XIX. Portanto, o romantismo se tornou um movimento cultural extremamente útil para alguns setores da sociedade no sentido de resgatar as origens e o passado, fazendo acender a chama do amor pelo local. Em contrapartida, também tinha a capacidade de conduzir pelo caminho dos ideais do bem maior de um povo, inclusive para contestar a autoridades, fossem elas eclesiásticas ou políticas.

¹²³ Ibidem, p. 98-99.

¹²⁴ Ibidem, p. 99-101.

¹²⁵ LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.14.

Arnold Hauser¹²⁶ afirma que o século oitocentista teria dependido artisticamente do romantismo, o qual carregava a transição histórica do iluminismo e diversas questões do século XVIII a serem desenvolvidas. A religião, por exemplo, sofreu críticas, bem como o Antigo Regime, após a Revolução Francesa, e os vestígios que se reverberavam no movimento romântico exprimiam temor pelo presente e remontavam ao passado para fazer as conexões necessárias com a Antiguidade Clássica, forjando uma noção de continuidade cultural¹²⁷. Ironicamente, a natureza romântica derivava do cristianismo, de reflexões questionadoras e até mesmo individualistas¹²⁸.

O movimento romântico, como explicitado por Hauser, despertou um processo de consciência histórica, pois sua forma de pensar instigava evolucionismo e dinamismo social, no sentido de que o indivíduo, sua sociedade e cultura estão em constante luta e mudança, considerando a formação intelectual de cada um como transitória, ou seja, passível de transformações¹²⁹, não linear. O romantismo em si, seguia um ritmo de mutações que variava em cada lugar e de acordo com a expansão industrial do capitalismo e da burguesia. A Inglaterra, por exemplo, por ser pioneira na Revolução Industrial, já no século XVIII, como expresso por Alfredo Bosi¹³⁰, teve uma leva de autores de costumes burgueses, pois era o público que crescia desejoso de literatura mais acessível, onde podiam identificar seus próprios conflitos pessoais. Isso nos permite compreender, segundo Bosi, que cultura e literatura não mais despertavam interesse apenas nas camadas mais cultas da sociedade, mas também nas semicultas, com tanta relevância quanto o cinema ou a televisão hoje¹³¹.

Já na França havia maior controle e censura. Mas, assim como outros grandes centros econômicos e culturais europeus, a relação entre o artista e a sociedade na primeira metade do século XIX, na visão de Eric Hobsbawm¹³², era inspirada pela Revolução Francesa como modelo a ser seguido de transformações positivas e pela Revolução Industrial, com destaque para os horrores por ela causados devido as mazelas com o proletariado e o aprofundamento das divisões sociais. A burguesia como fruto das duas era influenciada em suas ações, o que conseqüentemente afetava também os artistas, que

¹²⁶ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 821.

¹²⁷ *Ibidem*, p.822.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p. 97.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 403.

tendiam a se interessar em representar da sua forma os temas políticos¹³³. O romantismo, ao mesmo tempo que tentava a fuga da realidade por não se preocupar empiricamente com o que desenvolvia, idealizava em cada nação o que esperava que ela pudesse se tornar. Fosse através da poesia, da música, do teatro ou de outras formas de expressão artística.

As barreiras políticas modificadas e a instabilidade da vida aguçada pelas violentas mudanças econômicas tiveram no romantismo uma via de manifestação da falta de crença em valores que até então eram incontestáveis¹³⁴. Hauser ressalta como os conservadores se assustaram com tamanho questionamento e relativização da dominação política e dos valores estabelecidos. A própria história seria argumento válido contra a dominação da classe conservadora, pois não havia justificativa coerente historicamente para tal – ou seja, nada que claramente desse o direito dessa dominação. Usufruía-se do posto de poder estabelecido fundamentado no longo tempo da existência dessa relação e da estrutura político-social.

O que era para ser questionado contra os setores conservadores foi por eles apropriado e transformado em argumento para favorecê-los e reafirmar sua posição na sociedade. A perspectiva pensada e imposta a partir de então era de que o que estivesse “escrito” na história era o que valia, argumentando-se que a dominação dos valores seculares e das classes dominantes até aquele momento devia-se ao posto de antiguidade. Portanto, esses grupos teriam construído a nação¹³⁵. A apropriação da origem histórica pelos conservadores dificulta para os românticos a esperança que havia sido despertada pelas revoluções no sentido de modificação da história e das relações sociais. Os românticos alemães, por exemplo, tentavam usar a sensibilidade aflorada para expressar suas concepções de mundo. Para Hauser:

A luta íntima da alma romântica em nada se reflete tão diretamente e tão expressivamente como na entidade do “segundo eu” que está sempre presente no espírito romântico e reaparece na literatura romântica sob formas e variantes inúmeras. (...) é o impulso irresistível para a introspecção, a tendência, que assume o nível de mania, para a auto-observação (...). A ideia do “segundo eu” é, claramente, apenas uma tentativa de fuga e traduz a incapacidade dos românticos de se resignarem à sua situação histórica e social próprias. O romântico mergulha impetuosamente no seu duplo – como, aliás, em tudo o que é obscuro e ambíguo, caótico e beatífico, demoníaco e dionisíaco – e busca nisso apenas um refúgio contra a realidade que é incapaz de dominar por meios racionais. Nesta fuga da

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ HAUSER, Arnold. Op. cit, p. 826.

¹³⁵ Ibidem, p. 827.

realidade descobre (...) a fonte dos seus sonhos de realização dos seus anseios e das soluções irracionais dos seus problemas¹³⁶.

É nessa ambiguidade romântica que Martins Penna e outros artistas estão inseridos. O Brasil em que cresceu despertara nele, como em outros homens de letras brasileiros, a defesa de uma ideia de nação ou de pátria. O que Penna expressa em suas obras são suas insatisfações em relação ao país. No entanto, como apontado por Hauser, uma “situação histórica” é interação entre “fatores materiais e intelectuais, econômicos e ideológicos”¹³⁷. Assim, por mais que o comediógrafo criticasse problemas que compunham o processo histórico e social brasileiro, ele mesmo fazia parte e se beneficiava da estrutura que o constituía. Ele escrevia suas peças de cunho romântico que inspiravam símbolos nacionais e valores morais desejados pelo Império e pelos projetos políticos das elites da época. Sem deixar de ter autonomia, ele investia na difusão de sua obra, inserindo-se em algumas redes de sociabilidade através da participação em folhetins e no próprio órgão de Censura do Estado Imperial, o Conservatório Dramático Brasileiro, do qual participavam vários membros do IHGB, editores e redatores de periódicos, ministros do Império, dentre outras figuras políticas importantes.

1.4 – O ROMANTISMO NOS PALCOS BRASILEIROS

Na sua configuração simbólica, o belo formaria com o divino um todo contínuo. A imanência ilimitada do mundo ético na esfera estética foi elaborada pela estética teosófica dos românticos. (...) para a apoteose da existência do indivíduo perfeito, e não apenas em sentido moral. O que houve de típico no Romantismo foi a inserção desse indivíduo perfeito num processo que, sendo infinito, era também salvífico, portanto sagrado¹³⁸.

Como destacou Walter Benjamin, o mundo romântico idealizava pessoas perfeitas, em sociedades cheias de defeitos, mas que buscavam também a perfeição. Uma representação do pensamento real que se fortaleceu na Europa do século XIX de que a civilização ideal de fato existia, seguindo um padrão ocidental europeu. Com isso, as artes foram vias úteis para o que Hobsbawm chama “da fase A, que se desenvolveu na Europa no século XIX” e “foi puramente cultural, literária e folclórica, sem implicações políticas

¹³⁶ Ibidem, p. 834.

¹³⁷ Ibidem, p. 826.

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Berna., 1920. p. 6-7 (nota 3) e p. 80-81 Apud BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 170.

particulares e mesmo nacionais”¹³⁹. O passo seguinte seria justamente usar a mentalidade identitária formada para fortalecer movimentos nacionais com militância política em sua defesa.

Voltando a Walter Benjamin¹⁴⁰, ele mostra que o romantismo representou os ideais de uma época e as alegorias, como o teatro, desenvolveram os símbolos nacionais desejados, criticando os ideais a serem rejeitados. Isso era feito de maneira ficcional, mas que estava próxima do leitor ou, no caso do teatro, do telespectador. O teatro romântico na Inglaterra e na França se desenvolveu baseado nos costumes e nas ideias burguesas. No entanto, no Brasil ele não teria seguido uma linearidade. João Roberto Faria evidencia o prevalecimento das vontades individuais dos dramaturgos frente à preservação e atenção com o estilo que se desejava desenvolver¹⁴¹. O que, segundo Faria, pode ser verificado ao observarmos como a poesia e os romances foram muito melhor desenvolvidos do que o teatro.

A ideia romântica era remontar ao passado para valorizar as origens de uma pátria, e então fortalecer sua cultura genuína, o que no caso do Brasil caberia aos indígenas¹⁴². Por esse motivo, surgiu o movimento indianista, com obras famosas como *Iracema* e *O Guarani*¹⁴³, ambas de autoria de José de Alencar. Além do indianismo, o movimento romântico no Brasil também inspirou obras regionalistas, que falavam da força do sertanejo e das suas lutas diárias pela sobrevivência, as quais se diferenciavam muito do cotidiano urbano, inclusive nos costumes e na linguagem¹⁴⁴. Essas ideias presentes na literatura, também atingiram os temas teatrais de Martins Penna que, assim como seus contemporâneos que seguiam o mesmo estilo, tentava usar suas obras para mostrar as grosserias cometidas pelos novos ricos¹⁴⁵. Isso pode ser verificado na peça *Os dous ou O Inglês Maquinista*:

CLEMÊNCIA - Mostra que tem habilidade.

EUFRÁSIA - Assim é bom, pois o meu nem por isso. Quem também já vai adiantado é o Juca; ainda [ontem (?)] o João comprou-lhe um livro de fábula.

¹³⁹ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo – desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 21.

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama trágico Alemão*. Op. cit., p. 170-171.

¹⁴¹ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais – o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001. p.78-79.

¹⁴² Ver: SHWARCZ, Lilia Moritz. Op. cit.

¹⁴³ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais...* Op. cit., p. 79.

¹⁴⁴ BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 95.

¹⁴⁵ Ibidem.

CLEMÊNCIA - As mestras da Júlia estão muito contentes com ela. Está muito adiantada. Fala francês e daqui a dois dias não sabe mais falar português.

FELÍCIO, à parte - Belo adiantamento!

CLEMÊNCIA - É muito bom colégio. Júlia, cumprimenta aqui o senhor em francês.

JÚLIA - Ora, mamã.

CLEMÊNCIA - Faça-se de tola!

JÚLIA - Bon jour, Monsieur, comment vous portez-vous? Je suis votre serviteur.

JOÃO - Oui. Está muito adiantada.

EUFRÁSIA - É verdade.

CLEMÊNCIA, para Júlia - Como é mesa em francês?

JÚLIA - Table.

CLEMÊNCIA - Braço?

JÚLIA - Bras.

CLEMÊNCIA - Pescoço?

JÚLIA - Cou.

CLEMÊNCIA - Menina!

JÚLIA - É cou mesmo, mamã; não é primo? Não é cou que significa?

CLEMÊNCIA - Está bom, basta.

EUFRÁSIA - Estes franceses são muito porcos. Ora veja, chamar o pescoço, que está ao pé da cara, com este nome tão feio.

PENNA, Martins. *Os dous* ou *O Inglês Maquinista*, 1845. Texto Digital ¹⁴⁶.

O Brasil a ser representado deveria alcançar muito além do que era vivido na Corte. Por isso, as peças de Martins Penna fizeram sucesso, mesmo que a crítica fosse dura sobre ele. Seus textos eram considerados fracos de técnica, mas, ao mesmo tempo, originais por representarem os personagens brasileiros, na cidade ou no interior, como no caso de *O Juiz de Paz na Roça*. A essência do teatro romântico não era retratar a realidade, mas sim gerar identificação com o público, para que ele fosse tocado sem necessariamente se chocar. Ainda assim, Penna tinha a capacidade de captar o real, segundo Célia Berrettini¹⁴⁷, apresentando um painel verdadeiro da sociedade brasileira, mesmo que de forma cômica. Isso muitas vezes incomodava a censura dramática, da qual ele mesmo fez parte a partir de 1843. Período no qual ele já não era tão conservador como quando escreveu a primeira versão de *Juiz de Paz na Roça* em 1838, pois suas novas peças continham críticas que não agradavam muito a moral e aos bons costumes defendidos pelo Conservatório onde ele atuava como censor como poderemos verificar mais à frente.

O teatro no Brasil, desde a chegada de D. João, importava peças estrangeiras, e por vezes as traduzia. No auge dos conflitos políticos internos a partir da abdicação de D. Pedro

¹⁴⁶ <http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00169> Acesso em 9 de julho de 2017.

¹⁴⁷ BERRETTINI, Célia. Op. cit., p. 51.

I, os teatros sofrem com a instabilidade que afeta sua conservação. No mesmo ano de fundação do IHGB, o governo até então regencial, começou a estimular a valorização de atores e autores brasileiros¹⁴⁸. A partir de 1838, os atores portugueses, que comandavam os mais importantes palcos fluminenses, se dividiram. João Caetano liderou o grupo que criticava as reproduções e adaptações europeias. A crítica desse grupo era de que logo haveria um esgotamento dos dramas e tragédias que dominavam os teatros brasileiros¹⁴⁹. O jornalista Justiniano José da Rocha incentivava essa crítica em suas matérias sobre teatro, e introduziu no Brasil o *feuilleton*: um novo formato de se escrever matérias de jornal que, ao mesmo tempo, dava espaço para a publicação de pequenos romances que a partir de 1841 seriam conhecidos como folhetins.

O ímpeto para trazer o romantismo e o teatro romântico era tanto, que Justiniano decidiu iniciar seu novo formato com um debate entre a dita escola clássica de teatro e o teatro romântico¹⁵⁰. Isso porque, segundo ele, a falta de informação impedia que esse novo tipo de teatro (para a época) fosse feito de maneira inteligente e com qualidade. Da própria herança portuguesa, ainda se misturava o romântico com algo que remetesse ao arcadismo, ou a formas literárias sobre o “romanesco”, o “mágico”, onde teriam lugar histórias de aventuras fantásticas e inacreditáveis, como *Dom Quixote* de Cervantes¹⁵¹. Dessa forma, a transição para o teatro romântico e para o romantismo em si foi algo repentino em Portugal. Isso influenciou diretamente esse mesmo processo no Brasil.

O chamado “furor romântico” na Alemanha, apesar de beber da fonte iluminista racional de Voltaire, vinha retratando o “disparatado”, pois o que tivesse senso e juízo era clássico, mas o que mostrasse os opostos, como a oposição entre “o possível e o quimérico”, era o romântico. Pelo menos na origem alemã¹⁵². Mas, a inspiração mais direta dos atores portugueses que aqui representavam desde 1836 vinha sendo a escola romântica francesa. E, apesar de reconhecerem a beleza artística dos dramas e tragédias, logo esse tipo de obra não os agrada mais, passando a ser considerado retrógado, “sem brio”, “sem glória”¹⁵³. No

¹⁴⁸ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2002. p. 38.

¹⁴⁹ FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 67.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 68.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*, p. 69.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 70.

entanto, as críticas no folhetim de Justiniano eram não apenas artísticas, mas também políticas, pois nos dramas que vinham representando a história francesa, o jornalista condenava a falta de verdade histórica que, para ele, se manifestava no descaso com um importante monarca francês, ou seja, herói de sua nação. Essa era uma característica peculiar aos românticos: a exaltação a heróis nacionais.

O teatro romântico francês que desembarca no Brasil no final dos anos de 1830 e início de 1840 traz dramas e tragédias românticas com protagonistas marcados por contradições, pelo o bem e o mal, mesmo que sejam reis e rainhas. Aqueles que são considerados os protetores de toda moral e civilidade, estavam sendo colocados em xeque, pois mostravam-se como meros mortais, passíveis de contradições e atitudes duvidosas¹⁵⁴. Por isso, *O poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães e *O juiz de paz na roça* de Martins Penna, originalmente de 1838, não foram reconhecidos na época por um dos “primeiros críticos” de teatro como Justiniano¹⁵⁵. Tais peças colocavam os valores morais civilizados e personagens ligados à Igreja ou ao Estado em contradição moral. Algo que vinha sendo típico do teatro romântico, mas que precisava ser moldado pelo Estado imperial de modo a não desvirtuar o país da civilização. Afinal, o teatro romântico, ao mostrar os costumes, teria importante valor pedagógico.

O empresário João Caetano assinou contrato com o Estado Imperial para ter suas peças subvencionadas pelo governo. No entanto, o contrato exigia estreitamente que as representações fossem feitas por autores do país com o objetivo de diminuir as traduções e adaptações. Era preciso conseguir peças brasileiras originais. Segundo João Alberto Faria, o encontro entre João Caetano e os autores Martins Penna e Gonçalves de Magalhães teria sido o “primeiro passo importante para a formação do teatro brasileiro”¹⁵⁶. Ambos foram os primeiros autores brasileiros a terem peças originais e nacionais representadas pela primeira vez em palcos brasileiros da Corte. Apesar do teatro brasileiro no século XIX ter sido marcado pela comédia de costumes inaugurada por Penna, sua farsa a princípio não fez muito sucesso, ao contrário do drama de Gonçalves de Magalhães, *O Poeta e a Inquisição*¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 71-73.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 74.

¹⁵⁶ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais...* Op. cit., p. 7.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 8.

Mesmo após *Juiz de Paz na Roça* começar a obter êxito ao ser representada pela companhia de João Caetano, Magalhães Junior comenta como os anúncios das peças de Penna ficaram sob autoria anônima por muito tempo. O autor sugere que isso se explique pelo fato de em 1838 ele já ser um funcionário público¹⁵⁸ e suas peças conterem críticas à sociedade e a alguns aspectos da estrutura governamental e institucional da época, como a Igreja. Em *Judas e o Sábado de Aleluia*, *O Noviço*, e *Quem casa quer casa*, Penna faz duras acusações de hipocrisia por parte da Igreja. O trecho abaixo de *Quem casa quer casa* ilustra a questão:

NICOLAU - Faço muito bem, porque sirvo a Deus.

FABIANA - Meu caro, a carolice, como tu a praticas, é um excesso de devoção, assim como a hipocrisia o é da religião. E todo o excesso é um vício...

NICOLAU - Mulher, não blasfemes!

FABIANA - Julgas tu que nos atos exteriores é que está a religião? E que um homem, só por andar de hábito há de ser remido de seus pecados?

NICOLAU - Cala-te...

FABIANA - E que Deus agradece ao homem que não cura dos interesses de sua família e da educação de seus filhos, só para andar de tocha na mão?

NICOLAU - Nem mais uma palavra! Nem mais uma palavra!

FABIANA - É nossa obrigação, é nosso mais sagrado dever servir a Deus e contribuirmos para a pompa de seus mistérios, mas também é nosso dever, é nossa obrigação sermos bons pais de família, bons maridos, doutrinar os filhos no verdadeiro temor de Deus... É isto que tu fazes? Que cuidado tens da paz de tua família? Nenhum. Que educação dás a teus filhos? Leva-os à procissão feito anjinhos e contentas-te com isso. Sabem eles o que é uma procissão e que papel vão representar? Vão como crianças; o que querem é o cartucho de amêndoas...

NICOLAU - Oh, estás com o diabo na língua! Arreda!

FABIANA - O sentimento religioso está na alma, e esse transpira nas menores ações da vida. Eu, com este meu vestido, posso ser mais religiosa do que tu com este hábito.

NICOLAU (querendo tapar-lhe a boca) - Cala-te, blasfema!... (Seguindo-a.)

FABIANA - O hábito não faz o monge. (Fugindo dele.) Ele é, muitas vezes, capa de espertalhões que querem iludir ao público; de hipócritas que se servem da religião como de um meio; de mandriões que querem fugir a uma ocupação e de velhacos que comem das irmandades...

PENNA, Martins. *Quem casa quer casa*. 1845. Texto digital¹⁵⁹.

A mais forte característica de Martins Penna era sua originalidade no que diz respeito ao tema abordado em suas comédias: os costumes – até então não havia sido escrita uma peça brasileira nesse formato. Destacam-se ainda seu estilo de escrita sem preocupações formais, bem como a falta de atenção e cuidado com técnicas teatrais, tal como Molière, ao desenvolver a profundidade psicológica de seus personagens¹⁶⁰.

¹⁵⁸ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p. 23.

¹⁵⁹ <http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00145> Acesso em 02 de Julho de 2017.

¹⁶⁰ BERRETTINI, Célia. Op. cit., p. 50.

Este primeiro capítulo, portanto, nos permitiu analisar o contexto no qual o comediógrafo Martins Penna cresceu e sua trajetória até chegar ao teatro, atuação pela qual ele é artisticamente conhecido. Ao acompanhar seu crescimento profissional e pessoal, na medida do possível e das informações alcançadas, pudemos também minimamente entender os anseios de Penna, bem como os da elite para a qual ele contribuiu cultural e politicamente. Seja pelas ideias que transmitiam suas peças e atraíam um determinado público, seja por sua atuação na censura dramática brasileira. Isto em meio a uma conjuntura de construção de símbolos nacionais, como os que remetiam aos indígenas. Para isso, foi necessário começar a entender um pouco do teatro romântico e como o comediógrafo se insere nesse campo artístico. Para dissertar mais diretamente sobre sua contribuição cultural para a nação que se idealizava na época, analisaremos mais a fundo no capítulo 2 o conteúdo de suas peças e as peculiaridades de seu estilo artístico, bem como os exames censórios feitos sobre algumas de suas peças.

2 – IDENTIDADE NACIONAL, ROMANTISMO E TEATRO: A COMÉDIA POPULAR E SEU PAPEL CIVILIZATÓRIO E PEDAGÓGICO NAS PEÇAS DE MARTINS PENNA

Segundo Roger Chartier¹⁶¹, entre os séculos XVI e XVII, a área dramática vivia uma tensão, pois se dividia entre seguir as regras poéticas aristotélicas de interpretação ou considerar a expectativa do público e como a representação os atingiria. A divergência ocorre sobre a leitura da peça e a estética utilizada, ou seja, há uma preocupação com o uso adequado da linguagem e das técnicas. De um lado, por essa ótica, o teatro seria apenas um tipo de veículo, uma forma de apresentar determinada obra literária. O mais importante nesse caso seria a obra tecnicamente bem estruturada e escrita, seguindo o padrão formal, como a cultura oficial deveria ser. De outro lado, se argumentava que o público era quem melhor julgava a peça, pois a experiência que a representação proporciona seria o que verdadeiramente importa. O texto faria parte do espetáculo, como mais um elemento. Mas, a sensação provocada pelo mesmo é que construiria a experiência e a vivência julgadas pela audiência como válidas, de modo positivo ou negativo. O sucesso ou o fracasso se tornam uma responsabilidade do público.

Roger Chartier também aponta como após a imprensa os textos dramáticos sofreram alterações, não apenas os “literários” essencialmente; como ele colocou, os “fixamente escritos”. A partir do momento que passaram a ser publicados, sofriam alterações nas pontuações e marcações, o que modificava a forma de leitura em voz alta e a própria interpretação¹⁶². E ler o texto publicamente permitia uma certa relação de sociabilidade. Assim como as obras que podiam ser editadas segundo interesses políticos e editoriais, a

¹⁶¹ CHARTIER, Roger. *Do palco à página...* Op. cit., p. 7..

¹⁶² *Ibidem*, p. 8.

maneira de ser executada a exposição dramática podia ter também uma influência interpretativa sobre o público. A leitura individual silenciosa era considerada como uma via de interpretação mais pessoal, ao passo que uma leitura pública limitaria a “viagem individual” e interferiria na transmissão e sua interpretação da história, tendo em vista que a própria entonação já seria um filtro entre o sujeito que a representa e o que a recebe.

Nesse sentido, as obras teatrais, como ressalta Chartier¹⁶³, se tornam produções coletivas, pois não contam só com o autor, mas com o público, com o lugar que irá alcançar, com uma “negociação com o mundo social”¹⁶⁴. A obra ganha vida e receptividade se o público e o lugar onde a história foi contada se identificam e a aceitam; se condiz com suas realidades. Ou seja, a negociação para a obra “acontecer” ocorre quando o meio onde a história é “negociada” é aceita pelos atores sociais, e se o meio de transmissão é adequado para eles, tal qual a linguagem e mensagem utilizada. É como querer que um analfabeto leia e interprete. Falham a transmissão, o sucesso do código e a recepção da mensagem. Consequentemente, a troca não existe e tanto a ideia não é recebida e absorvida, quanto o público não pode se corresponder com ela. Sem sucesso com o público, fracassam a obra e o autor.

Patrick Charaudeau reforça essa ideia ao refletir sobre o discurso político¹⁶⁵. A linguagem, tal qual o teatro, pode ser considerado como um discurso político, com um propósito de ação. Uma consequência natural de sua existência é emanar algo do tipo. Considera-se, então, que os atos de linguagem se originam de um indivíduo que se relaciona com o outro em uma relação de contraste, mas na condição em que um precisa do outro para existir. De forma que tenha a finalidade do sujeito ter conhecimento de si mesmo, e precisa dessa relação de reconhecimento e de influência entre ambas as partes. Como esses sujeitos tem ideias próprias, se confrontam, mas de forma que se regulam e continuam a coexistir¹⁶⁶.

Essa é uma linha de raciocínio interessante, a fim de nos debruçarmos sobre a necessidade do público aceitar as peças de Penna e, ao mesmo tempo, se reconhecer em suas comédias, se transformar em elementos contribuintes para o desenvolvimento da

¹⁶³ Ibidem, p. 10.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ CHARAUDEAU, Patrick. Op. cit., p. 253.

¹⁶⁶ Ibidem.

cultura nacional, considerando-se que quem assistia a suas peças se reconhecia naqueles brasileiros apresentados pelo dramaturgo. Para analisarmos as peças de Martins Penna, como *Judas em Sábado de Aleluia*, *Juiz de paz na roça*, *Os Dous ou o Inglês Maquinista e O Noviço*, é cauteloso pensarmos a partir da ótica mostrada por Chartier, principalmente no que se refere à atenção com a historicidade de um texto¹⁶⁷. Para isso, se faz necessário compreender a “materialidade do texto”, ou seja, em quais características se encaixa, o tipo de discurso utilizado e suas características específicas e, sobretudo, a época e o lugar aos quais pertence.

No caso das peças de Martins Penna, não se pode deixar de entendê-lo como comédia e também de enxergá-lo como pertencente ao movimento romântico – como teatro, não como literatura. É importante ainda considerar que as características do romantismo europeu não podem ser buscadas nas obras de Penna, pois o movimento no Brasil possui peculiaridades, apesar das semelhanças. Uma das principais diferenças se encontra justamente no público que alcançam. Diante da necessidade de letramento, o tipo e o teor da história romântica que atraía o público que lia obras de literatura não eram exatamente os mesmos do “teatro popular”, o que justifica a aceitação de Martins Penna no teatro com suas comédias de costume em linguagem mais coloquial. A audiência do teatro era composta em parte por iletrados e, para esses, a linguagem do dia-a-dia das ruas não era um problema. Importava a experiência que tinham ao assistir a peça e a identificação com os costumes dos personagens retratados.

Mikhail Bakhtin nos apresenta, nesse sentido, as diferentes visões de mundo entre a cultura oficial e a “não-oficial”, ou seja, aquelas que não são inerentes à Igreja nem ao Estado¹⁶⁸. Martins Penna transitava entre ambas, haja vista que suas peças precisavam conseguir ser representadas nos principais teatros da Corte com o objetivo de obter reconhecimento; era necessário se adaptar. Isso nos remete à problemática das edições feitas nas peças, comentadas por Chartier, pois muitas vezes elas começavam a se colocar a serviço de patrocínios ou dos príncipes até o século XVII. Quando Penna escreve na primeira metade do século XIX tem uma relativa autonomia para escrever, mas, a partir do

¹⁶⁷ Ibidem, p. 11.

¹⁶⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 17.

momento que suas peças são examinadas pelo Conservatório Dramático Brasileiro, para que pudessem ser encenadas eram sugeridas alterações de palavras ou até mesmo corte de cenas. Nesse âmbito, Martins Penna se encaixava na cultura “não-oficial”, pois não lançava mão de criticar a Igreja ou alfinetá-la. O próprio governo não era diretamente criticado, mas a exposição da hipocrisia da moral e dos bons costumes era considerada inadequada para um ideal de sociedade civilizada no qual o Brasil e o Império buscavam se encaixar e estruturar.

Tendo sido expostas tais considerações, é necessário ressaltar alguns pontos para melhor análise e compreensão das peças de Penna como parte importante da construção cultural de um ideal de nação no Brasil Império. Assim, procuramos utilizar as comédias do autor como fontes importantes para compreender as ideias do seu tempo e as articulações sociais que se construía no Brasil oitocentista.

2.1 – O TEATRO E A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA NAÇÃO

Como vimos, no Brasil no século XIX, a diversidade e os regionalismos dificultavam o estabelecimento de elementos de coesão nacional, de símbolos que fossem brasileiros. A criação do IHGB tinha a intenção de produzir a história do Brasil de um ponto de vista nacional e não mais sob a ótica portuguesa. Apesar dos portugueses serem reconhecidos como civilizadores. A literatura também funcionou como um dos instrumentos simbólicos, assim como o teatro e outras formas de arte. O teatro, com as influências românticas já pontuadas, buscava o desenvolvimento e o reforço de ideias nacionais que consolidassem o Brasil como uma nação civilizada. Segundo as atas do Conservatório Dramático Brasileiro, seu objetivo era:

(...) promover os estudos dramáticos, e melhor assento da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua (...). Artigo 1º: O Conservatório Dramático terá por seu principal e fim primário: assinar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos, e para as artes acessórias; corrigir o vício da cena brasileira quanto caiba na sua alçada; interpor o seu juízo sobre as obras (...) e finalmente dirigir os trabalhos cômicos digo cênicos, e chamá-los aos grandes preceitos da arte, por meio de uma análise discreta, em que se apontem e combatam os defeitos, e se indiquem os métodos de emendar¹⁶⁹.

¹⁶⁹ *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1843. p. 3-4. [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

O Conservatório foi um órgão, assim como o IHGB, criado pela elite que tinha uma visão de nação para o Brasil em conjunto com o Estado Imperial. Apesar de posteriormente receber incentivo financeiro, era de organização particular. Tinha como função exercer o controle sobre esse tipo específico de arte. Por meio dele, eram transmitidos valores julgados corretos para sociedade em que viviam:

Artigo 8º: As regras para a censura, e o julgamento serão estatuídas em um regulamento a L. hoc. (sic) tendo por fundamento – a veneração a nossa santa religião – os respeito devidos dos poderes políticos da nação e as autoridades constituídas – a guarda da moral e decência pública – a castidade da linguagem, e aquela parte que é relativa á artopia¹⁷⁰.

O Conservatório se colocou, portanto, como guia e protetor das artes nacionais nos palcos, deixando claro o que seria considerado teatro nacional de fato e o que deveria ser encenado, com base na moral cristã e na defesa da imagem da Igreja como inviolável, tal como a imagem do imperador.

Pierre Bourdieu destaca que esses simbolismos construídos vêm de setores das classes dominantes que têm a intenção de preservar seus interesses e, para isso, produzem uma lógica específica, tanto no campo de produção quanto no que é produzido. Segundo Bourdieu, a tradição neo-kantiana “trata os diferentes universos simbólicos”¹⁷¹, tais como a língua e a arte, por exemplo, como “instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos”¹⁷². Ou seja, Bourdieu analisa o poder de força dos simbolismos existentes na sociedade como funções verdadeiramente ativas. Podemos enxergar então certas estruturas de conhecimento, as advindas da ciência ou de outras áreas, de maneira que elas formulem e modelem outras estruturas mais complexas, de modo que corroborem com elementos estruturantes da sociedade, elaborando um modelo de pensar, ser e agir.

É justamente sobre essa ótica que Benedict Anderson debate o conceito de nação¹⁷³, ou melhor, das comunidades imaginadas, a partir de diversos simbolismos dentro de um período de longa duração. O autor trabalha como vários fatores em modificação, ascensão e declínio são capazes de estruturar um processo social a partir de um consenso feito e aceito pelos próprios indivíduos dentro da sociedade. As comunidades imaginadas se tornam um

¹⁷⁰ Ibidem, p. 45.

¹⁷¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989. p.8.

¹⁷² Ibidem, p. 9.

¹⁷³ Eric Hobsbawm e Benedict Anderson divergem sobre a formação das nações. Ao passo que Hobsbawm acredita que o Estado é quem forma a nação, Anderson defende a formação da comunidade imaginada anteriormente ao Estado nacional.

exemplo, portanto, da ideia sugerida por Bourdieu de “construção de uma realidade”¹⁷⁴, cuja capacidade de força do poder simbólico atravessa o espaço e o tempo de forma homogênea, em meio ao conformismo lógico durkheimiano, ou seja, uma integração social que leva a aceitar a estrutura que lhe é imposta gradualmente, pois pequenos símbolos fazem aceitar tal estruturação como algo comum.

É importante ressaltar que o Estado imperial já havia se formado quando Penna começou a atuar artisticamente e na burocracia. Logo, a ideia de Hobsbawm de que o Estado forma a nação também condiz com esta análise. Haja vista a concepção de que nação é resultado de um povo soberano sob determinado território¹⁷⁵, como era o caso do Brasil desde 1822. Mas, apesar de um Estado territorialmente unido, aparentemente, a administração encarava dificuldades em manter tal unidade por questões culturais, econômicas e políticas. A perspectiva de Anderson de formação de uma comunidade imaginada através de diversos elementos culturais, inclusive pelo romantismo, no momento de transição política dos anos de 1830, auxilia a compreender os símbolos nacionais defendidos pela elite política na tentativa de construção de uma identidade nacional. Anderson analisa, por exemplo, através do uso da língua, do romantismo e da imprensa, vias de contribuição para a estruturação do imaginário em torno do nacional. Lembramos que a língua é considerada por Bourdieu como uma estrutura que permite a inteligibilidade da palavra, ou seja, a identificação com uma língua permite que a sociedade entenda a mensagem passada por ela e, assim, são realizadas as produções simbólicas de uma sociedade.

Durante a Idade Média, segundo Anderson, a Igreja construía dominação através da língua sagrada (o Latim) e transmitia a ideia de que os homens estavam predestinados às vontades de Deus. Os sermões, os vitrais, e outras formas de linguagem também eram usados com esse sentido a fim de alcançar os iletrados. No entanto, após a Reforma Protestante, o Latim começava a entrar em declínio, enquanto as outras línguas pela Europa (a começar pela Alemanha devido à tradução da Bíblia por Lutero) renasciam. A partir do século XVIII, o romance e os jornais passam a instituir e representar a ideia de comunidade imaginada, o embrião da nação. Consequentemente, a fabricação de uma comunidade

¹⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Op. cit., p. 9.

¹⁷⁵ HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo...* Op. cit., p. 30-32.

passou a ser imaginada nesse período através de novas produções culturais que possuíam importante valor simbólico.

A comunidade imaginada e controlada pela providência de Deus ia perdendo espaço a partir desse período, dando lugar ao romance e ao jornal. Assim, a construção simbólica ganha novos meios de comunicação. Tecnicamente, foram meios de representação de tipos de comunidades imaginadas que podem ser relacionadas com o que concebemos hoje como a ideia de nação. Estes seriam instrumentos psicológicos do indivíduo para levar o ser humano a determinado comportamento e pensamento, construindo assim imagens mentais de identificação das comunidades. A nação e suas representações como uma ideia discreta, quase imperceptível, em meio aos detalhes que desenham o cenário, os personagens e acontecimentos dentro dos romances, onde o “tempo vazio e homogêneo”¹⁷⁶ permitia o desenvolvimento de eventos. Em meio a esse cenário familiar estaria presente um organismo sociológico ao longo do espaço cronológico apresentado, como disputas entre partidos e suas ideologias, divisões sociais e os costumes de cada classe, dentre outras estruturas que identificam o espectador de forma sutil.

Na análise de Bourdieu, esse sistema simbólico possui “ideologias duplamente determinadas”¹⁷⁷. As estruturas formuladas em conjunto com suas funções específicas provêm de certas condições sociais. Ou seja, o que é produzido simbolicamente, assim como o que é contado e como é contado no romance, por exemplo, tem um intuito e uma função. O romance construía nesse momento um indivíduo anônimo, que vivenciava determinadas situações em lugares nos quais o leitor conseguia se identificar, pois faziam parte do seu cotidiano. Questões e características nacionais que permitiam ao leitor se identificar não necessariamente no personagem, mas no contexto e ambiente sociológico retratados. O discurso e o seu tom utilizados nos meios de comunicação como os romances ou o jornal direcionam a mentalidade que se deseja para os organismos sociais¹⁷⁸. Dessa forma, o que se vivencia socialmente se transforma em ordem natural, mascarada como comum.

Portanto, acreditamos que o estudo de Benedict Anderson sobre as raízes que fundamentaram a nação e o nacionalismo pode ser conjugado com a análise sociológica

¹⁷⁶ ANDERSON, Benedict. Op. cit., p. 55.

¹⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Op. cit., p. 13.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 14.

feita por Bourdieu acerca do processo de estruturação simbólica de uma sociedade. Bourdieu destaca que:

O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder¹⁷⁹.

Antes da ideia de nação se transformar em uma extensão política, aqueles que fazem parte dela devem se reconhecer como comunidade. O papel do poder simbólico é diariamente exercer a coerção imperceptível, a fixação de ideias e comportamentos. A aceitação de que a verdade passada e o meio de comunicação que a constrói são legítimos e confiáveis. Por isso, tanto a ideologia desenvolvida quanto aqueles que a produzem, exercem seu discurso de maneira não apenas a convencer do que é correto, mas a fazer com que aqueles que recebem a orientação a sigam inconscientemente.

No caso de artistas como Martins Penna, a finalidade de contribuição para o nacional era a mesma, mas os focos se diferenciavam. As comédias de Penna apresentavam algumas das preocupações políticas, culturais e dos “bons costumes” valorizados pelas elites, como, por exemplo, em *O Judas em Sábado de Aleluia*:

PIMENTA - Tenho que dar algumas voltas, a ver se cobro o dinheiro das guardas de ontem. Abençoada a hora em que eu deixei o ofício de sapateiro para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional! O que ganhava eu pelo ofício? Uma tuta-e-meia. Desde pela manhã até alta noite sentada à tripeça, metendo sabela daqui, sabela dacolá, cerol pra uma banda, cerol pra outra; puxando couro com os dentes, batendo de martela, estirando o tirapé — e no fim das contas chegava apenas o jornal para se comer, e mal. Torno a dizer, feliz a hora em que deixei o ofício para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional! Das guardas, das rondas e das ordens de prisão faço o meu patrimônio. Cá as arranjo de modo que rendem, e não rendem pouco... Assim é que é o viver; e no mais, saúde, e viva a Guarda Nacional e o dinheirinho das guardas que vou cobrar, e que muito sinto ter de repartir com ganhadores. Se vier alguém procurar-me, dize que espere, que eu já volto. (Sai)

PENNA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*, 1844. Texto digital¹⁸⁰.

O trecho acima, por exemplo, é uma tentativa de mostrar a grande honra de se fazer parte da Guarda Nacional, não só pelo suposto bom salário, mas pela estabilidade de vida. No entanto, uma das características marcantes das comédias de Martins Penna é a crítica a

¹⁷⁹ Ibidem, p.15.

¹⁸⁰ http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/PS2014_1/Hab_Especificas_2014_1/Teatro_Judas_sabado_aleluia_HabEspecificafdf Acesso em 26 de Julho de 2017.

algumas instituições, como a Igreja, a burocracia, e as ironias sobre as vivências diárias da população brasileira, seus costumes, tradições, etc. Na peça *O Judas em Sábado de Aleluia*, por exemplo, é mostrada uma crítica a moça “namoradeira” que é descoberta por namorar dois ao mesmo tempo, mas o fazia por querer garantir um bom casamento. Pensamento que na época era importante para muitas mulheres. Ao mesmo tempo, mostra um membro da Guarda Nacional exercendo seu poder de um modo arbitrário e, por isso, conseguindo dinheiro além do seu próprio salário através da intimidação, ou seja, de forma sutil verificamos a prática da corrupção como algo recorrente e naturalizado. É também exposta uma crítica de como o trabalho de antes garantia muito pouco para a sobrevivência e fazia o indivíduo passar por alguns tipos de humilhação e dificuldade; algo que um guarda não passava, pois era um cargo que apresentava superioridade social. Ou seja, na visão romântica, ser patriota era recompensador, apesar das ações de seu cargo.

O estudo das peças teatrais permite, portanto, a leitura do simbólico e das representações de forma a se perceber em obras como as comédias e farsas de Martins Penna uma tentativa de normatização das relações da sociedade brasileira na primeira metade do século XIX por meio da arte, da cultura e da sensibilidade. Além da difusão de valores morais, o palco também se tornava objeto de propaganda, ou simplesmente instrução, no que se refere à preocupação do Estado em fazer com que a sociedade apreendesse normas, regras e padrões de “sociabilidade e civilização”¹⁸¹. Isso levava o governo a subsidiar o teatro a partir de um determinado momento, através de empresários, diretores, e companhias de atores, como por exemplo João Caetano¹⁸², que fez as peças de Martins Penna serem representadas

Segundo Bourdieu, no caso das sociedades europeias, a vida intelectual e a artística se transformaram a partir da estrutura da produção de bens simbólicos. Esse sistema teria impellido o desenvolvimento destes campos a terem maior soberania no processo de sua produção. Assim como essa autonomia também se estenderia para as formas de circulação dos bens simbólicos, e as relações necessárias para que tais bens chegassem aos seus consumidores na sociedade¹⁸³. No entanto, segundo Chartier, os autores de teatro, os quais

¹⁸¹ CAETANO, João Pedro de Souza Lobo. *MULHERES EM CENA: A figura feminina nas Comédias de Martins Penna*. Rio de Janeiro, UFF – ICHF, 1995. p. 23.

¹⁸² Ator, autor e diretor de teatro na primeira metade do século XIX.

¹⁸³ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. Op. cit., p. 99.

dependiam do retorno das vendas de ingressos e das traduções das peças¹⁸⁴, eram os que efetivamente conseguiam autonomia no desenvolvimento de suas obras. Uma autonomia relativa, levando-se em consideração a censura das peças de teatro promovidas pelo Estado ou por meios particulares, mas que seguiam os ideais do Estado de toda maneira. Um dos motivos que permitiu a Martins Penna, por exemplo, a representação de suas peças, foi a boa aceitação do público, incentivando o maior investimento de João Caetano. Como demonstrado por Bourdieu, o desejo do mercado estimula a liberdade de produção do autor, pelo fato de ser um produto que se quer consumido¹⁸⁵. No caso de Penna, esse produto são suas comédias. Posteriormente, sua rede de sociabilidade com pessoas ligadas ao Estado imperial e a censura dos teatros também contribuiu para o reconhecimento de suas obras teatrais.

2.2 – TEATRO: A LINGUAGEM E O PÚBLICO

Para a Corte imperial, em grande parte, o teatro de qualidade e visto como “oficial”¹⁸⁶ era o que estava nos moldes europeus quanto ao classicismo, a técnica, a linguagem formal e civilizada. De preferência óperas ou traduções de peças italianas e francesas de sucesso¹⁸⁷ (ou não necessariamente traduzidas, como no caso das óperas). Desde o início do Segundo Reinado até o período de morte de Martins Penna, tanto ele quanto João Caetano criticavam o descaso com o teatro brasileiro, em relação a estrutura e a valorização do estrangeiro em detrimento do nacional¹⁸⁸. Esse incômodo com a valorização do estrangeiro aparece em *Os Dous ou O Inglês maquinista*, mostrando o inglês como aproveitador, não confiável, ou apontando como os produtos importados são caros e refletem no alto custo de vida no Rio de Janeiro. Dentre as comédias de Penna, portanto, eram abordados assuntos que atingiam um público bastante amplo.

Isto posto, é indispensável ponderar alguns aspectos sobre a importância do público para o teatro. Ele pode ser um meio transmissor de obras literárias, da mensagem do artista.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 146.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 104.

¹⁸⁶ Considerando-se a classificação de Mikhail Bakhtin sobre cultura oficial e “não-oficial”.

¹⁸⁷ CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro – um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE, 1996. p. 124.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 118-123.

Logo, o público precisa entender a história de alguma forma ou minimamente se identificar com ela. Outro ponto, é que o teatro é a forma de expressão de um tempo e lugar, de um determinado grupo de pessoas, bem como qualquer obra literária. Então, pode ser considerado como parte da cultura de uma sociedade. Pode ser visto, assim, como um fio que conduz ao rastro de uma realidade longínqua do passado, pois não deixa de ser um texto “entranhado na história”¹⁸⁹, a fim de regatá-la e contá-la. Calo Ginzburg aponta como os romances, desde aqueles medievais, desenvolvem ficções que usam de costumes involuntários. Por isso mesmo um texto “não-verdadeiro” acaba por conter verdades históricas, ainda que de forma fragmentada e não explicitamente genuína¹⁹⁰. Nesse ponto, o teatro romântico de Penna se encontra no mesmo paradoxo entre a ficção e a realidade, haja vista que suas farsas abordavam justamente os costumes da sociedade na primeira metade do século XIX. Em meio a “não formalidade” das comédias, os rastros de realidade colocados por Martins Penna apareciam, ora de forma discreta, ora de forma bastante direta. Sob a orientação de Ginzburg, é nosso papel nesse trabalho fazer o destrinchamento entre realidade e ficção; ou buscar aquilo que a ficção tem a nos oferecer sobre a realidade. Citando Chapelain, Ginzburg diz:

Os médicos analisam os humores corrompidos de seus pacientes com base em seus sonhos: do mesmo modo podemos “analisar os usos e costumes e costumes do passado com base nas fantasias representadas em seus textos”¹⁹¹.

Ginzburg destaca na reflexão de Chapelain que a ficção é feita a partir da história de seres humanos. Logo, as narrativas desses homens são sobre a época em que vivem, sobre a forma como pensam, seus costumes ou o que almejam. Assim, refletem uma época e, por isso, são críveis. De alguma maneira é como se ao lê-los nos relacionássemos com os personagens e entendêssemos suas essências; seja por identificação com seus costumes ou por suas ações puramente humanas¹⁹². O romance se torna via de uma história, com eventos históricos e ficcionais, o reflexo de uma época. Em tal perspectiva, o teatro romântico desenvolveu, portanto, um papel de narrativa histórica de uma sociedade e seus costumes e

¹⁸⁹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros – verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 7-11.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 13.

¹⁹¹ CHAPELAIN, J. *Opuscles*, 1966, p. 219 Apud GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros – verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 84.

¹⁹² Ibidem, p. 81-93.

ideais. Por conseguinte, seu impacto sobre o público desperta uma identificação significativa com o cotidiano.

Roger Chartier retorna à Antiguidade para tratar do teatro entre os séculos XVI e XVIII¹⁹³. Tomando esse período como parâmetro, Chartier frisa o fato de os textos “obedecerem a leis próprias”¹⁹⁴, pois funcionavam como via de comunicação e transmissão de mensagens e histórias da comunidade para ela mesma. Isso é importante para que reforcemos o fato de que “os textos quando eram falados”, tinham como objetivo causar efeito sobre o público ouvinte. Essa era a preocupação antes de qualquer técnica: que a mensagem transmitida causasse o impacto desejado. Desse modo, percebemos que a investigação da circulação dos “textos literários”, fossem do tipo que fossem, atingiriam públicos diversos, através da leitura ou como ouvintes, e estes a interpretariam, usariam e se apropriariam¹⁹⁵. Sobre isso, Chartier pondera:

Deve-se então historicizar a definição e taxonomia dos gêneros, das práticas de leitura, das modalidades de circulação e dos diferentes públicos visados pelos textos, tais como eles nos foram legados pela “instituição literária. (...) Estes têm a ver com as normas estéticas (imitação, invenção, inspiração), com os modos de transmissão do texto (recitação, leitura em voz alta, declamação solitária), com a natureza do destinatário (o público em geral, os eruditos, o príncipe ou, finalmente, o próprio poeta) e com as relações entre as palavras e as coisas (que são da ordem da representação, da ilusão ou do mistério)”¹⁹⁶.

É importante considerarmos, então, a época, o local e o público que recebe o texto. Patrick Charaudeau, sublinha como “o ato da linguagem é um agir sobre o outro”¹⁹⁷. Nesse sentido, há influência e regulação sobre o outro. Podemos analisar, por conseguinte, segundo o autor, que o objetivo é colocar o sujeito que escuta como submisso ao sujeito que fala. Charaudeau expõe que para que essa situação ocorra ou o sujeito submisso teme quem o fala ou recebe algum tipo de benefício. Essa relação de poder se estabelece a partir do momento que existe o reconhecimento de ambas as partes em suas respectivas condições¹⁹⁸. A força de ação é que constrói o laço social. Charaudeau mostra como essa força pode assumir diversos papéis e conseguir também efeitos diversos de acordo com a forma como é exercida. Ela pode agir com abstração ou como figura de poder forte por

¹⁹³ Processo que se refletirá no século XIX o qual estudamos.

¹⁹⁴ CHARTIER, Roger. *Do palco à página...* Op. cit., p. 13.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 13-14.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 14-19.

¹⁹⁷ CHARAUDEAU, Patrick. Op. cit., p. 253.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 253-254.

vontade dos homens ou de uma força superior (nesses casos através do Estado, da ciência, do poder divino do rei, etc.). A força de ação pode fazer efeito sobre o sujeito através também do carisma, da coisificação ou da autoridade pessoal¹⁹⁹.

Acreditamos que Martins Penna não pretendia utilizar suas peças para conseguir autoridade pessoal, mas sim reconhecimento. Para isso, a linguagem utilizada em suas peças era sua força de ação. A autoridade que ele conquistou foi a de fazer o público se sentir gratificado e o êxito dos seus espetáculos; pelo menos diante do público, não para a censura. Desde a imprensa, os livros, panfletos e jornais deram maior rapidez à circulação das palavras e ideias. De qualquer forma, desde a Grécia antiga, na ode a Dionísio, Chartier comenta que o gênero “literário” que ali surgia, a princípio como prática de sociabilidade religiosa, mostrou-se como um resultado de comunicação efetiva que dependia de como o ritual era exercido, muito mais do que do texto²⁰⁰. Ou seja, o efeito que o texto causava resultava em um grande evento de sensações.

Se o teatro tem como principal alvo a compreensão do público para seu sucesso, o teatro romântico que surgiu a partir da década de 1830 precisava romper algumas barreiras, como a a linguagem e a temática. Em um panorama geral, o teatro romântico tinha como principal característica uma certa mescla que por vezes chegava a se confundir com o realismo, mas na maioria das vezes apresentava tons melodramáticos²⁰¹. Este último tinha grande facilidade de cair nas graças do público português, muito presente Rio de Janeiro e acostumado com esse estilo de representação feita em Lisboa²⁰². Nela existia uma história “fácil” e que provocava no público a torcida pelo herói e por uma vida melhor²⁰³. Ao mesmo tempo, também tivemos autores do teatro romântico como Gonçalves de Magalhães que se aproximavam de um melodrama mais voltado para a tragédia. No geral, o que encantava o público fluminense nesse período era uma mistura de “epopeia, tragédia, narrativas de terror e comédia”, que tinha como personagens essenciais “o herói, o traidor,

¹⁹⁹ Ibidem, p. 254-255.

²⁰⁰ CHARTIER, Roger. *Do palco à página...* Op. cit., p. 19-20.

²⁰¹ O melodrama geralmente carregava uma história com alguma moral ao fim, onde o bem vence o mal e os vilões são punidos no final. Ver: AZEVEDO, Elizabeth R. “O drama”. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva-Edições SESCSP, 2012, Vol. 1, p. 95.

²⁰² KIST, Ivete Susana. “A tragédia e o melodrama”. In: Ibidem, p. 75.

²⁰³ Ibidem, p. 76.

a vítima e o bobo”²⁰⁴. Uma história que era “acessível ao entendimento comum”, pois atraía a torcida pelos pares românticos e tinha mensagens de superação e com moral ao final, não sendo necessário ser um “leitor crítico” para entendê-la²⁰⁵. Segundo Ivete Kist, trata-se da satisfação do prevailecimento das virtudes, do “felizes para sempre” e, em suma, da vitória da “ordem”:

A ideia de que o binômio felicidade-casamento é indissociável está fortemente vinculada à tradição do melodrama. Pode haver casos de peças que não fazem do casamento a sua culminância, porém a mensagem edificante está invariavelmente presente. Tanto o melodrama como o drama histórico se distanciam da contenção clássica, que dita as regras da tragédia. Desenvolvendo histórias cheias de meandros e de surpresas, ambas requerem cenários complexos. Ficam para trás os austeros paços reais das tragédias mais conhecidas, o despojamento do espetáculo, a ação concentrada no tempo e no espaço, envolvendo um número pequeno de personagens, pouca ação física e linguagem versificada²⁰⁶.

Eram, portanto, peças que encantavam pelo cenário, figurino, resoluções rápidas e situações corriqueiras. Ideias que confirmavam os anseios comuns de felicidade do público. Ou seja, estavam ligadas aos sentimentos. Algo que veremos nas comédias de costumes de forma ainda mais atrativa, tendo em vista que a linguagem continha mais expressões coloquiais com o acréscimo da provocação do riso para aproximação com o público. O tom de comédia deixa a história ainda mais leve e facilita o entendimento. E o tema do casamento, inclusive, é recorrente nas farsas de Penna, como em *O Judas em Sábado de Aleluia*. No entanto, a necessidade do casamento é colocada de uma forma cômica e a personagem principal possui vários pretendentes para não perder a oportunidade do casamento.

O teatro romântico no Brasil tinha peculiaridades e alternâncias, mesclando drama, melodrama e, ao longo do século XIX, tons de realismo. Mas, a questão principal é que o teatro romântico abordava assuntos considerados tabus pela sociedade da época, desde temas como o adultério até assassinatos de reis²⁰⁷. Dentro do drama, o teatro romântico abordava temas amorosos, mas geralmente com elementos da história do Brasil e, em alguns casos, com menções a eventos políticos relacionados ao passado. Assim como em outros países, o resgate do passado como forma de construir uma trajetória vitória era muito usado pelos românticos para reafirmar e exaltar o sentimento de nacionalidade. Dessa

²⁰⁴ Ibidem, p. 77.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem, p. 78.

²⁰⁷ AZEVEDO, Elizabeth R. Op. cit., p. 95.

forma, costuravam-se elementos que representassem simbolismos de identidade e orgulho para a nação.

1843 foi um ano chave para o teatro romântico no Brasil. Nesse ano (especificamente no drama) se destacam Gonçalves Dias, Paulo Antônio Valle e Joaquim Manuel de Macedo. Cada um tinha um foco no desenrolar de suas tramas, sendo a história de paixão em si ou a mistura entre a história do Brasil e a paixão. No caso de Macedo, aparece uma importante figura no desenvolvimento das ideias nacionais para a época que era o índio. Em suas peças é valorizado um cenário que retrata as florestas, consideradas como parte de nossas grandes riquezas e símbolos nacionais junto aos indígenas. Em uma das peças, o índio é protagonista e a história se passa durante a colonização de Niterói, no conflito entre indígenas e portugueses. Apesar do romance entre o indígena e a mulher branca ser o destaque, existe justamente uma visão sobre o preconceito social e étnico para com os personagens trabalhados. O drama no estilo do teatro romântico (com reviravoltas e heróis), junto ao melodrama, conseguiu inicialmente atrair a atenção do público e fazer relativo sucesso. Por ser um texto mais afastado do classicismo e com preferência por uma linguagem mais acessível, não era tão aclamado pela crítica, mas ainda assim foi mais bem aceito do que as comédias. As chamadas farsas de Martins Penna que continham diálogos ainda menos complexos (apesar de carregarem importantes mensagens) e da linguagem mais informal, foram peças que tiveram grande sucesso de público, mas que eram menosprezadas pela crítica por se tratarem de comédias. O fato de Martins Penna ser chamado de comediógrafo, inclusive, tem uma conotação negativa, tendo em vista sua relação com a escrita de comédias e não de um “teatro de verdade”. Em suma, o teatro romântico era importante para as ideias nacionalistas do período, mas o que o público geralmente mais gostava eram justamente as peças que mais sofriam com a crítica.

Desde a década de 1840, e seguindo por basicamente 40 anos, esse estilo teatral perpassou diversas abordagens sobre o Brasil, mesmo que com alguns limites impostos. Estiveram presentes a crítica indireta ao cativo e ao preconceito racial e social por exemplo, a questão dos casamentos como *status*, bem como a situação da mulher na sociedade, principalmente quanto à submissão²⁰⁸. Um dos pontos mais característicos do romantismo seria a construção da imagem de um herói nacional na pele de homens comuns,

²⁰⁸ARÊAS, Vilma. “Comédia e Costumes”. In: GUINSBURG, J. e FARIA, João Roberto (Org.). Op. cit., p. 119.

brasileiros, e que de preferência mostrassem suas lutas particulares, mas pelo bem da pátria de uma maneira ou de outra. Sob esta perspectiva, o teatro romântico escapava mais do melodrama e transitava por outros campos, como a comédia de costumes.

Como já explicitado anteriormente, o movimento romântico no Brasil, em linhas gerais, tinha características próprias, que até mesmo o distanciavam do romantismo europeu. Uma das questões que precisamos destacar é o fato de que o romantismo europeu, inserido nos movimentos liberais, tinha um caráter anti-aristocrático, tendo em vista ideais de um panorama burguesia *versus* privilégios da realeza e aqueles que os perpetuam²⁰⁹. No entanto, a comédia de costumes de Martins Penna apresentou justamente um movimento “um pouco mais romântico”, no sentido de ser mais próximo das críticas feitas pelo romantismo europeu. Penna mantém o respeito pela Igreja e pelas instituições imperiais, mas de uma maneira ou de outra faz críticas a elas. Por isso, a comédia de costumes se coloca mais próxima do que seria o teatro romântico no Brasil. Isso hoje.

O reconhecimento da contribuição cultural das peças de Penna demorou. Em 1857, por exemplo, José de Alencar relembra no jornal *Gazeta do Rio de Janeiro* como as comédias nacionais representadas até então usavam de linguagem chula e constrangiam a plateia, principalmente as mulheres. Alencar considera as peças de Penna um tanto quanto imaturas, por não conterem críticas reais e diz que ele estava mais preocupado em desenvolver peças de fácil entendimento e despertar risos do que fazer uma comédia teatral de qualidade e de gosto mais “apurado”:

(...) Penna, muito conhecido pelas suas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes o efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia. Entretanto Penna tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas ideias ao gosto pouco apurado da época. Se tivesse vivido mais alguns anos, estou convencido que, saciado dos seus triunfos, empreenderia uma obra mais elevada, e introduziria talvez no Brasil a escola de Molière e Beaumarchais, a mais perfeita naquele tempo²¹⁰.

Em contrapartida, as peças (inclusive comédias) de José de Alencar chegaram a cair nas graças do público, mas agradavam mais ao imperador do que o público em si²¹¹.

²⁰⁹ Ibidem, p. 120.

²¹⁰ ALENCAR, José de. “A comédia brasileira”. *Gazeta do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. p.1, 13 nov. 1857.

²¹¹ “Eu via constantemente nos nossos teatros as peças que eram mais aplaudidas, e podia por conseguinte favonear esse gosto, e visar a muito aplauso e a muita risada. Não quis; preferi resistir,

Segundo o próprio Alencar, ele preferia ser aplaudido por um público que realmente entendia de comédia do que a plateia inteira. Preferia o apreço do público “ilustrado”. O público mesmo era mais atraído pelas comédias de costumes reais da maior parte da população. Por mais que Martins Penna escrevesse suas peças já quase em meados do século XIX, e Alencar também, a ideia do riso fácil ainda é considerado como algo não civilizado, ou até mesmo “grotesco”. Pensamento esse ainda carregado de um olhar medieval. No entanto, desde a época do Renascimento e do Humanismo, que essa perspectiva vinha se modificando. Segundo Mikhail Bakhtin, o grotesco moderno, e principalmente o grotesco romântico, traziam a viabilidade de que o mundo e suas visões pudessem ser diferentes do estabelecido até então como certo, normal, padrão social de pensamento e de vivência a ser seguido²¹².

O que ocorre com o aparecimento do grotesco romântico é a alegria de transformação, de mudança, da visão do homem do que ele é, como ele se enxerga e sua atuação no mundo. A valorização da sua forma e de suas peculiaridades, talentos e defeitos. A exposição do grotesco do próprio ser humano, não necessariamente em tom realista, mas usando o cômico e a linguagem popular para expurgar a realidade desses seres humanos²¹³. Um pensamento desenvolvido desde o renascimento, com a retomada da Antiguidade Clássica, do individualismo e do hedonismo. Bakhtin destaca como o riso condenado na Idade Média é o que permeia e desenvolve ao mesmo tempo a nova visão grotesca do mundo a partir de então, de forma a “carnavalizar” a realidade que sempre foi tratada com muita seriedade, mesmo dentro das artes e suas representações. A abertura para o uso da linguagem cômica, desconstrói o engessamento da realidade, permite o uso da imaginação como via de construção de conhecimento, de estruturação da consciência social e moral²¹⁴. Com o Renascimento, a partir da visão grotesca, até assuntos sérios como a morte, por exemplo, passam a ser tratados com imagens e formas cômicas, como ressaltado por Bakhtin.

escrever a minha comédia, como minha consciência e o meu gosto me aconselhassem; preferi ser natural a ser dramático (...)”. Ibidem.

²¹² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 42.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem, p. 43.

No entanto, o século XIX não volta necessariamente a condenar o riso como na Idade Média, mas o peso da profundidade e as preocupações do período romântico “permitem” dentro de uma concepção civilizada, o cômico como viável, mas tratado paradoxalmente com seriedade²¹⁵:

O século XIX burguês só tinha olhos para a comicidade satírica, o riso retórico, triste, sério e sentencioso (...). Admitia-se ainda o riso puramente recreativo, despreocupado e trivial. O sério tinha que permanecer grave, isto é, monótono e sem relevo²¹⁶.

Mas, considerando a visão exposta por José de Alencar em seu artigo “A Comédia Brasileira”, até mesmo o riso devia ser comedido, e não escandaloso. As próprias sátiras de Martins Penna ganham relevância e aceitação décadas depois, pois como visto na análise de Alencar no artigo supracitado, considerava-se à sua época que as sátiras de Penna deviam ser aperfeiçoadas. Como ele teve uma curta carreira devido a sua morte precoce, suas respectivas comédias e a escrita teatral do comediógrafo não tiveram tempo de amadurecer e ganhar aprofundamento de linguagem, personagens... Enfim, nunca chegaram ao “ápice” da escola francesa de comédia tal como Molière, ou ainda mais, Alexandre Dumas²¹⁷.

José de Alencar se mostrava incomodado com a falta de “sensibilidade e preparação” do público brasileiro, pois, segundo ele, a escola francesa de comédia de costumes que havia sido aperfeiçoada por Dumas não era aqui compreendida:

Mas o nosso público, não por nossa culpa, sim pela nossa e pela de todos, não está ainda muito bem disposto à favor desta escola; ele prefere que aquilo que se representa seja fora do natural, e só aplaude quando lhe cocam os nervos, e não o espírito, ou o coração²¹⁸.

Essa colocação de Alencar, é uma alusão às sátiras provocativas de Martins Penna que apontavam os costumes e a hipocrisia da sociedade de Corte, a corrupção no funcionalismo público, as ações imorais e duvidosas por membros da igreja, as moças namoradeiras demais para a moral da época, entre outros. Para Alencar e outros críticos da época, as peças de Penna eram apelativas, não traziam muita utilidade crítica, somente provocações desnecessárias e deselegantes. Essa visão exposta por José de Alencar também pode ser verificada em alguns exames censórios das farsas de Martins Penna, os quais analisaremos adiante nesse capítulo e no próximo.

²¹⁵ Ibidem, p. 44.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ ALENCAR, José de. Op. cit., p.1.

²¹⁸ Ibidem.

De todo modo, o sucesso das peças de Penna com o público se dava em razão de suas tiradas engraçadas, sem complexidade, linguagem atraente e representações que mais pareciam crônicas em diferentes âmbitos da sociedade oitocentista. Mas, dependendo do teatro onde as peças fossem representadas, o próprio valor do ingresso levava mais pessoas a assistirem seus espetáculos do que óperas, peças francesas e italianas traduzidas ou qualquer outra considerada “mais civilizada”.

Os ingressos para peças nacionais, mesmo em teatros importantes como os de São Pedro e de São Francisco, tinham ingressos mais baratos e acessíveis, variando entre 1\$ e 1\$500 (mil e quinhentos réis). O que transformava o público das comédias de Martins Penna em um público heterogêneo, haja vista que existiam ingressos menos acessíveis a uma parte da população (os mais caros), mas também possibilitava ingressos bem mais baratos²¹⁹. O sucesso de Penna, portanto, não se deu tanto pela crítica, mas pela identificação popular com os temas abordados em suas farsas, a linguagem mais fácil, o próprio riso que, como ressaltado por Alencar, pode ser contagiante²²⁰, e, além disso, por uma possível maior acessibilidade financeira.

Ao mesmo tempo em que o comediógrafo tinha sucesso na aceitação geral de suas peças pelo grande público, elas eram criticadas em periódicos, assim como no Conservatório Dramático Brasileiro, do qual ele mesmo fazia parte. Apesar de sua ligação direta com a censura das peças, em alguns momentos as suas próprias farsas não tinham autorização para subir aos palcos, ou necessitavam de mais de uma tentativa para que um exame censório autorizasse sua apresentação.

2.3 – O TEATRO DE MARTINS PENNA

O século XVIII deu início a uma transição importante de pensamento na qual contradições políticas, econômicas e sociais entram em questionamento, como o colonialismo e a escravidão²²¹. As novas ideias se espalhavam e, muitas vezes, eram tidas como ameaçadoras, como as herdadas diretamente da Revolução Francesa. A geração

²¹⁹ Os ingressos de apresentações de óperas estrangeiras ou peças custavam no mínimo 1\$000 e chegavam a até 10\$000.

²²⁰ ALENCAR, José de. Op. cit., p.1.

²²¹ ARÊAS, Vilma. Op. cit., p. 120.

romântica no Brasil hesita em relação a algumas dessas ideias, como o fim da escravidão, até a década de 1870. Enquanto no restante da América Latina eclodiram as lutas de independência e se consolidavam as novas repúblicas, no Brasil o processo de consolidação do Estado nacional era conduzido pela própria Corte portuguesa. Esse era, como já chegamos a esboçar, o contexto de produção de periódicos, romances e peças teatrais românticas, como as obras de Martins Penna.

Muitos anos depois de sua morte, Penna foi reconhecido como o Molière brasileiro, em uma referência ao autor francês de comédias de costumes adequado ao Brasil. Mesmo que por muito tempo ele tenha sido criticado por sua falta de técnica, profundidade e uso excessivo de linguagem dita “chula” para a época²²². A valorização dada as obras do dramaturgo tardaram a vir, tanto que até a segunda metade do século XX, ele ainda era classificado como comediógrafo, em um tom pejorativo dentro do campo literário, como já dissemos. Contemporâneo a ele, José de Alencar sim foi exaltado como o primeiro a escrever uma comédia teatral, de grande valor moral: *O Demônio Familiar*. No entanto, José de Alencar não escreveu para um público mais abrangente, mas sim para os intelectuais e para aqueles preocupados em estruturar uma nação civilizada, nos moldes europeus, que exaltasse os valores seculares da Igreja e do Império, e com uma linguagem devidamente “apropriada”.

Mesmo que pessoas iletradas fossem assistir a esse tipo de peça, o vocabulário não as alcançava tanto e a forma de abordar a história também não. Essa missão coube a Martins Penna que trazia em suas histórias aspectos nacionalistas (comuns para a primeira geração romântica), demonstrados por meio de ironias e sátiras de personagens que representavam maus hábitos dentro dos meios políticos do Império ou no funcionalismo público. Tudo isso em meio a narrativa amorosa, clássica e herdada dos melodramas que tanto vinham fazendo sucesso nos folhetins e nos teatros fluminenses da primeira metade do século XIX.

A partir da década de 1830, sob diversas dificuldades, Penna começava a publicar algumas de suas crônicas no *Correio Braziliense* e, posteriormente, fora chamado para escrever no *Folhetins*. Era o espaço em que tinha um pouco mais de autonomia para expor suas críticas de forma menos branda do que no teatro. Os críticos menosprezavam as

²²² Ibidem.

comédias de Penna dizendo que seus personagens e a história que contavam não tinham profundidade. Faltava a ele técnica, mas sobrava o dom para a sátira. Sábato Magaldi ressalta que o dramaturgo carregava o caráter de representar os costumes como Molière, mas também as características gregas de Aristófonos ao escrever sobre temas vivos do presente em que se encontrava e críticas a instituições²²³: no caso de Penna, a Igreja, por exemplo. Mas, da sua maneira, o comediógrafo abordava assuntos do dia a dia que muitas vezes incomodavam:

(...) Aí estão nossos vícios maiores: a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e a má assimilação da cultura europeia importada (...). Acrescentem-se a esse rol o contrabando de escravos, os mecanismos de contravenção, a servidão por dívida, comportamentos sexuais e familiares etc. Esses e outros aspectos que percorriam a sociedade brasileira do alto a baixo são exibidos no palco²²⁴.

Não somente esses temas delicados caracterizavam as farsas de Penna, mas em alguns momentos de seu texto apareciam reflexões morais que eram questionadas pelas falas dos personagens. Isso de forma a identificar as contradições humanas e os costumes brasileiros para lidar com assuntos sérios institucionais, políticos ou religiosos²²⁵.

Segundo Magaldi, uma das críticas a Martins Penna, era de que faltava o desenvolvimento das características dos seus personagens. No entanto, eles possuíam grande variedade de profissão, naturalidade e origem social²²⁶. Observamos nos moldes desses personagens uma das características românticas do comediógrafo: retratar a cidade, o rural, ou seja, uma semelhança com o regionalismo que fazia parte do movimento romântico. Essa amplitude e diversidade será o fator chave para se conseguir alcançar um público maior que se identifique com suas comédias, tendo em vista que além de contar histórias que retratavam os costumes diários²²⁷, Martins Penna se utilizava de uma linguagem mais simples, com o uso de gírias em seus textos teatrais.

²²³ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do livro. 1962. p. 41.

²²⁴ ARÊAS, Vilma. Op. cit., p. 125.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ibidem, p. 42.

²²⁷ Martins Penna teve como algumas de suas primeiras crônicas publicadas, uma retratação caricata de uma viagem no ônibus e outra na barca, o que lhe rendeu treino e experiência para a sua marca, que foi a comédia de costumes. BANDEIRA, Manuel. "Mário de Andrade". In: *Cronicas* (Poesias e Prosa, II, p. 185). Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1958 Apud ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Na Tapera de Santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 107.

Charaudeau se debruça sobre a relação de persuasão dentro do discurso político²²⁸, mas, da mesma forma que no teatro, o discurso político usa a linguagem para convencer de que o orador está com o poder da verdade. No caso do teatro de costumes de Penna, ele não estava preocupado com o verossímil²²⁹, mas sim em convencer que sua representação retratava realidades diferentes na sociedade brasileira, mas com pontos em comum. Um desses pontos é justamente outra característica que podemos apontar no que diz respeito às construções das histórias de Penna em torno de encontros amorosos²³⁰.

Em *O Noviço*, por exemplo, o foco é criticar atitudes da Igreja e de seus membros, mas a história parte de um casamento feito por interesse:

AMBRÓSIO - O que pensa tua filha do nosso projeto?

FLORÊNCIA - O que pensa não sei eu, nem disso se me dá; quero eu - e basta. E é seu dever obedecer.

AMBRÓSIO - Assim é; estimo que tenhas caráter enérgico.

FLORÊNCIA - Energia tenho eu.

AMBRÓSIO - E atrativos, feiticeira.

FLORÊNCIA - Ai, amorzinho! (*à parte:*) Que marido!

AMBRÓSIO - Escuta-me, Florência, e dá-me atenção. Crê que ponho todo o meu pensamento em fazer-te feliz...

FLORÊNCIA - Toda eu sou atenção.

AMBRÓSIO - Dous filhos te ficaram do teu primeiro matrimônio. Teu marido foi um digno homem de muito juízo; deixou-te herdeira de avultado cabedal. Grande mérito é esse...

FLORÊNCIA - Pobre homem!

AMBRÓSIO - Quando eu te vi pela primeira vez não sabia que era viúva rica. (*à parte:*) Se o sabia! (*Alto:*) Amei-te por simpatia.

FLORÊNCIA - Sei disso, vidinha.

AMBRÓSIO - E não foi o interesse que obrigou-me a casar contigo.

FLORÊNCIA - Foi o amor que nos uniu.

AMBRÓSIO - Foi, foi, mas agora que me acho casado contigo, é de meu dever zelar essa fortuna que sempre desprezei.

FLORÊNCIA, *à parte* - Que marido!

AMBRÓSIO, *à parte* - Que tola! (*Alto:*) Até o presente tens gozado desta fortuna em plena liberdade e a teu bel-prazer; mas daqui em diante, talvez assim não seja.

(...)

AMBRÓSIO - Eu já te disse há mais de três meses o que era preciso fazermos para atalhar esse mal. Amas a tua filha, o que é muito natural, mas amas ainda mais a ti mesma...

FLORÊNCIA - O que também é muito natural...

AMBRÓSIO - Que dúvida! E eu julgo que podes conciliar esses dous pontos, fazendo Emília professar em um convento. Sim, que seja freira. Não terás nesse caso de dar legítima alguma, apenas um insignificante dote - e farás ação meritória.

²²⁸ CHARAUDEAU, Patrick. Op. cit., p. 264.

²²⁹ Mais uma característica do romantismo: a de não se preocupar com a verossimilhança do tempo e espaço em que ocorre a história, ou com fatos verídicos, mas com a semelhança com a realidade, no caso da comédia, com o artifício do riso.

²³⁰ ARÊAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz...* Op. cit., p. 107.

FLORÊNCIA - Coitadinha! Sempre tenho pena dela; o convento é tão triste!
 AMBRÓSIO - É essa compaixão mal-entendida! O que é este mundo? Um pélagos de enganos e traições, um escolho em naufragam a felicidade e as doces ilusões da vida. E o que é o convento? Porto de salvação e ventura, asilo da virtude, único abrigo da inocência e verdadeira felicidade... E deve uma mãe carinhosa hesitar na escolha entre o mundo e o convento?

PENNA, Martins. *O Noviço*, 1845. Texto digital²³¹.

No trecho acima, o marido Ambrósio tenta convencer sua esposa de mandar a filha para o convento, pois dessa forma facilitaria dar-lhe um golpe para pegar seu patrimônio. Usa, portanto, o costume de se mandar filhos para conventos ou seminários com a desculpa de “defendê-los” do mal do mundo, ou seja, para que se mantenham afastados dos pecados e tentações²³². Dentro da Igreja, teoricamente, seriam pessoas melhores. No entanto, o homem que aparentemente segue a moral cristã, usa da boa-fé da esposa apaixonada para tentar tirar o que é seu. Ou seja, uma contradição com os princípios do cristianismo. Essa situação expõe um contraste entre o que é pregado, como moral e o sacramento do matrimônio onde um deve estar em união com o outro para cuidar e não fazer nenhum mal. Em contrapartida, a ação do personagem de Ambrósio desmoraliza o cristão que aparentemente ele era²³³.

A simplicidade com que Penna apresenta a situação, usando inclusive do recurso de conversar com a plateia, se transforma de alguma forma em um ato político no em seu texto, apesar de não ter uma tonalidade séria de crítica direta. É um texto que fala com as massas. Segundo Patrick Charadeau, esse tipo de linguagem consegue alcançar um público heterogêneo, que tinha conhecimento daquela realidade²³⁴, mesmo que não admitisse: do casamento por interesse e não da união que realmente considerasse a afetividade entre ambas as partes. Algo recorrente para a sociedade oitocentista fluminense. No caso dessa peça em especial, além do casamento por interesse, ainda tem o agravante do Ambrósio já ser casado com outra mulher sem que sua atual esposa soubesse durante anos. Esse tipo de situação que chocava e chamava a atenção do público era considerada estapafúrdia e desnecessária pela crítica e pela censura da época.

²³¹ <http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00422> Acesso em 3 de Janeiro de 2018

²³² Segundo a moral cristã na qual se fundamentava a sociedade brasileira oitocentista.

²³³ Op. cit. p. 86.

²³⁴ CHARAUDEAU, Patrick. Op. cit., p. 265.

Não somente pela linguagem usada, mas também pelo tema tratado, essa farsa²³⁵ foi aceita para ser encenada apenas em teatro particular:

Ilustrissimo Senhor Luiz Carlos Martins Penna

[Do Romeiro]

[pág 3]

José Antonio Thomas Romeiro faz os seus cumprimentos ao Ilustrissimo Senhor Luiz Carlos Martins Penna, e lhe roga o obsequio de lhe enviar o Drama que junto com outro foi para a censura intitulado Fabio o Noviço pois que delle muito precisa.

[pág 4] – texto tá claro, difficil de ler

Este drama que foi licenciado anno passado para theatro particular Com [exclusão] da Quaresma, e os pareceres vão juntos para V. S ver. [...] 15 de [...] de 1845²³⁶.

Ou seja, a autorização para a representação dessa peça em um teatro da Corte, era dar amplitude e voz para uma imagem sobre a Igreja e sobre o sacramento do matrimônio de forma vexatória e desrespeitosa para com a instituição católica. Lembramos que o Império brasileiro era um Estado confessional católico e que a Igreja atuava como forma de dominação e como promotora dos costumes e dos valores morais civilizados desejados à época pelas elites. Muitas das obras de Penna, como veremos adiante, não tiveram permissão para serem encenadas durante a Quaresma, que é um período santo para a Igreja Católica. Isso pelo seu conteúdo e por ser também um período de recolhimento. Mas, independente da época, essa farsa de Penna sofreu sérias restrições e, mesmo com sua influência dentro do Conservatório Dramático, os diálogos irônicos quanto a Igreja e o grande escândalo do personagem ser casado com duas mulheres ao mesmo tempo, foram fatores que designavam essa peça de Martins Penna como basicamente vetada dos palcos fluminenses.

Outro ponto que pode ser considerado polêmico em *O Noviço*, é um trecho no qual é feita uma crítica a como muitos desperdiçam seus talentos e individualidades para seguirem carreiras supostamente melhores por serem estáveis e melhor remuneradas. Nesse caso, Penna faz colocações sobre seu personagem e suas ideias que, na verdade, parecem ser uma exasperação do próprio Martins Penna:

²³⁵ Como eram chamadas algumas comédias na época.

²³⁶ Exame censório da peça *O Noviço*. Arquivo digitalizado na Hemeroteca Digital em www.bn.br

EMÍLIA - Pobre Carlos, como terás passado estes seis meses de noviciado!

CARLOS - Seis meses de martírio! Não que a vida de frade seja má; boa é ela para quem a sabe gozar e que para ela nasceu; mas eu, priminha, eu que tenho para tal vidinha negação completa, não posso!

EMÍLIA - E os nossos parentes quando nos obrigam a seguir uma carreira para a qual não temos inclinação alguma, dizem que o tempo acostumar-nos-á.

CARLOS - O tempo acostumar! Eis aí porque vemos entre nós tantos absurdos e disparates. Este tem jeito para sapateiro: pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquele tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, ainda isso vá. Estoutro só tem jeito para caiador ou borrador: nada, é ofício que não presta... Seja diplomata, que borra tudo quanto faz. Aqueloutro chama-lhe toda a propensão para a ladroeira; manda o bom senso que se corrija o sujeitinho, mas isso não se faz; seja tesoureiro de repartição fiscal, e lá se vão os cofres da nação à garra... Essoutro tem uma grande carga de preguiça e indolência e só serviria para leigo de convento, no entanto vemos o bom do mandrião empregado público, comendo com as mãos encruzadas sobre a pança o pingue ordenado da nação.

EMÍLIA - Tens muita razão; assim é.

CARLOS - **Este nasceu para poeta ou escritor, com uma imaginação fogosa e independente, capaz de grandes cousas, mas não pode seguir a sua inclinação, porque poetas e escritores morrem de miséria, no Brasil...** E assim o obriga a necessidade a ser o mais somenos amanuense em uma repartição pública e a copiar cinco horas por dia os mais soníferos papéis. O que acontece? Em breve matam-lhe a inteligência e fazem do homem pensante máquina estúpida, e assim se gasta uma vida? É preciso, é já tempo que alguém olhe para isso, e alguém que possa.

PENNA, Martins. *O Noviço*, 1845. Texto digital²³⁷.

O comediógrafo faz uma dura crítica à desvalorização daqueles que se dedicam às artes, mas, sobretudo, às letras no Brasil, ou seja, ele mesmo. Posteriormente, destaca a necessidade de exercer outra função para que possa se sustentar. O ofício colocado por ele é o de amanuense, ou seja, trabalho dentro da alfândega, que era exatamente seu cargo no funcionalismo público, o qual usava para se sustentar, tendo em vista que apenas escrever para o teatro não lhe garantia estabilidade, tampouco boa vida. Ao final da fala em destaque, ressalta o fato de que o artista, escritor, se via obrigado a deixar de lado toda sua capacidade e inteligência para se tornar mais um ser não pensante. É como um grito pela valorização da profissão que ele de fato se identificava, a de escritor e dramaturgo. Não se pode afirmar que essa mensagem de Penna tenha colaborado para que a peça não tenha sido autorizada a subir nos palcos dos teatros da Corte, mas deve ser considerada como um

²³⁷ <http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00422> Acesso em 3 de Janeiro de 2018

ponto interessante de ousadia de sua parte. Isso levando-se em consideração sua posição no Conservatório Dramático Brasileiro que, mesmo que não fosse público, contava com certo incentivo financeiro do Estado Imperial (mesmo que pouco). Ou seja, sua crítica era cabível, mas podia soar como ingratidão, já que de uma maneira ou de outra ele era beneficiado.

Dentre outros temas polêmicos para a época, que demonstram o estilo cronista de Martins Penna, destacamos ainda a farsa *Judas em Sábado de Aleluia*, já antes mencionada, na qual a temática amorosa também aparece no contexto de um feriado santo. Nesse caso, a personagem de Maricota representa uma fala ousada para época sobre o posicionamento da mulher para conseguir um relacionamento amoroso, onde ela se coloca numa posição de liberdade não só de escolha de seu futuro companheiro, mas de ter opções para essa escolha:

Maricota (retirando-se da janela) — O que estás tu a dizer, Chiquinha?
 Chiquinha — Eu? Nada.
 Maricota — Sim! Agarra-te bem à costura; vive sempre como vives, que hás-de morrer solteira.
 Chiquinha — Paciência.
 Maricota — Minha cara, nós não temos dote, e não é pregada à cadeira que acharemos noivo.
 PENNA, Martins. *O Judas em Sábado de aleluia*, 1845. Texto digital²³⁸.

Além da temática amorosa, no texto também são utilizados tipos de escrita da época no que diz respeito às declarações apaixonadas que de fato condizem com o movimento literário romântico, tal como as declarações românticas feitas na obra *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macêdo, contemporâneo de Penna. Na cena a seguir, Maricota mostra orgulhosa para Chiquinha uma das cartas que recebeu de um de seus pretendentes carregada de paixão:

Chiquinha — Sei quem é — isto é, conheço-a de vista. Quem é ele? Maricota — Sei tanto como tu.
 Chiquinha — E o namoras sem o conheceres?
 Maricota — Oh, que tola! Pois é preciso conhecer-se a pessoa a quem se namora?
 Chiquinha — Penso que sim.
 Maricota — Estás muita atrasada. Queres ver a carta que ele me mandou esta manhã pelo moleque? (Tira do seio uma cartinha) Ouve: (lendo:) “Minha adorada e crepitante estrela!” (Deixando de ler:) Hem? Então?...
 Chiquinha — Continua.
 Maricota (continuando a ler) — “Os astros que brilham nas chamejantes esferas de teus sedutores olhos ofuscaram em tão subido ponto o meu discernimento, que me enlouqueceram. Sim, meu bem, um general quando vence uma batalha não é mais feliz do que eu sou! Se receberes os meus sinceros sofrimentos serei ditoso, e se não me corresponderes, serei infeliz, irei viver com as feras desumanas da

²³⁸ PENNA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2152 >. Acesso em 22 de Dezembro de 2017.

Hircânia, do Japão e dos sertões de Minas — feras mais compassivas do que tu. Sim, meu bem, esta será a minha sorte, e lá morrerei... Adeus. Deste que jura ser teu, apesar da negra e fria morte. — O mesmo”. (Acabando de ler:) Então, tem que dizer a isto? Que estilo! Que paixão!...

PENNA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*, 1845. Texto digital²³⁹.

Na sequência Maricota mostra diversas cartas de amor de outros pretendentes para Chiquinha. Interessante notar que todos eles têm alguma profissão de relevância ou mostram ter boa condição social, como fazer parte da Guarda Nacional, ser seminarista, dono de lojas, de fazendas, etc. É possível perceber, nesse caso, mesmo que de maneira sutil, o *status* social e econômico como importante para a escolha do pretendente, o que demonstra mais um costume da sociedade brasileira, o casamento como forma de ascensão social e de melhoria de vida. Ao mesmo tempo, na peça, a própria mulher lista seus interesses e lidera suas decisões.

Após exibir seus pretendentes, Chiquinha repreende Maricota por namorar tantos ao mesmo tempo. Apesar da fala cômica, nesse momento Maricota usa um discurso em tom firme para contestar o discurso moralista da irmã:

Chiquinha — Tens habilidade! Mas dize-me, Maricota, que esperas tu com todas essas loucuras e namoros? Que planos são os teus? (Levanta-se) Não vês que te podes desacreditar?

Maricota — Desacreditar-me por namorar! E não namoram todas as moças? A diferença está em que umas são mais espertas do que outras. As estouvadas, como tu dizes que eu sou, namoram francamente, enquanto as sonsas vão pela calada. Tu mesma, com este ar de santinha — anda, faze-te vermelha! — talvez namores, e muito; e se eu não posso assegurar, é porque tu não és sincera como eu sou. Desengana-te, não há moça que não namore. A dissimulação de muitas é que faz duvidar de suas estripulias. Apontas-me porventura uma só, que não tenha hora escolhida para chegar à janela, ou que não atormente ao pai ou à mãe para ir a este ou àquele baile, a esta ou àquela festa? E pensas tu que é isto feito indiferentemente, ou por acaso? Enganas-te, minha cara, tudo é namoro, e muito namoro. Os pais, as mães e as simplórias como tu é que nada vêem e de nada desconfiam. Quantas conheço eu, que no meio de parentes e amigas, cercadas de olhos vigilantes, namoram tão sutilmente, que não se pressente! Para quem sabe namorar tudo é instrumento: uma criança que se tem ao cola e se beija, um papagaio com o qual se fala à janela, um mico que brinca sobre o ombro, um lenço que volteia na mão, uma fiar que se desfolha — tudo, enfim! E até quantas vezes a namorada desprezada serve de instrumento para se namorar a outrem! Pobres tolas, que levam a culpa e vivem logrados, em proveito alheio! Se te quisesse eu explicar e patentear as ardis e espertezas de certas meninas que passam por sérias e que são refinadíssimas velhacas, não acabaria hoje. Vive na certeza, minha irmã, que as moças dividem-se em duas classes: **sonsas e sinceras... Mas que todas namoram.**

Chiquinha — Não questionarei contigo. Demos que assim seja, quero mesmo que o seja. Que outro futuro esperam as filhas-famílias, senão o casamento? É a

²³⁹ Ibidem.

nossa senatoria, como **costumam dizer**. Os homens não levam a mal que façamos da nossa parte todas as diligências para alcançarmos este fim; mas o meio que devemos empregar é tudo. Pode ele ser prudente e honesto, ou tresloucado como o teu.

Maricota — Não dizia eu que havia sonsas e sinceras? Tu és das sonsas.

PENNA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*, 1845. Texto digital.

A personagem de Maricota expõe, portanto, que é perda de tempo negar os interesses amorosos, e de fato com opções plurais de escolha. No caso de um homem, ter várias opções não seria um problema, mas por que a mulher fazer o mesmo seria algo imoral? No fim das contas, isso existia de qualquer forma e Maricota mostra a hipocrisia existente, pois as intenções e vontades por parte da mulher nunca podiam ser explícitas. A personagem expõe como negar não anula o fato de existir e descontrói as ações femininas quanto ao assunto namoro e intenções amorosas. Martins Penna traz à tona, portanto, o fato de que por mais que sejam exigidos bons costumes e um comportamento social perfeito da mulher, na verdade eles são transgredidos de forma disfarçada ou escondida. Uma característica tipicamente romântica do personagem que busca a perfeição, mas suas contradições e defeitos são expostos como algo que naturalmente acontecem, pelo fato do ser humano ser imperfeito em sua gênese e existência, mesmo que não queira.

Além dessa abordagem que não seria de conformidade com a moral e os bons costumes cristãos, outro ponto é extremamente criticado na peça. O pai de Maricota e Chiquinha exalta o fato de ter mudado de vida por entrar na Guarda Nacional. E dois pretendentes de Maricota também fazem parte da Guarda. Todavia, um deles foge de suas obrigações e deveria ser preso, mas a ação acaba impune. Como é possível observar na cena a seguir, apesar de exaltar os benefícios de fazer parte da Guarda Nacional, Martins Penna ironiza a corrupção nela existente:

Pimenta — Tenho que dar algumas voltas, a ver se cobro o dinheiro das guardas de ontem. Abençoada a hora em que eu deixei o ofício de sapateiro para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional! O que ganhava eu pelo ofício? Uma tuta-e-meia. Desde pela manhã até alta noite sentada à tripeça, metendo sovela daqui, sovela dacolá, cerol pra uma banda, cerol pra outra; puxando couro com as dentes, batendo de martela, estirando o tirapé — e no fim das contas chegava apenas o jornal para se comer, e mal. Torno a dizer, feliz a hora em que deixei o ofício para ser cabo-de-esquadra da Guarda Nacional! Das guardas, das rondas e das ordens de prisão faço o meu patrimônio. Cá as arranjo de modo que rendem, e não rendem pouco... Assim é que é o viver; e no mais, saúde, e viva a Guarda Nacional e o dinheirinho das guardas que vou cobrar, e que muito sinto ter de repartir com ganhadores. Se vier alguém procurar-me, dize que espere, que eu já volto. (Sai)

(...)

Maricota (só) — Tem razão; são milagres! Quando meu pai trabalhava pelo ofício e tinha um jornal certo, não podia viver; agora que não tem ofício nem jornal, vive sem necessidades. Bem diz o Capitão Ambrósio que os ofícios sem nome são os mais lucrativos.

PENNA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*, 1845. Texto digital²⁴⁰.

A partir do que destaca Paula Beiguelman, essa peça e *O Juiz de Paz na Roça*, contêm uma característica clássica das peças de Penna: a escolha de uma personagem que represente certo nível de autoridade, e que importante nível moral de forma obrigatória. Essa personagem de forma sutil ao final, ou ao desenrolar de sua fala, apresenta uma contradição no uso do cargo de autoridade, seja em benefício próprio ou por abuso de poder. A desconstrução da perfeição moral, de maneiras diferentes, é constantemente usada como um recurso cômico nas farsas de Penna. Dessa forma, sua crítica é passada de forma sutil, por vezes não explicitamente entendida, mas de alguma maneira transmitida.

Para tal, Martins Penna teve dificuldade em fazer *O Judas* ser representado nos principais teatros da Corte, como o Teatro São Francisco. Mesmo fazendo parte do Conservatório Dramático Brasileiro, que era responsável por emitir pareceres favoráveis ou não para as peças a serem representadas na Corte. É importante ressaltar que a fala do pai de Maricota expõe elementos patriotas, de exaltação do valor da Guarda Nacional e dos benefícios que trouxe para sua vida. Penna usou de ironia para essas exaltações. Tal como o caráter duvidoso, mostra um personagem em antítese por receber um dinheiro inadequado. Tanto essa antítese do personagem que deveria representar o máximo de moral e honra, quanto a ironia, segundo Vilma Arêas, apresentam-se como aspectos do teatro romântico²⁴¹.

O comportamento do pai de Maricota e Chiquinha é justamente o que salta aos olhos dos membros do Conservatório Dramático que fizeram os exames censórios da peça:

Ao Ilustríssimo Senhor Luis Garcia Soares de Bivar

Rogo a Vossa Senhoria de fazer chegar ao conhecimento do (...) Conselheiro Diogo Soares (...) de Bivar, Presidente do Conservatorio Dramatico a seguinte minha opinião a cena do drama – Judas em Sabbado d’Alleluia.

Não [creio] achar conveniente a representação deste drama no tempo da Quaresma, principalmente pela circunstancia de aparecer em scena em (...) falso, crime em tão [odioso] à sociedade, e que no drama não apresenta o lado moral da punição; e serve tao somente como meio para co (...) o entrecho da obra, isso, quando entre nós tem apparecido (...)

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Tapêra de Santa Cruz*. p. P.86

de notas falsas, parece-me de grande desconveniência: mesmo sem ser em tempo de Quaresma não seria (no meu entender) razoável a representação deste drama, em que fosse substituída esta parte do drama por outra de igual effeito, que aliás suspeito fácil de substituir. Alargo-me nesta opinião por quanto acho bem escrita, e bem delineado este drama, e pena tenho que tenha esse defeito.

[assinatura]
[...de Araujo]

[pág.8]

Theatro de S. Francisco

Visto a [...] do parecer
Nego a licença para a Quaresma. Em 14 de Marco de 1851.
[assinatura Bivar]

Ilustrissimo e Excellentissimo Senhor Desembargador João Antonio de [Miranda]
- O Judas em sabbado de Aleluia para ser representado na Quaresma
-10 de março de 1851
[Luiz G. S. de Bivar]

Não posso dar o meo voto para a representação

[pág 9]

deste drama, que não obstante, ache divertido, e engenhoso. (...) se faz uma (...) censura a execução das leis e que regulão o processo e punição dos (...) falsos, metendo o à ridículo a actualidade no que [pertence] ao conhecimento e a repressão dos respectivos crimes. (...) peço que isso tão (...) se fassse, no meu concelho ao menos se aventura em [abono] da moral e do pais. [Ridiculão], e, zombateando, indiretamente se (...) taes abusos, e completamente se [desperta] o = videndo castigat mores =

Coherente com os meos princípios nego o meu voto.
Rio em 11 de março de 1851.
[assinatura]²⁴²

O parecer acima se refere à comédia anteriormente analisada. Infelizmente a qualidade do documento prejudicou certos pontos da transcrição. No entanto, ainda sim observamos a preocupação para que o *Judas* não fosse representado devido ao fato de mostrar comportamento social e moral não desejado para uma nação civilizada na época. Mas, o fato de o pai das meninas, por exemplo, sair impune, mostrava, na verdade, falha do rigor da Guarda Nacional que ajudava a proteger o Império. Esse tipo de crítica de Martins Penna também é feita em *Juiz de Paz na Roça*, mas sobre o abuso de poder do Juiz:

ESCRIVÃO, dentro - Dá licença, Senhor MANUEL JOÃO?
MANUEL JOÃO - Entre quem é.

²⁴² Exame censório da comédia *Judas Em Sabbado de Aleluia*. Arquivo encontrado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: www.bn.br.

ESCRIVÃO, *entrando* - Deus esteja nesta casa.
 MARIA ROSA e MANUEL JOÃO - Amém.
 ESCRIVÃO - Um criado da Senhora Dona e da Senhora Doninha.
 MARIA ROSA e ANINHA - Uma sua criada. (*Cumprimentam.*)
 MANUEL JOÃO - O senhor por aqui a estas horas é novidade.
 ESCRIVÃO - Venho da parte do senhor juiz de paz intimá-lo para levar um recruta à cidade.
 MANUEL JOÃO - Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?
 ESCRIVÃO - Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço no entanto há-de se fazer.
 MANUEL JOÃO - Sim, os pobres é que o pagam.
 ESCRIVÃO - Meu amigo, isto é falta de patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente para o Rio Grande; quando não, perdemos esta província.
 MANUEL JOÃO - E que me importa eu com isso? Quem as armou que as desarme.
 ESCRIVÃO - Mas, meu amigo, os rebeldes têm feito por lá horrores!
 MANUEL JOÃO - E que quer o senhor que se lhe faça? Ora é boa!
 ESCRIVÃO - Não diga isto, Senhor MANUEL JOÃO, a rebelião...
 MANUEL JOÃO, *gritando* - E que me importa eu com isso?... E o senhor a dar-lhe...
 ESCRIVÃO, *zangado* - O senhor juiz manda dizer-lhe que se não for, irá preso.
 MANUEL JOÃO - Pois diga com todos os diabos ao senhor juiz que lá irei.
 ESCRIVÃO, *à parte* - Em boa hora o digas. Apre! custou-me achar um guarda... Às vossas ordens.
 MANUEL JOÃO - Um seu criado.
 ESCRIVÃO - Sentido nos seus cães.
 MANUEL JOÃO - Não mordem.
 ESCRIVÃO - Senhora Dona, passe muito bem. (*Sai o ESCRIVÃO.*)
 MANUEL JOÃO - Mulher, arranja esta saia, enquanto me vou fardar. (*Sai M. João*)

PENNA, Martins. *O juiz de Paz na Roça* 1844. Texto digital²⁴³.

Devido às supostas ofensas feitas a funcionários que prestavam serviço direto ao Império, *Juiz de Paz na Roça* também teve dificuldade para ser encenada nos teatros da Corte. Bom ressaltar o fato de que essa foi a primeira comédia de Martins Penna e um de seus primeiros escritos, que mudou de nome pelo menos duas vezes até o título final. O *escrivão* representa o juiz que ordena o comparecimento de Manoel João, que a todo tempo se recusa a ceder. A grande questão levantada na peça é o momento conturbado de revoltas no período regencial. Logo, aqueles que fossem convocados a servir estariam servindo à pátria. No entanto, precisamos lembrar como o período regencial é marcado justamente por questões separatistas e dificuldades de identificação entre as regiões como um todo.

²⁴³ PENNA, Martins. *O Juiz de paz na roça*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=2115>. Acesso em 22 de Dezembro de 2017.

Juiz de Paz na Roça apresenta um Brasil entre o urbano e o rural, em uma tentativa de mostrar que os revoltosos eram inimigos da pátria (cuja unidade de fato não existia). A primeira vez que é levada para ser examinada pelos censores é recusada e o próprio presidente do Conservatório Dramático, Diogo Bívar, pede a mais de um membro que faça a avaliação, até que finalmente é liberada – mesmo assim com algumas alterações, como podemos verificar abaixo:

Na forma do Regimento, volte a (...) que designo o [Senhor] Norberto, e peça a urgência.

[Assinatura Bivar]

- Ilustrissimo Doutor André Pereira Lima
- o Juiz Paz de Paz da Roça
- 11 de maio de 1844.
- José Rufino Rodriguez Vasconcelos

O Juiz de Paz da Roça é uma farça escrita em baixo (...) comigo, destituída de tudo quanto a possa desejar que para o entretenimento do esquisito, que para o melhoramento dos costumes. Offende [indiscutivelmente] as instituições do país, choca a dignidade d'elles e por isso a considero em circumstancia de não

[pág 2]

ser representada. Rio de Janeiro 19 de março de 1844.
[assinatura André Pereira Lima]

A preocupação, portanto, era de que a legitimidade e a honra de importantes instituições nacionais não fossem manchadas, muito menos a figura e a autoridade do juiz fossem desconsideradas. Deveria ser mantida a imagem de um poder intocável e incapaz de errar. Portanto, o que é exposto em *O Juiz de Paz na Roça* é justamente colocar em cheque a honra, a sensatez e a moral daquele que supostamente não errava. Interessante analisar no novo pedido de parecer abaixo, feito pelo presidente, no qual o censor aponta o fato de o “público ter aprovado” o espetáculo, o que mostra a popularidade da comédia de Penna:

Conformo-me com este parecer, (...) (...) me perceadir que (...) vale cem as razoes para se consentir na representação, já autorizada pelo publico.
Em 22 de maio de 1844
[Assinatura Bivar]

-Joaquim Norberto de (...)
-O Juiz de Paz da Praça
- 21 de maio de 1844
-Luiz Carlos Martins Penna

[pág 4]

Li o drama – O juiz de Paz da Roça – já bem conhecido nos nossos theatros e agora limpo de alguns termos que pelo concerto de phrases amphibologicas tornavam-se facilmente a má parte e que eram [muitas] de reprovar attendendo a delicadeza do seco ao qual não é vedado o expectaculo de comedias como na antiga Grecia.

Sou pois de parecer que se conceda licença para poder ser representado.

Rio de Janeiro 21 de Maio de 1844

[Joaquim Norberto de Souza Silva]

[pág 5]

O Juiz de Paz da Roça ao V. Doutor Pereira Lima e a festa da Roça, ao V. Doutor Machado Nunes
[assinatura Bivar]

O Theatro de S. Franscisco submette a censura do Conservatorio Dramatico o Juiz da Roça e a Festa do Roça.

Rio 10 de maio de 1844

[Assinatura Rufino]

[pág 6]

Conformo-me

[D. Bivar]

Expedio-se licença em

16 de Maio de 1844

-Ilustrissimo Doutor Sebastião Machado Nunes

- A Família ou a Festa da Roça

-11 de maio de 1844

-José Rufino Rodriguez Vasconcelos

A Comedia, que se intitula – A familia ou a festa da Roça -, me parece huma produção sem mérito algum; mas, como não offendeu os bons costumes, entendo que pode ser levada a scena sem inconveniente.

Rio de Janeiro 15 de maio de 1844.

[Sebastião Nunes Machado]

Esse apreço do público pelas farsas de Martins Penna, como anteriormente discutido, é algo considerado perigoso e possivelmente danoso não só para o desenvolvimento do que se considerava um teatro nacional civilizado e de qualidade, mas também por transmitir ideias antipatrióticas. Considerando-se que as peças nacionais tinham preços mais acessíveis, e alcançavam um público mais plural quanto às classes sociais, era ainda mais perigoso na visão das elites por levar o público a reflexões críticas de maneira fácil e pedagógica. Por outro lado, a peça também pode ensinar a como não ser um antipatriota e a

respeitar as instituições nacionais e as autoridades instituídas. Aproveitando o sucesso da farsa e a grande receptividade do público, a peça foi autorizada a subir aos palcos, mas sob diversas observações e alterações em falas, bem como cortes de cenas.

Há de se considerar, portanto, que o fato de Martins Penna ser um dos fundadores do Conservatório Dramático em 1843, e exercer o cargo de 1º secretário, pode ter influenciado o esforço do presidente do Conservatório em conseguir um parecer favorável para Penna.

Em qualquer tipo de obra, literária, teatral, ou a partir do século XX no caso da rádio e da telenovela, o público é, em grande parte, quem indica o sucesso ou o fracasso das obras produzidas e conseqüentemente de seus autores. Nesse caso de Martins Penna, aparentemente o público também ajudou. E, como explicitado por Chartier, o público interfere diretamente na aceitação da obra do autor. Chartier, inclusive, relembra como as Odes gregas ganharam maior proporção quando passaram a ser apresentadas em festivais, e deixaram de ser apenas pequenas apresentações. *O Juiz* abre portas para Martins Penna junto ao público do Rio de Janeiro, que via em seus espetáculos retratos de sua sociedade urbana, rural e de outras características, como *O Sertanejo na Corte*, que apresentava uma visão ainda mais diferente do que a Corte estaria acostumada.

Outra comédia escrita pelo dramaturgo que provocou identificação em mais de um setor da sociedade foi *Os Dous* ou *O inglês maquinista*, pois, além de criticar a presença inglesa no Brasil, fazia uma crítica ao tráfico negreiro, mesmo que sutil:

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 de seu dever!

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, e que o capitão vai dar disso parte ao juiz do lugar. 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, contanto que V. S.a... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem aonde têm a cara e que vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isto é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo

semelhante proposta! – E que depois deste aranzel de asneiras pega na pena e officie ao Governo. O que lhe acontece? Responda.

FELÍCIO – Acontece o ficar na conta de íntegro 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 depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que têm maiores empenhos. Calemo-nos, porem, que isto vai longe.

FELÍCIO – Tem razão! (Passeia pela sala.)

NEGREIRO, para Clemência – Daqui a alguns anos mais falará de outro modo.

CLEMÊNCIA – Deixe-o falar. A propósito, já lhe mostrei o meu meia-cara³, que recebi ontem na Casa da 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, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida.

NEGREIRO – Oh, oh, chama-se isto transação! Oh, oh!

CLEMÊNCIA – Seja lá o que for; agora que tenho em casa, ninguém mo arrancará. Morrendo-me algum outro escravo, digo que foi ele.

PENNA, Martins. *Os Dous* ou *O Inglês Maquinista 1845*. Texto digital²⁴⁴.

Essa farsa de Penna expõe algo grave em um momento delicado. Nem o tráfico negreiro estava extinto, muito menos a escravidão abolida. No entanto, neste período, o tráfico negreiro estava próximo do fim e sua legitimidade era cada vez mais menor. Nesse trecho, especificamente, são colocados como responsáveis pela negociação do escravo um desembargador, um deputado e um ministro. Mesmo que a peça se trate de uma ficção, Penna escreve justamente uma comédia de costumes, em que diversos aspectos são reconhecidos e identificados pelo público como parte de suas realidades e cotidianos. A partir do momento em que aqueles que deveriam estar à frente do combate ao tráfico no Brasil, estão como responsáveis por esse tipo de “comércio”, mais uma vez Penna incomoda as estruturas dirigentes do Estado Imperial.

Segundo Vilma Arêas, é possível verificar na Ata da Assembleia Geral Legislativa, a interferência direta dos deputados na censura desta farsa de Martins Penna, de forma que

²⁴⁴ PENA, Martins. *Os Dous* ou *o inglês maquinista*. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2164 > . Acesso em 22 de dezembro de 2017.

a mesma²⁴⁵. Já a demonstração de indignação com os ingleses estava destacada no início do diálogo anterior, no qual os ingleses são adjetivados de forma negativa e até mesmo com linguagem considerada chula para a época. No momento em que essa peça foi publicada, o Brasil estava passando por atritos diplomáticos e comerciais com a Inglaterra, como podemos ver representado do trecho abaixo:

NEGREIRO, para o preto de ganho – Toma lá. (Dá-lhe dinheiro; o preto toma o dinheiro e fica algum tempo olhando para ele.) Então, acha pouco?

O NEGRO – Eh, eh, pouco... carga pesada...

NEGREIRO, ameaçando – Salta já daqui, tratante! (Empurra-o.) Pouco, pouco! Salta! (Empurra-o pela porta afora.)

FELÍCIO, à parte – Sim, empurra o pobre preto, que eu também te empurrarei sobre alguém...

NEGREIRO, voltando – Acha um vintém pouco!

FELÍCIO – Sr. Negreiro...

NEGREIRO – Meu caro senhor?

FELÍCIO – Tenho uma coisa que lhe comunicar, com a condição porém que o senhor se não há de alterar.

NEGREIRO – Vejamos.

FELÍCIO – A simpatia que pelo senhor sinto é que me faz falar...

NEGREIRO – Adiante, adiante...

FELÍCIO, à parte – Espera, que eu te ensino, grosseirão. (Para Negreiro:) O sr. Gainer, que há pouco saiu, disse-me que ia ao juiz de paz denunciar os meias-caras que o senhor tem em casa e ao comandante do brigade inglês Wizart os seus navios que espera todos os dias.

NEGREIRO – Quê? Denunciar-me, aquele patife? Velhaco-mor! Denunciar-me? Oh, não que eu me importe com a denúncia ao juiz de paz; com este eu cá me entendo; mas é patifaria, desaforo!

FELÍCIO – Não sei por que tem ele tanta raiva do senhor.

NEGREIRO – Por quê? Porque eu digo em toda a parte que ele é um especulador velhaco e velhacão! Oh, inglês do diabo, se eu te pilho! Inglês de um dardo!

CENA XV Entra GAINER apressado.

GAINER, entrando – Darda tu, patifa! NEGREIRO – Oh! GAINER, tirando apressado a casaca – Agora me paga! FELÍCIO, à parte, rindo-se – Temos touros!

²⁴⁵ ARÊAS, Vilma. “Comédia e Costumes”. Op. cit., p. 125.

NEGREIRO, indo sobre Gainer – Espera, goddam dos quinhentos! GAINER, indo sobre Negreiro – Meia-cara! (Gainer e Negreiro brigam aos socos. Gainer gritando continuamente: Meia-cara! Patifa! Goddam! – e Negreiro: Velhaco! Tratante! Felício ri-se, de modo porém que os dois não pressintam. Os dois caem no chão e rolam brigando sempre.)

FELÍCIO, à parte, vendo a briga – Bravo os campeões! Belo soco! Assim, inglesinho! Bravo o Negreiro! Lá caem... Como estão zangados!

PENNA, Martins. *Os Dous ou O Inglês Maquinista*. 1845. Texto digital²⁴⁶.

A relação entre Brasil e Inglaterra, conforme o Segundo Reinado avançava, não ficou das mais amigáveis, ainda mais depois do aumento da tarifa Alves Branco que aumentava a taxaço da Inglaterra para comercializar seus produtos no Brasil. Mas, desde a abertura dos portos, o Reino Unido e seus produtos acabavam prejudicando o custo de vida e comércio nacional. Existia uma certa crítica em relação à enxurrada de produtos ingleses no Brasil. Nesse sentido, consideramos essa farsa uma forma de valorização do produto nacional, pois o excesso de importação causava não só a desvalorização de nossos produtos como aumentava o custo de vida na Corte, como pode ser observado no trecho a seguir na mesma peça:

CLEMÊNCIA – Muito custa viver-se no Rio de Janeiro! É tudo tão caro!
 NEGREIRO – Mas o que quer a senhora em suma? Os direitos são tão sobrecarregados! Veja só os gêneros de primeira necessidade. Quanto pagam? O vinho, por exemplo, cinqüenta por cento!

CLEMÊNCIA – Boto as mãos na cabeça todas as vezes que recebo as contas do armazém e da loja de fazendas.

NEGREIRO – Porém as mais puxadinhas são as das modistas, não é assim?

CLEMÊNCIA —Nisto não se fala! Na última que recebi vieram dois vestidos que já tinha pago, um que não tinha mandado fazer, e uma quantidade tal de linhas, colchetes, cadarços e retorses, que fazia horror.

PENNA, Martins. *Os Dous ou O Inglês Maquinista*, 1845. Texto digital²⁴⁷.

As comédias de Martins Penna apresentavam um Brasil de verdade, e não o que se fingia ser, uma cópia europeia com uma população extremamente mestiça. As histórias encenadas nos teatros brasileiros não tinham como contribuir para a cultura nacional se o que se fazia era traduzir peças ou então usar atores que não fossem brasileiros. Temia-se admitir o exotismo brasileiro diante do resto do mundo, como destacado por Arêas ao usar

²⁴⁶ PENA, Martins. *Os Dous ou o Inglês maquinista*. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=2164 > . Acesso em 22 de dezembro de 2017.

²⁴⁷ Ibidem.

uma fala de Mário de Andrade, em período distante, mas com questões semelhantes em torno da valorização do nacional:

Negras e cidades do Brasil são temas exóticos. Mesmo nos brasileiros. Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que o tratamos como se fôssemos estrangeiros: não são exóticos para nós e nós os exotizamos. Falamos de certas coisas brasileiras como se estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais²⁴⁸.

Martins Penna, portanto, mesmo que muito criticado em sua época, e posteriormente, inaugurou não só um estilo de teatro no Brasil, como trouxe em suas peças uma linguagem brasileira, usada no cotidiano, questões, problemas, instituições e costumes que faziam o público identificar em suas farsas um dia a dia que de fato podia ser o da nação, ou de parte dela. Porém, em parte por tocar nessas questões que colocavam em dúvida a sociedade e seus valores, o comediógrafo não conseguia estabilidade suficiente para viver de suas obras. Por isso, ao conseguir um ofício dentro do funcionalismo público ali se manteve. E é essa uma das redes de sociabilidade que o conduzirá aos folhetins e, posteriormente, ao órgão que fazia a censura dramática a partir de 1843: o Conservatório Dramático Brasileiro. Estar em posição de destaque dentro do Conservatório nem sempre lhe garantiu pareceres favoráveis a suas peças, mas algumas vezes possibilitou a insistência e as articulações possíveis em prol desse parecer.

Martins Penna ainda criticava algumas das orientações do Conservatório e a falta de investimento nos teatros e nas peças nacionais. Afinal, o Conservatório Dramático se dizia desejoso de criar uma dramaturgia civilizada, de qualidade, essencialmente nacional. Mas, se desfazia do que deveria ser considerado nosso, pois muitas vezes priorizava traduções de peças estrangeiras a fim de garantir espetáculos de linguagem e assuntos condizentes com os ideais civilizados europeus. Para aprofundarmos esse questionamento, é necessário entender melhor os objetivos do Conservatório Dramático Brasileiro, a atuação dos censores, seu papel nesse campo de poder, quem compunha seu quadro de membros e como esse grupo se sustentava. E o mais importante: Martins Penna como parte dessa rede de sociabilidade, o que o fez atuar como censor por alguns anos no Conservatório.

²⁴⁸ BANDEIRA, Manuel. “Mário de Andrade”. In: *Crônicas* (Poesias e Prosa, II). Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1958, p. 185 Apud ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de santa Cruz*. Op. cit., p. 110-111.

3- REDES DE SOCIABILIDADE E O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO

Os membros do Conservatório Dramático Brasileiro tinham diversas origens sociais, ocupações públicas e/ou políticas. Eram escritores, militares, juízes, deputados, inspetores de polícia, diplomatas e ocupavam outros cargos de importância como o de ministro²⁴⁹. Vinham de famílias da mesma profissão que exerciam ou de comerciantes (como vimos ser o caso de Martins Penna). No geral, o Conservatório era composto por pessoas que tinham envolvimento com as artes, ou escreviam para algum periódico. Mas, a maior parte de seus componentes não tinha uma formação artística ou trabalho que se relacionasse com o alvo de censura do Conservatório: o teatro. Nesse capítulo, analisaremos, portanto, a rede de sociabilidade que formava o Conservatório Dramático Brasileiro, além de analisarmos seus registros na tentativa de compreender o papel dos censores do teatro fluminense entre os anos de 1843 e 1848, dentre eles, Martins Penna.

²⁴⁹ Ver tabela de rede de sociabilidade.

Mais da metade dos membros importantes do Conservatório Dramático Brasileiro fazia parte do IHGB, sendo alguns deles sócios, fundadores ou membros de alguma comissão especial do Instituto. Inegavelmente, como abordamos no primeiro capítulo, o IHGB e o Conservatório Dramático não são semelhantes em diversos aspectos. Para começar, o primeiro teve grande investimento e patrocínio do Império, principalmente no Segundo Reinado. Além disso, o Conservatório foi formado e fundado de forma independente do Império, e mesmo com o reconhecimento posterior do Imperador que defendia a importância e atuação das censuras feitas pelo Conservatório, ele não era estatal ou tinha qualquer vínculo oficial com o Império. Além disso, o foco do IHGB estava na narrativa histórica do país através da empiria e da preocupação com a verdade. Entre seus membros estava, por exemplo, o Cônego Januário da Cunha Barbosa, que era historiador do Império e foi um dos fundadores do Conservatório Dramático. Apesar das grandes diferenças entre ambos é interessante notar a quantidade de membros em comum, assim como os grupos sociais e carreiras aos quais pertenciam. Além da carreira militar, muitos tiveram importantes cargos na política ou no funcionalismo público, como os cargos de deputados, presidentes de província, entre outros.

Nesse panorama, é instigante pensar como Martins Penna se insere nessa rede de sociabilidade, haja vista que no Conservatório Dramático ele é um dos poucos que de fato escreve para o teatro e tem experiência na área artística e das letras. Além dele, também participavam na mesma época, por exemplo, Joaquim Manoel de Macedo, que não só era autor de romances, como havia escrito para as revistas *Nitheroy* e *Minerva Braziliense*. Posteriormente à fundação do Conservatório, também fizeram parte o presidente da *Minerva*, Santhiago Nunes Ribeiro, e um dos fundadores da *Nitheroy*, Torres Homem. Associações interessantes no Conservatório, pois tais periódicos, mesmo que não tenham tido longa duração, tinham como objetivos, como apresentado no primeiro capítulo, contribuir para a cultura, para as letras e para as artes, visando desenvolver essas áreas no Brasil. A declaração inicial do Conservatório Dramático Brasileiro é justamente de “corrigir os vícios” que o teatro tinha até então, no sentido de investir nas artes e nas letras a partir dos bons costumes²⁵⁰.

Para melhor analisar a rede de sociabilidade de Martins Penna, sua atuação como

²⁵⁰ *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1843. p. 3-4. [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

ensor, e o próprio Conservatório Dramático Brasileiro, é necessário pensarmos a partir de Pierre Bourdieu e da formação dos campos de poder. As peças de teatro e seus autores, como analisamos no capítulo II, para obterem sucesso, precisavam da aceitação do público como mecanismo essencial de permanência e evolução. Bourdieu fala de como a produção de bens simbólicos, como é o caso do teatro, foi capaz de modificar a estrutura desses bens. A literatura e o teatro, que até o renascimento e logo depois faziam parte do sistema estruturante, se tornaram produtores de sistema, e não mais apenas parte dele. O Conservatório Dramático, portanto, ao atuar junto ao Estado imperial, mesmo que de forma independente, se torna um regulador da produção de bens simbólicos para a nação e, ao mesmo tempo, produtor desses bens, haja visto que as peças para conseguir ser representadas, precisavam ser reconhecidas e autorizadas por ele.

A fim de elucidar o papel de Martins Penna nessa estrutura, é importante primeiramente analisarmos o que era o Conservatório Dramático Brasileiro, quem o fundou, seus objetivos e quem fazia parte dele.

3.1 – O CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO, UM CAMPO DE PODER

Os cidadãos brasileiros abaixo assinados desejando promover os estudos dramáticos, e melhor assento da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua, resolveram formar entre si uma associação debaixo do título e denominação de: Conservatório Dramático.

E neste propósito, convieram-nos artigos que servirão de base de outras tocantes regras sobre as quais se há de erguer e trabalhar a referida associação, até que se organizem mais adequados estatutos²⁵¹.

O Conservatório Dramático Brasileiro se tratava de uma associação criada por membros de profissões e atuações políticas variadas, como poderemos verificar no quadro de sociabilidade que analisaremos posteriormente. Atuava de forma autônoma, sem ligação com o governo imperial, exceto por essa atuação política de seus membros. Podemos verificar no trecho citado acima que se acreditava na criação do Conservatório como um instrumento de contribuição para o cenário dramático brasileiro e que se tornaria decisivo

²⁵¹ Ibidem.

para que as artes produzidas nos palcos a partir de então (janeiro de 1843), tivessem filtro e controle quanto ao conteúdo representado, a linguagem utilizada, as mensagens passadas, de forma a defender a moral do Império e da Igreja, bem como a desejada nação brasileira que nascia. Os fundadores dessa associação, como pode ser percebido no trecho abaixo, se prontificaram a exercer esse papel, acreditando serem capazes de se encarregar da censura dos teatros e de garantir que as peças que chegariam aos palcos estivessem dentro do padrão de moralidade que acreditavam ser o correto:

Artigo 12º: Se o Governo imperial houver por bem de encarregar ao Conservatório a censura das peças que subirem a representação dos teatros públicos da Corte, ou ainda, a sua inspeção moral, o Conservatório se prestará prontamente a este encargo, podendo propor e requerer o que lhe pareça acertado para o seu mais cabal desempenho²⁵².

O Conservatório, na visão de seus fundadores, teria um papel de direcionamento de como o teatro seguiria o caminho “correto” a partir da censura das peças. Segundo Darnton, a visão do século XVIII em relação à censura, na França por exemplo, era maniqueísta, ou seja, se dava no sentido de uma batalha entre a liberdade e a opressão, onde socialmente e politicamente falando, seria a opinião pública influenciada pelos filósofos iluministas *versus* o poder absolutista e da Igreja²⁵³. Um período no qual o pensamento voltairiano de liberdade de expressão contra a repressão se usava da predominância da razão, vivenciando simbolicamente e literalmente o desprezo pelas imposições da Igreja e do Estado (como a queima de obras, a exemplo das Enciclopédias). No entanto, o papel dos censores, nesse caso explicitado por Darnton, por muito tempo foi feito por publicadores de livros de acordo com interesses econômicos²⁵⁴. Dependendo da localização de seu estabelecimento (sendo em algum importante centro comercial), era considerado como um “selo de qualidade”, pois estava sendo autorizado a dar o chamado “privilégio”, a “lei privada”, que não era concedida para qualquer um pelo rei. Uma obra que tinha a primeira página com uma declaração da censura, de aprovação obviamente, representava grande reconhecimento para o autor²⁵⁵. Um privilégio. No entanto, não se tratava apenas de conceder o que se considerava a “graça do rei” para “homens de qualidade”, como Robert Darnton apresentou, mas também de não conceder a aprovação da censura por expressar alguma ideia que

²⁵² Ibidem, p.4

²⁵³ DARNTON, Robert. *Censores em Ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.19.

²⁵⁴ Ibidem, p.20.

²⁵⁵ Ibidem, p.22-26.

ferisse a honra do rei ou as ideias da Igreja. Segundo Darnton, os censores franceses da segunda metade do século XVIII acreditavam estar “defendendo a honra da literatura francesa”, ao que consta nos seus pareceres²⁵⁶.

Acreditamos que o Conservatório Dramático Brasileiro pretendia atuar dessa forma. Foi aceito e reconhecido pelo Império brasileiro, mesmo que este não os financiasse. De qualquer forma, poder assumir esse papel com autorização do Imperador já era uma grande honra para o Conservatório e seus associados, segundo os mesmos:

(...) fora expedido pelo senhor Ministro dos negócios do Império, o qual é concebido nos termos seguintes: Sua Majestade o Imperador atendendo ao que lhe representou a Associação estabelecida nesta Corte, com a denominação de “Conservatório Dramático Brasileiro”, pedindo a aprovação dos Artigos orgânicos da dita Associação: Há por bem aprovar os mencionados Artigos, para por eles se regular o Conservatório Dramático Brasileiro. (...) o Conselho ouviu com o mais profundo respeito, e gratidão, disse o Senhor Presidente que atenta a soberana Aprovação de Sua Majestade o Imperador declarava instaurado e instalado o Conservatório Dramático Brasileiro, assim e na forma que consta dos Artigos orgânicos acordados por I.M. o Imperador, e que em virtude desta solene instalação, se passava desde já a entrar na Ordem dos trabalhos, podendo cada um dos senhores sócios presentes propor de indicar o que lhe pareça conveniente para os fins do Instituto²⁵⁷.

A diferença entre o caso analisado por Darnton e o caso analisado nesse trabalho, é que a censura da qual Darnton trata ocorre em obras impressas e os próprios publicadores exercem essa função de censura. Ou seja, os “produtores” (materialmente falando) das obras é que interferem na concessão de privilégios. Mas, segundo Robert Darnton, a partir da análise dos pareceres de censura entre 1750 e 1760, esses censores mais pareciam “homens de letras” do que censores, pois seus pareceres pareciam muito mais com literatura do que com crítica, considerando-se a forma como era escrito o parecer e pelo fato de se limitarem a expressar a crítica de uma obra filosófica com “ser bem escrito e ter boas reflexões”²⁵⁸. No entanto, apesar do Conservatório Dramático, a partir de sua criação, emitir pareceres sobre obras teatrais, e não apresentadas ao público de forma impressa, alguns pareceres, dependendo da peça também tinham aprovações ou reprovações por razões superficiais ou pouco desenvolvidas, como, por exemplo, o parecer de Martins Penna sobre a peça “Barba Roxa”, que era uma tradução livre de Luiz José Baiardo:

“Li o drama *Barba Roxa e Catarina das Ancias* e o julgo na circunstância de

²⁵⁶ Ibidem, p.29

²⁵⁷ Ibidem, p.6.

²⁵⁸ DARNTON, Robert. *Censores em Ação...* Op. cit., p.27-28.

subir à cena” 30 de Dezembro de 1844.
Luiz Carlos Martins Penna [assinatura]²⁵⁹.

O Conservatório Dramático, portanto, exerceria um papel que ia além de cuidar da moral, dos bons costumes e da defesa da honra do Imperador bem como da Igreja. Os pareceres concedidos pelo Conservatório eram feitos por sócios que se transformavam em censores e, dentre esses indivíduos, não só estavam membros do IHGB, como também autores como Martins Penna, Araújo Porto-Alegre e Joaquim Manoel Macedo (sendo que esses dois últimos escreviam para o periódico *Minerva Brasiliense* entre 1843 e 1845). Para esses jovens autores, ter quem possivelmente concedesse o “privilégio” da peça aprovada pelo Império ao seu lado era importante para conseguir exames censórios positivos (o que, claro, nem sempre ocorria). Não necessariamente fazer parte do Conservatório garantia as aprovações nos exames censórios, como vimos nos capítulos anteriores com algumas peças de Martins Penna, mas ainda sim era uma vantagem.

Também existiam outros nomes importantes no Conservatório, mas que estavam dentro dos editoriais voltados para as letras e para as artes (revistas *Nitheroy* e *Minerva Brasiliense*), como Francisco Torres Homem e Santhiago Nunes. Já o interesse dos membros do IHGB, por exemplo, no Instituto, era a narrativa da civilização e dos símbolos nacionais que desejavam²⁶⁰. O teatro era um dos meios para colocar em prática o projeto de definição de um Estado-nação²⁶¹. Januário da Cunha Barbosa, que fazia parte da elite fluminense²⁶², por exemplo, era um dos fundadores do IHGB, que defendia esse propósito, e estava na primeira lista dos primeiros sócios do Conservatório Dramático Brasileiro.

A fundação do Conservatório Dramático Brasileiro, portanto, tem um papel fundamental nesse projeto político e cultural, pois ia além da censura pela censura, assim como destacado por Darnton ao criticar uma visão maniqueísta. Segundo Silvia Cristina Souza, antes da fundação do Conservatório, a partir de 1824, a intendência-geral da polícia, por exemplo, atuava como agente de censura dos teatros, com atenção para que as peças

²⁵⁹ Exame censório da peça *A Barba roxa e Catarina das Ancias*. digitalizado na Hemeroteca Digital em www.bn.br.

²⁶⁰ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio*. São Paulo: Editora Unicamp, 2002. p.141-142.

²⁶¹ *Ibidem*, p.143.

²⁶² Ver tabela (Fazia parte da maçonaria e do Conselho de Indústria Nacional. Foi deputado pelo RJ, entre outras atividades).

não fossem contrárias aos bons costumes e às leis do Império²⁶³. Tanto que na década de 1830, cabia à polícia os exames prévios das peças de teatro²⁶⁴:

Assim, por uma série de decretos, avisos e editais, foi tomando corpo todo um aparato legal que tinha em vista colocar o palco a serviço da propagação de determinadas ideias e valores, além de salvaguardar a ordem política vigente²⁶⁵.

Silvia Cristina de Souza ressalta que na década de 1830, durante o período regencial, o teatro precisava funcionar como um suporte pedagógico do governo para definir “o que era certo e errado”, no sentido de mostrar as agitações políticas, revoltas e coisas do tipo que fugissem “da ordem”, como atitudes e ideias condenáveis, que subvertessem a ordem e exaltassem sentimentos extremos. Souza destaca como mesmo a com a campanha pela antecipação da maioridade de D. Pedro II tendo sido feita pelos liberais, a preocupação maior era de “salvação da unidade nacional”, com a cultura sendo um espaço forte de transformação e legitimação para a identidade que a elite política da época desejava. O caráter descentralizador que o governo vinha tendo até a chegada de D. Pedro II ao trono passava a ter como maior preocupação a união e a continuidade do Império²⁶⁶.

O IHGB, por exemplo, teve importante papel nessa construção cultural, tendo a ajuda de historiadores e escritores para a busca de rupturas e continuidades no desenvolvimento de uma história nacional. Para isso, segundo Silvia Cristina de Souza, desses escritores que criavam uma identidade de Estado-nação, muitos deles estavam ligados ao romantismo, que havia se tornado, portanto, o “programa oficial” da via cultural pretendida²⁶⁷. Esse movimento do projeto imperial, que ocorria através da figura de D. Pedro II a partir de 1840, juntava todos os esforços para a definição de um Estado-nação, e os mais variados meios culturais vinham sendo utilizados, da poesia a música, por exemplo. Silvia Cristina Souza faça da importância dos homens de letras desse período para a legitimação do desenvolvimento cultural engajado no projeto de Estado-nação e diz que o teatro também fazia parte dessa preocupação²⁶⁸. Não obstante, desde 1839, Cândido de Araújo Vianna e Januário da Cunha Barbosa, por exemplo, foram convidados a participar da comissão de censura teatral e, posteriormente, esses homens de letras, assim como

²⁶³ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio*. Op. cit., p.140.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ibidem, p. 141.

²⁶⁷ Ibidem, p. 142.

²⁶⁸ Ibidem, p. 143.

Martins Penna, criaram uma instituição própria em 1843 que é o Conservatório Dramático Brasileiro²⁶⁹.

Primeira Sessão preparatória do Conservatório Dramático Brasileiro em 15 de Janeiro de 1843, sob a presidência do Ill^{mo} Sr. Diogo Soares da Silva de Bivár.

(...) por haver comparecido a maioria das pessoas convidadas, nomeou-se para aclamação para presidente o senhor Diogo Soares da Silva de Bivár, para 1^o secretário o senhor José Rufino Rodrigues Vasconcellos, e para 2^o secretário Luiz Carlos Martins Penna; e abria-se a 1^a sessão preparatória tomando assento os ditos senhores. (...) O 1^o secretário propôs que apesar do Conservatório não estar instalado se considerasse para membro do mesmo o senhor José Antônio Thomaz Romeiro, atual administrador do Theatro de S. Pedro de Alcântara: assim se venceu unanimemente.

Depois de pequena discussão sobre a utilidade do Conservatório Dramático, e dos meios que deveriam empregar para o desenvolvimento da arte dramática (...) levantou-se a sessão as 11:30 da manhã²⁷⁰.

Desde o início, o Conservatório se colocava a disposição do Império para atuar como responsável pela censura dramática como um todo, e não especificamente de apenas um teatro. Porém, estrategicamente, um dos primeiros membros convidados foi justamente o administrador à época do teatro S. Pedro de Alcântara, que até então era o único ao qual se prestava esse serviço de censura. Porém, após a fundação dessa associação, a prática da análise e censura dramática seria feita para todos os teatros da Corte. Havia também a pretensão de se desenvolver um periódico para tratar do desenvolvimento do teatro nacional e das ações do Conservatório.

De 1843 a 1848, a instituição se manteve apenas com o pagamento dos associados, mesmo que fizessem o trabalho oficial de censura para o Estado Imperial. Silvia Cristina de Souza ressalta que somente a partir de 1848 conseguiram um pequeno subsídio do governo em caráter de urgência, que não ajudou muito e, por isso, passou a atuar em conjunto com a polícia. Mas, no papel, continuava a exercer a função de análise, alterações, correções e proibições das peças que pretendiam subir nos palcos dos teatros da Corte, públicos e privados²⁷¹. Em contrapartida, por não haver uma interferência do Estado diretamente entre ambos, o conflito era comum entre as duas partes, haja vista que peças autorizadas pelo Conservatório por vezes eram retiradas de cena pela polícia, por exemplo. Da mesma forma, apesar das alterações e emendas feitas aos textos, quando representadas, as peças muitas

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro... Op. cit., p. 1-2.

²⁷¹ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio*. Op. cit., p.148

vezes eram mantidas em seus formatos originais, segundo Souza²⁷².

Parte da dificuldade da organização e controle do Conservatório reside na falta de hegemonia da instituição, devido a divergência de valores, ideias e interesses daqueles que o compunham²⁷³. Martins Penna, como já destacamos, divergia dos outros membros em certos aspectos, tanto que tiveram algumas de suas peças não aprovadas, ou não aprovadas para subir nos palcos públicos da Corte. Como explicitado nos capítulos anteriores, o conteúdo das peças de Penna muitas vezes criticavam de forma indireta importantes instituições ou costumes sociais, políticos e econômicos do Estado imperial. Por trabalhar na alfândega do Rio de Janeiro, por um tempo Martins Penna teve receio de se apresentar como autor de suas peças, até mesmo por fazer críticas sobre abusos de autoridade como juízes e sobre decisões tomadas por políticos contemporâneos a ele. No entanto, o Conservatório Dramático Brasileiro tinha uma composição heterogênea no que se refere à origem política ou de algum cargo importante no funcionalismo público, com diferentes graus de poder e importância no geral, como é possível observar na tabela I; diferentemente de Martins Penna que tinha um cargo público, mas por ter sido criado pela parte de comerciantes da família não tinha tanta relevância social assim como aqueles que vinham de família de magistrados ou com carreira militar de relevância. A exceção era seu cunhado, que era deputado, a quem recorreu algumas vezes quando teve problemas para conseguir a autorização de suas farsas. No mais, o Conservatório reunia homens de letras do IHGB e de outras áreas relevantes do governo.

A transformação dos campos de poder sobre a arte, a partir da visão de Bourdieu, nos permite entender como o Conservatório precisava de homens de letras como Penna, assim como essa instituição também precisava dele, mesmo que compartilhassem de algumas ideias e valores divergentes. O teatro de Penna permitia identificação com o público, o que conseqüentemente gerava lucro de bilheteria. Bourdieu ressalta que a autonomia do campo de poder do artista se constrói quando ele não depende mais de um patrocinador, como eram os mecenas no Renascimento; após a Revolução industrial, os “patrocinadores” dos artistas a partir dos folhetins, por exemplo, entre os séculos XVIII e XIX, são anônimos²⁷⁴. O teatro seguiria na mesma linha.

²⁷² Ibidem, p.150-151.

²⁷³ Ibidem, p.151

²⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2007. p.102-103.

Apesar da aparente liberdade, no entanto, devido à necessidade mercadológica para o ganho de autonomia, os criadores das artes entram em um paradoxo, segundo Bourdieu. Essa situação se daria, porque a arte vira uma ordinária mercadoria, ao mesmo tempo que possui a peculiaridade intelectual e subjetiva do artista que a faz²⁷⁵. A partir desse novo tipo de produção cultural, temos o que Bourdieu chama de bens simbólicos, ou seja, um produto cultural que carrega a expressão do artista, de seu tempo, e conseqüentemente da sociedade em que ele vive. Mas, esse simbolismo tem valor de mercado, tendo em vista que sua valorização se dá de acordo com o retorno financeiro que se tem a partir de sua representação, seja pelo meio que for – como exemplo temos o teatro e os ingressos (bem simbólico produzido e retorno de mercado adquirido respectivamente). Os bens simbólicos são produzidos e fazem parte de determinados campos de poder, os quais Bourdieu classificou como “campo de produção erudita e campo de produção cultural”²⁷⁶. Entre ambos existe uma relação de “produção, reprodução e difusão de bens simbólicos”²⁷⁷. Poderíamos classificar o Conservatório Dramático Brasileiro, a partir da ideia de campos de poder de Bourdieu, como campo de produção erudita, pois são estabelecidas regras sobre as peças que podem subir aos palcos da Corte na primeira metade do século XIX e, conseqüentemente, arrecadar “seu valor” perante o público:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes²⁷⁸.

A partir desse pensamento, Pierre Bourdieu tenta refletir sobre a compreensão do campo de produção das obras, no sentido de que é necessário que pensemos como a cultura erudita produzida se relaciona com o “grande público”, como ela é representada por seus intelectuais e artistas como um todo e a relação entre essa produção e o público que atinge. Afinal, o alcance e efeito da produção tem reflexos e transformações no caminho entre o começo (origem) e o fim (cultura “consumida”). E isso depende da estrutura e da lógica da produção, haja vista que os simbolismos constroem o bem simbólico e são os responsáveis pelo efeito desejado de quem o produz, assim como despertam a vontade de “consumir”

²⁷⁵ Ibidem, p.103.

²⁷⁶ Ibidem, p.105.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem.

esse “bem”²⁷⁹. Ao pensarmos no papel do Conservatório Dramático Brasileiro, ele se coloca na posição de estruturar as regras de produção das peças teatrais nacionais a partir de 1843, de modo que as peças que serão assistidas tenham o efeito de bons ensinamentos ao público sob a perspectiva de costumes e ideias civilizados, ou seja, que respeitem a ordem, o Imperador, a estrutura do Império (suas instituições e indivíduos relacionados a essas instituições) e a Igreja Católica. Essa intenção é uma das estabelecidas nos estatutos feitos pelos membros do Conservatório desde o seu começo:

Os cidadãos brasileiros abaixo assinados, desejando promover os estudos dramáticos, e melhor assento da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua, resolverão formar entre si uma associação debaixo do título e denominação de – Conservatório Dramático – e neste propósito, convieram-nos artigos, que servirão de base, e de outras tocantes regras sobre as quais se há de erguer e trabalhar a referida associação, até que se organizem mais adequados estatutos²⁸⁰.

À primeira vista, portanto, o Conservatório reúne aqueles que serão responsáveis por analisar as peças da Corte e vem substituir a antiga comissão de censura. Porém, a composição não é apenas de membros da elite política, mas também de intelectuais e homens de letras que têm alguma relação de fato com a cultura e com as artes. Diogo Bivár, presidente do Conservatório, por exemplo, era jornalista, crítico de obras literárias e autor de obras relacionadas à literatura mas também à história do Brasil; Martins Penna era 2º secretário e um dos principais autores de teatro do seu período; Joaquim Manoel de Macedo era romancista e membro do IHGB (além de escrever para periódicos). O campo de poder que se forma dentro do Conservatório, dessa forma, de fato reunirá diversos membros ligados à elite política, mas também dará maior possibilidade de alguns escritores desenvolverem suas obras com um pouco de autonomia, tendo em vista que por fazerem parte da associação de censura, conseguiam se beneficiar disso. Pierre Bourdieu destaca que a autonomia de um campo erudito se mede justamente pelo grau de envolvimento na definição das regras estabelecidas para a produção e para avaliar os produtos em si²⁸¹.

Considerando que 22 membros do Conservatório eram membros do IHGB também, o princípio de Bourdieu sobre as determinações internas do campo erudito, prevalece na análise do Conservatório como um desses campos de poder. Segundo Bourdieu, o

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1843. p. 3. [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

²⁸¹ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2007. p.106.

fechamento da área das concorrências pela legitimidade cultural garante as condições de dominação e consagração da ideia almejada como determinante para a cultura desenvolvida pelo grupo que domina o campo de produção erudita²⁸². Ou seja, quanto mais se fecha o círculo, e se aproximam as pessoas de diferentes círculos relacionados a produção cultural, em diversas áreas, maior a possibilidade de homogeneizar as determinações e normas como a cultura será produzida. No caso que analisamos, considerando que membros do Conservatório também eram do IHGB, outros escreviam para periódicos ou eram autores de obras literárias, existe uma abrangência na diversidade de tipos de produção cultural. Consequentemente, se amplia a normatização da estruturação, e qualquer tentativa externa de modificar essas normas e a tal estrutura perde a força de ação, ou tem chances menores de atingir e desmontar a legitimidade cultural construída. E mesmo que dentro de cada área de atuação (IHGB, Conservatório, e periódicos sobre as artes e as letras) existam objetivos diferenciados, a essência da estrutura do campo de poder permeia as diferentes áreas.

Isto posto, podemos considerar que o Conservatório precisava de Martins Penna e ele precisava do Conservatório. Penna para ter uma via de acesso para a aprovação de suas peças e o Conservatório para construir e garantir a sua própria legitimidade de campo de poder cultural erudito, como podemos verificar no trecho do Livro de Atas do Conservatório de abril de 1843:

O Sr. Cônego Barbosa apresentou e motivou verbalmente a seguinte indicação: Indico que se convide aos senhores Sócios presentes para na 1ª Sessão apontarem alguns fatos da História do Brasil que possam servir de matéria para um Drama regular e ficou sobre a mesa. O Sr. 1º Secretario disse que brevemente apresentaria um Drama de sua composição o qual desde já ofereceria e submetia ao juízo do Conservatório denominado “Du Clero”²⁸³.

Nesse caso, o 1º Secretário do Conservatório da época era José Rufino Rodrigues Vasconcellos, que não só era escritor de folhetins, mas também romancista e escritor dramático²⁸⁴. Esse é só um exemplo de como pessoas como José Rufino e Martins Penna vinham a ser úteis por fazer parte dessa “arena fechada”²⁸⁵ de legitimidade cultural, como é explicitado por Bourdieu. A composição do Conservatório era importantíssima para que os

²⁸² Ibidem.

²⁸³ *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1843. p. 7. [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

²⁸⁴ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. V.6.

²⁸⁵ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2007. p.106.

objetivos da instituição se cumprissem e, desde a sua fundação até os sucessivos convites e vetos a novos sócios, eram pensados de acordo com seus posicionamentos políticos, ou influências dentro do estado imperial, no funcionalismo público, na área das artes e da literatura, e até com magistrados e departamentos ligados a polícia (que anteriormente eram quem fazia a censura dos teatros – como explicitado anteriormente). Segundo Pierre Bourdieu, mesmo existindo essa variedade de origens profissionais e sociais, estando o campo de poder bem protegido entre si, esses motivos de divisão e conflitos não são mais fortes do que o próprio campo de poder. Um exemplo disso é o fato de Martins Penna, que tinha uma visão mais crítica quanto a falta de investimento nos teatros, e por ter conflitos mais intensos, falando abertamente no *Jornal do Commercio* sobre isso e sobre os critérios usados por seus colegas censores²⁸⁶, ter desgastado sua relação com os membros do Conservatório, de onde saiu no segundo semestre de 1847.

Em vista disso, e de outros elementos, podemos constatar que a legitimidade e a força construídas em torno do Conservatório como campo de poder, foram de fato bem desenvolvidas. Os critérios de avaliação das peças a partir de estatutos elaborados por eles mesmos, também demonstra a autonomia construída pelo Conservatório, o que, segundo Pierre Bourdieu, demonstra evolução e desenvolvimento da autonomia do campo, ao considerarmos que este é capaz de atribuir a si mesmo a crítica da cultura que produz e torna os envolvidos em seu campo responsáveis pelas ações críticas sobre a cultura ali produzida²⁸⁷. Conforme o Conservatório crescia, se desenvolvia e ganhava reconhecimento de suas ações, estabelecia e melhor elaborava seus estatutos e critérios. Até que em 1845 teve suas regras de censura publicadas como decreto oficial, ou seja, como uma das leis do Império brasileiro (ver anexos 1, 2 e 3).

Nesse decreto, ficava oficialmente estabelecida a necessidade de se enviar as peças para o Conservatório Dramático Brasileiro, pois caso se desejasse a representação da peça em qualquer palco da Corte, era necessário submetê-la à censura. O presidente do Conservatório designaria os censores responsáveis pela análise de cada peça. O exame censório poderia ser aceito ou não pelo presidente. Caso ele concordasse com a aprovação ou rejeição da peça, assim ficava estabelecido. Mas, em caso do presidente discordar do parecer, o designava a algum outro censor. Se ainda assim, não fosse de seu agrado, ele

²⁸⁶ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. São Paulo: LISA, 1972. p.227-234.

²⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2007. p.106.

mesmo tomaria a decisão final de veto ou de aprovação da peça, de acordo com sua opinião e critério pessoais, segundo o artigo 3²⁸⁸ desse decreto. A partir de então, a submissão das peças sendo avaliadas pelo Conservatório Dramático é um decreto oficial, onde caberá assinatura e selo do Conservatório no alto da peça, segundo o artigo 8²⁸⁹; uma estrutura de censura semelhante a explicitada por Darnton durante o Antigo Regime francês no século XVIII. Em ambos os casos, passar pela censura e ter sua aprovação era ter a concessão privilegiada dada pela Corte. Ainda que o Conservatório não fosse uma instituição estatal, prestava serviços para o Império e, portanto, concedia as licenças para as apresentações teatrais nos palcos da Corte, onde tinha, inclusive, o suporte do Chefe de Polícia para repreender aqueles que não cumprissem o protocolo de enviar para o Conservatório sua peça ou não obedecessem às permissões e/ou alterações propostas pela instituição²⁹⁰. No caso de algumas peças, o tema ou o teor nem passavam por alterações, a peça era vetada. Como aconteceu com *O Poeta e a Inquisição*, que se referia a Igreja Católica, e com *Canções de Beranger*, que era uma tradução de canções francesas que exaltavam a Revolução Francesa, a República e ideias anticlericais – temas vistos como desrespeitosos e descabidos para serem representados nos teatros da Corte:

O Senhor Presidente informa ao Conselho que em execução do aviso mencionado prevenira aos Diretores dos referidos Theatros desta Imperial resolução indicando-lhes o medo de se dirigirem ao Conservatório; mas, que tendo visto anunciada para ser representado no Theatro de S. Francisco o Drama “O Poeta e a inquisição”, que se não achava licenciado pelo Conservatório, julgou de seu dever levar este fato ao conhecimento do senhor Ministro do Império afim de que se servisse dar as necessárias providências; e que acrescentará que do Theatro Francez ainda não tinha recebido para representação alguma, e que sendo também anunciado as “Canções de Beranger”, obstou que aparecessem em cena por julgar esta produção imprópria para ser apresentada ao público durante a Quaresma²⁹¹.

Esse relato foi feito em uma das reuniões do Conservatório Dramático Brasileiro, e ficou declarado em ata, como um exemplo de peças que não deviam ser licenciadas. Nesse caso a objeção para a autorização da peça se dá pelo fato de se tratar de um período de Quaresma, momento importante para o calendário cristão. Tais representações teatrais seriam impróprias pelo seu tema e também pelo fato de ser justamente em um período considerado mais “sério” e relevante segundo as tradições católicas, onde nenhum tipo de

²⁸⁸ Ver anexo 1.

²⁸⁹ Ver anexo 2.

²⁹⁰ Ver anexo 2 e 3.

²⁹¹ *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1844. p. 18-19. [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

divertimento é permitido, e menos ainda um entretenimento que exporia uma visão indesejada sobre a Igreja, seus dogmas e estruturas. No caso de “As canções de Beranger” se tratou até mesmo de uma ordem direta do governo²⁹².

Pierre Bourdieu analisa como o campo de produção erudita convive com a linha tênue entre impor um pensamento ortodoxo e ao mesmo tempo não ser dominado pela ortodoxia concorrente²⁹³. Ou seja, o Conservatório estabelecia em seus critérios de produção artística que não houvesse escrita imprópria sobre o Império e suas instituições, inclusive a Igreja. No entanto, para manter sua legitimidade e autonomia, havia artistas que escreviam justamente sobre esses temas impróprios, como fez Martins Penna em algumas de suas obras já analisadas nos capítulos anteriores. E o seu reconhecimento como autor dependia do público, mas também da crítica erudita, que só lhe conferiu aprovação e reconhecimento no final do século e, mesmo assim, com muitas críticas em relação a sua linguagem e falta de técnica. Para a época, sua originalidade de retratar situações cotidianas e vocabulário mais próximo do que era usado não só pelas classes mais altas, mas também a linguagem informal, fez com que Penna tivesse uma boa recepção do público, mas inúmeras críticas ao seu estilo. O nível e estilo de produção estabelecido pelo Conservatório eram parcialmente compatíveis com a produção artística de Penna. Entretanto, por mais problemáticas que fossem as abordagens do comediógrafo, o consumo de sua arte tinha recepção com o público, o que proporcionava ao teatro da época a circulação de consumo da arte erudita necessária.

As obras de Penna não se adequavam a todas as regras desejadas pelo Conservatório, mas acatavam importantes elementos que despertavam identificação do público e ao mesmo tempo podiam servir como papel pedagógico de crítica social e instrução cultural. Para Bourdieu, a desigualdade de instrução entre o campo de produção erudito e o público receptor acabou por desenvolver variadas formas de expressões artísticas para que a circulação e o consumo da arte ocorressem²⁹⁴. Pierre Bourdieu salienta que o que estimula a

²⁹² “(...) vou instantemente regar a V. S^a para que haja de dar com urgência as convenientes ordens para que não tenha lugar a representação das sobreditas *Canções*, antes de serem devidamente licenciadas pelo Conservatório ao qual tem o Governo expedido as mais explicitas ordens a este respeito assim por escrito como verbais. Eu já hoje mandei escrever ao Diretor daquele Theatro participando-lhe que por officio do Ministro do Império de 22 do corrente fora cometida ao Conservatório a censura dele (...) - Sr. Desembargador Euzébio de Queiroz Coutinho Mattazo da Câmara.” Op. cit., p.20.

²⁹³ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. Op. cit., p.108.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 113-114

originalidade do artista é a demanda entre a oferta e a procura, que provém justamente da circulação dos bens simbólicos entre as classes sociais capazes de alcançar e consumir esses bens. A inovação por meio do artista ocorre de acordo com a defasagem da estrutura cultural do público receptor, pois para que o produto cultural seja consumido é necessário entendimento e necessidade de consumo, ao passo que o público não desejará consumir o que não compreende do produto cultural desenvolvido²⁹⁵.

O sistema da indústria cultural, segundo Bourdieu, se ajusta a demanda, por isso é relativamente independente em relação ao grau de instrução dos consumidores dos produtos culturais produzidos²⁹⁶. Não deixa de produzir arte a partir de suas normas eruditas já estabelecidas, mas adapta os instrumentos usados, como por exemplo o código (linguagem), para que a ação pedagógica seja efetiva, como explicitado por Bourdieu no trecho abaixo:

(...) as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição estética que, exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições de adquirir tal código (por exemplo, fazer parte de uma família cultivada)²⁹⁷.

É necessário considerar, portanto, que a arte erudita produzida e a proposta que ela carrega depende dos agentes de suas respectivas épocas e de suas propostas. Contudo, a recepção dessa produção não depende exclusivamente do agente produtor, mas também da cultura pré-existente do receptor. Sob esta ótica, o ideal de produção simbólica e a força de atuação pretendida pelo Conservatório Dramático era inerente às instâncias de reprodução, lugar e público, assim como a estrutura das relações de força simbólica, incluem relações de hierarquia e determinadas competências que conferem legitimidade a essa força²⁹⁸.

Fazem parte dessa estrutura, os produtores dos *bens simbólicos* que produzem para outros produtores e para o público de não produtores, ou seja, a legitimação se dá de forma desigual para os respectivos receptores, e por consequência o produtor simbólico também terá sua arte legitimada em diferentes instâncias, que segundo Bourdieu pode ocorrer em diferentes instituições, as quais serão as responsáveis pela aprovação ou reprovação simbólica, como por exemplo, o teatro em si (instância objetivada pelo Conservatório

²⁹⁵ Ibidem, p.115.

²⁹⁶ Ibidem, p.117.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Ibidem, p.118.

Dramático e seus produtores)²⁹⁹. Outro aspecto que conduz essa relação de forças está presente na forma de autoridade exercida no campo de poder e de produção, na perspectiva da intenção de atuação sobre o público e da ação efetivamente dos produtores culturais sobre, bem como na reação do “grande público”. Estes aspectos conferem a definição de legitimidade cultural junto aos outros elementos de força³⁰⁰.

A relação de forças de legitimidade cultural, ao considerarmos o pensamento de Bourdieu, se dá, portanto, através de uma certa oposição de forças que se complementam: a imposição feita pelos produtores simbólicos em seu campo de produção e a instância onde o bem simbólico é cooptado, recebido, absorvido e, por conseguinte, conservado no campo de consagração. Isto constitui a circulação e a legitimação dos bens simbólicos³⁰¹. O Conservatório Dramático, portanto, se consolidava como espaço de produção simbólica por legitimar a partir de suas normas internas as determinações do que deveria ser considerado cultura civilizada e legítima, ou seja, definia a cultura dramática de forma externa, aquela que seria recebida pelo público. Todavia, para que o campo de poder do Conservatório se fortalecesse aqueles que o constituíam, e suas respectivas responsabilidades e contribuições, permitiam o estreitamento das relações de força para os com os bens simbólicos produzidos (peças teatrais) e como eles seriam recebidos pelo público. Ainda assim, a reação do público em si complementava essa relação de força. Ao apresentarmos como relevante para a legitimidade do Conservatório a reação do público, não se trata necessariamente de aceitação dos tipos de peças preteridas pela instituição, mas as que passavam pela censura, e nem sempre eram exatamente o idealizado pelas pretensões do Conservatório. Contudo, para que o parecer fosse favorável, minimamente a obra teatral tinha os elementos por eles estabelecidos como “dignos de subir à cena”.

A atuação do Conservatório Dramático como campo de poder ocorria, portanto, por aqueles que compunham essa associação com diferentes instrumentos de ação e objetivos. O reconhecimento e a legitimidade conquistados para exercer o papel que desejavam foram fundamentais para também legitimar os produtores simbólicos que faziam parte do Conservatório Dramático. A legitimação cultural de ambos, do campo de poder e daqueles que atuavam nesse campo de poder, ocorria em via de mão dupla, mesmo que existisse uma

²⁹⁹ Ibidem, p.119.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ibidem.

hierarquia (explicitado por Bourdieu como a determinação das relações entre “as áreas, as obras e das competências legítimas”)³⁰². A estrutura estabelecida dentro desse sistema de relações – estatutos do Conservatório, censura, obras teatrais, permissão para subir ao palco e aceitação do público –, por fim, conjugava a determinação de autoridade cultural pretendida pelo Conservatório e por seus membros.

Os exames censórios, nesse sentido, eram parte fundamental de instrumento de legitimidade das peças perante o projeto de cultura dirigente do Império e, assim como o concurso para escrever a História do Brasil no IHGB, também foi proposta uma premiação para os autores que oferecessem suas peças para a análise censória, ou seja, uma espécie de estímulo para que fossem feitas peças de acordo com os princípios prezados pelo Conservatório Dramático Brasileiro, como pode ser verificado no trecho abaixo retirado do livro de atas, em março de 1844:

Foi apresentada a Mesa pelo mesmo Sr. Souto a seguinte *Proposta* – Indico que as Peças que houverem sido oferecidas por seus autores ao julgamento do Conservatório Dramático, e aquelas que até o fim, o forem, digo do presente mês o forem, sejam submetidas á censura do Júri Dramático, concedendo-se a que merecer a primazia um prêmio de 1ª classe, a imediata um de 2ª Classe; e as duas seguintes menção honrosa, sendo o valor destes prêmios fornecido pelos cofres da Associação, ou por meio de subscrição para isso agenciada entre nossos consócios – Souto³⁰³.

No ano seguinte, como já destacamos anteriormente, era obrigatório que se enviasse as peças para o Conservatório com o intuito de conseguir autorização de representação nos palcos da Corte. Mas, de qualquer modo, é interessante analisarmos essa proposta de premiação, pois demonstra os esforços do Conservatório para que se tornassem os censores do Império, mesmo antes de conseguirem o decreto oficial do governo. Os desígnios de censura se tornaram, portanto, recorrentes de fato, abrindo assim mais um espaço burocrático; mais um tipo de ocupação para um homem de letras como Martins Penna. O comediógrafo fazia parte de “uma burocracia sem burocratas”³⁰⁴, se analisarmos à luz das ideias de Robert Darnton.

3.2 – MARTINS PENNA: AUTOR E CENSOR

³⁰² Ibidem, p.118.

³⁰³ *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1844. p. 21. [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

³⁰⁴ DARNTON, Robert. *Censores em Ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.42.

A partir do momento que o Conservatório Dramático passou a ser responsabilizado pela censura, seus membros crescem e alcançam maior *status*. Os censores, como já ressaltado anteriormente, vinham das mais diversas origens profissionais e áreas de conhecimento e não necessariamente tinham alguma ligação direta com as artes. Martins Penna tinha, por ser autor de peças teatrais (além da sua formação em música, letras e belas artes). Mas, o que o levou até o Conservatório não foi apenas sua dedicação às letras e às artes. De fato, no final da década de 1830, ele já escrevia para um periódico, onde publicava suas crônicas, mesmo que anonimamente. Não encontramos fontes que mostrassem um convite direto de alguém para que Martins Penna fizesse parte do Conservatório. No entanto, seu nome está desde o começo na primeira sessão da instituição como um dos que estavam no momento da fundação. Inicialmente já fora nomeado primeiro secretário. E uma das hipóteses desse convite, pode ter sido por meio de seu cunhado, deputado do Rio de Janeiro pelo Partido Conservador, que também estava na lista de associados.

Outra hipótese de convite para que Martins Penna estivesse no Conservatório desde o começo era o seu trabalho na Alfândega, com quem tinha contato com outros amanauenses. Outra possibilidade hipotética é a sua atuação com opiniões críticas em jornais como *O Mercantil* e o *Jornal do Commercio*, o que pode ter chamado a atenção de alguns dos que podem ter iniciado esse projeto, como Januário da Cunha Barbosa e Diogo Bivár (os maiores cargos do Conservatório Dramático Brasileiro). Diogo Bivár era jornalista e escritor e o Cônego Januário também escrevia para periódicos (*O Diário do Governo*) e era sócio fundador do IHGB.

É importante apresentar as possibilidades que oportunizaram que Martins Penna se tornasse censor com um cargo de relevância no Conservatório Dramático Brasileiro, pois, como observamos no capítulo anterior, Penna tinha peças com teores contraditórios ao que o Conservatório explicitamente definia como direcionamento do tipo de dramaturgia que o projeto político e cultural delineava naquele momento, condizente com a criação de símbolos nacionais.

Isso nos remete, evidentemente, à ideia de que Martins Penna era um homem de letras, como já discutido no primeiro capítulo. A partir desse ponto de vista, participar do

Conservatório poderia gerar algum benefício de ordem financeira. Trabalho burocrático que permitiria complementação de renda, haja vista que ele ainda não era um autor teatral reconhecido quando a instituição foi fundada. Sua primeira peça tinha sido representada há pouco tempo, mas o retorno financeiro significativo por meio da arte ainda não era efetivo. Por isso, cabe considerar a atuação de Penna como censor e a forma como outros homens de letras também se beneficiavam disso.

Voltamos ao trabalho de Robert Darnton³⁰⁵ sobre censura e censores em situações variadas. O caso dos censores da França revolucionária em específico nos chama a atenção para alguns dados, circunstâncias e reflexões. Primeiramente, como já discutido nessa dissertação, a aprovação da censura para as obras literárias francesas ocorridas entre as décadas de 1750 e 1760 era considerada um privilégio, literalmente. Uma honra. Isso se dava pelo fato de que a aprovação era uma “lei privada” que licenciava as obras literárias segundo a vontade do rei de considerar que autor e obra, respectivamente, eram dignos de receber sua graça e permissão para publicação.

No entanto, como Bourdieu expõe, a Revolução Industrial acelerou a indústria da imprensa, o que mudava as relações de patrocínio e o domínio da arte e própria censura. Aqueles que tinham o capital para produzir e publicar os livros acabavam por se tornar uma censura intermediária, ao decidir se publicariam as obras ou não. Robert Darnton ressalta como na França de meados do século XVIII é isso que ocorre. A censura oficial era direcionada pelo Estado monárquico absolutista, mas os que exerciam papel de censores eram editores e publicadores das zonas comerciais de Paris. Ao analisar a censura feita nas obras desse período, Darnton constatou que existia sim uma preocupação com livros que falassem de política e religião. No entanto, não existia exatamente um padrão de análise das obras, a julgar pelos pareceres positivos dados por vezes pelos censores para obras consideradas com ideias “perigosas” para a monarquia. Algumas vezes elas ainda recebiam considerações como “muito bem escrito”³⁰⁶. Por outro lado, Darnton encontrou uma crítica séria contra um tratado de cosmologia. Algumas obras não necessariamente mereciam o “privilégio” do rei, mas também não tinham como proibir de fato sua publicação. Então,

³⁰⁵ Ver: DARNTON, Robert. Op. cit.

³⁰⁶ DARNTON, Robert. Op. cit., p.27.

foram criadas as “permissões tácitas”³⁰⁷, ou seja, permissões simples para obras toleradas, mas que não mereciam a “graça” do rei.

Algumas levavam meses, mudavam de censor pra censor, com direito a pedidos de Penna ao presidente e ao vice-presidente, até que fossem aprovadas. Foi o caso da farsa *Ciúmes de um pedestre* que levou quatro meses para ser aprovada e mesmo assim com mudanças de personagem e de título, além de demorar quase um ano para ser finalmente representada³⁰⁸. A divergência chegou ao ponto do comediógrafo criticar a situação dos teatros da Corte no *Jornal do Commercio* e sair do Conservatório em 1847 sem qualquer manifestação pública de lamento por parte da instituição. O que Darnton percebeu sobre o caso francês, no entanto, é que a censura feita não necessariamente se referia ao conteúdo em si, mas sim ao conteúdo e ao autor.

Quando analisamos o Livro de Atas do Conservatório fica explícita a preocupação com a censura, o conteúdo e a intenção da censura em si. Existe uma preocupação com a imagem do teatro nacional que acompanha a ideia de estruturação política e cultural que vinha se desenvolvendo no Brasil e ainda mais acentuadamente a partir de 1838. No caso da análise de Darnton, mesmo sendo em circunstâncias diferentes, os censores literários também expressam preocupação em defender “a honra da literatura francesa”³⁰⁹. Nesse ponto de vista, temos em comum então a pretensão do papel que os censores tinham e que de fato acreditavam ter. Mostram se considerar importantes agentes da cultura e conseqüentemente da estrutura política e social da nação.

No entanto, a censura feita durante o Antigo Regime na França na segunda metade do século XVIII passou a usar a burocracia de escritórios e das editoras (publicadoras) cada vez com mais intensidade. Os inúmeros procedimentos cheios de papéis e etapas de organização, diferentes autorizações até conseguir a aprovação da censura de fato, acabavam permitindo muitas fraudes. Porém, o processo parecia tão racional e complexo, que a imagem de eficiência convencia³¹⁰. O chefe da censura em Paris nesse período era de origem familiar da nobreza togada³¹¹, o que lhe dava grande conhecimento sobre a sociedade francesa, principalmente sobre as famílias mais abastadas. Com eles,

³⁰⁷ Ibidem, p.30

³⁰⁸ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. cit., p.170.

³⁰⁹ DARNTON, Robert. Op. cit., p.29.

³¹⁰ Ibidem, p.42.

³¹¹ Ibidem, p.38.

trabalhavam censores das mais diversas áreas de atuação, com profissões que envolviam diferentes tipos de conhecimento. Esse chefe designava cada censor para um autor e uma obra, existindo um texto padrão para a aprovação das produções literárias que os censores se limitavam a utilizar. Em caso de rejeição, os apontamentos eram acrescentados de forma um pouco mais elaborada. Essa questão nos remete à atuação de Martins Penna como censor.

O entendimento de Penna sobre as artes dramáticas era genuíno, assim como também entendia de música e escrevia críticas sobre óperas, mas havia estudado sobre comércio exterior. Suas áreas de conhecimento abrangentes permitiram ao mesmo tempo que preferisse as artes, mas também tivesse emprego na alfândega do Rio de Janeiro, por exemplo. Seus conhecimentos de línguas e de música, permitiram-lhe traduzir algumas óperas e também analisá-las. Mais uma vez, é importante ressaltar que antes do Conservatório a censura era feita pela polícia e estava diretamente ligada ao Estado imperial. Posteriormente a sua fundação, a instituição tinha sócios como contribuintes e nenhum incentivo do governo. Portanto, estar no Conservatório era mais sinônimo de gastar do que ganhar, financeiramente falando.

Homens de letras na França (ou no Brasil) tinham por hábito aceitar trabalhos no funcionalismo público de alguma forma para ter uma renda complementar, considerando-se a dificuldade de se viver da própria arte, como ressaltado por Chartier³¹². No estudo de Darnton sobre os censores de meados do século XVIII na França, o autor explicita que eles continuavam nas suas áreas particulares de profissão e atuavam como censores à parte. O diretor do comércio de livros (de família de nobreza togada) era quem decidia as obras a serem censuradas e intervinha diretamente quando achava necessário para conceder permissão “tácita” ou permissão de “privilégio” e até mesmo para direcionar censores específicos para determinados autores. Isso dependia, por exemplo, da relevância do autor no momento. Uma herança de “*le monde*”, segundo Darnton³¹³.

Essa análise de Robert Darnton nos auxilia a compreender Martins Penna e sua atuação no Conservatório Dramático Brasileiro. Dos doze exames censórios encontrados, nos quais Penna atuou como censor, nenhum deles teve como resultado final a reprovação total da peça. Em duas ocorreram indicações de alteração de palavras ou algo do tipo, mas

³¹² CHARTIER, Roger. “O homem de letras”. Op. cit.

³¹³ DARNTON, Robert. Op. cit., p.45.

todas foram aprovadas por ele, trocando apenas o nome das peças e seguindo esse modelo de texto:

Julgo que a farsa, *O Usuário*, pode ser representada. 3 de julho de 1844.
Luiz Carlos Martins Penna [assinatura]³¹⁴.

Esse tipo de censura feita por Penna remete aos censores que atuavam junto ao escritório comercial de Paris. Uma análise básica da produção artística, sem maiores preocupações com observações profundas e relevantes. No caso da censura feita na França às vésperas da Revolução, o chefe analisava a declaração sobre a censura das obras que tinham sido submetidas. Era um controle necessário, pois, na verdade, esse campo de atuação da censura vinha sendo exercido pelos *philosofes*. A partir de uma análise mais detalhada, Darnton observou que a preocupação desse grupo não era exatamente com os assuntos relacionados à religião ou à política, mas sim relacionados à corte³¹⁵. O campo de poder capaz de oferecer proteção e clientela aos censores franceses era o verdadeiro protegido na verdade, justamente por esse motivo. O nome tinha peso nessa sociedade. Segundo Darnton:

Representavam uma forma de poder, numa sociedade onde a reputação, o nome e a “*face*” (*bella figura*) expressavam influência política e potencial vulnerabilidade (...)³¹⁶.

O campo de poder ao qual os censores franceses, da segunda metade do século XVIII, estavam ligados, portanto, eram as famílias de nome da Corte. Deixar passar pela censura alguma indelicadeza ou história indesejada, sobre alguma dessas famílias, era suicídio de poder e de capital cultural. Essa análise de Darnton nos ajuda a pensar nas transformações pelas quais passou a censura sobre a produção cultural ao longo do tempo e em diferentes estruturas políticas, sociais e econômicas. Para isso, é necessário pensar nos detentores da produção cultural da época, os meios de difusão da cultura produzida, e as definições internas do campo de produção cultural quanto à hierarquia de consagração e legitimidade³¹⁷.

Para compreendermos aqueles que tomam a posição de censores, portanto, mesmo não sendo originalmente uma função que condiga com sua personalidade, profissão ou vivência, podemos esclarecer nossa análise sobre o assunto a partir da reflexão de Pierre

³¹⁴ Exame censório da peça *O Usuário*. digitalizado na Hemeroteca Digital em www.bn.br.

³¹⁵ DARNTON, Robert. Op. cit., p.56.

³¹⁶ Ibidem, p.58.

³¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2007.p.154.

Bourdieu:

De maneira mais geral, todos aqueles aos quais sua posição oferece a oportunidade conquistar para si próprios e para a sua prática a legitimidade cultural concedida sem grandes exigências às profissões consagradas – animadores culturais pertencentes a instituições de educação marginal, vulgarizadores, jornalistas científicos, (...) produtores de programas (...) com pretensões culturais (...) -, correm o risco de reforçar a suspeita prévia de que são vítimas com os esforços que fazem para dissipá-la ou para contestar seus princípios (...). Em todas essas atitudes, transparece o desejo que tem de serem reconhecidos (...) e, também, de obterem o reconhecimento que lhe concedem³¹⁸.

A tomada de posição de pessoas como Martins Penna, mas também de outros indivíduos com outras vertentes profissionais e origens sociais, ocupa o espaço de dominação de cultura legítima na tentativa de se inserir e se legitimar nesse mesmo espaço. Bourdieu nos auxilia a refletir sobre como aqueles que controlam a difusão e a estrutura do sistema acabam por barganhar posições e atuações para legitimar a atividade cultural contestada. Ou seja, atuam em “território” antagônico em favor do seu antagonista por ele ser o detentor dos legítimos bens simbólicos. Dessa forma, os produtos culturais antes contestados passam a atuar como parte da conservação e reforço das hierarquias culturais legitimamente reconhecidas³¹⁹.

3.3 – A REDE DE SOCIABILIDADE NO CONSERVATÓRIO

Afinal, o que Penna tinha a oferecer para o Conservatório Dramático? Acreditamos que sua desenvoltura como artista que, como vimos, era podada por eles, mas ainda sim útil. O cunhado de Martins Penna entrou no Conservatório Dramático posteriormente a Penna. No entanto, a posição de Joaquim Francisco Vianna na Câmara dos Deputados foi importante para negociações mais próximas ao governo, como é possível ver nos anexos, na tabela comparativa de sua rede de sociabilidade.

O Cônego Januário da Cunha Barbosa, um dos fundadores do Conservatório, era um dos vários membros do IHGB que compunham seu quadro de sócios. Como vários outros associados ao IHGB, ele também fazia parte da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional. Estes aspectos inseriam Martins Penna em um meio no qual estavam os dirigentes que eram parte direta do projeto político cultural do ideal de nação que se

³¹⁸ Ibidem, p.155.

³¹⁹ Ibidem, p.157.

estruturava no momento. A legitimidade exercida pelo campo de poder do IHGB e do Conservatório Dramático se cruzavam. Podemos pensar, portanto, em um fortalecimento de estruturas estruturantes que se desenvolvia a partir dos bens simbólicos produzidos no teatro e no IHGB.

Romancistas e escritores como Araújo Porto-Alegre e Joaquim Manoel de Macedo tinham também sua arte como contribuição, mas ainda assim escreviam em jornais que visavam debater a construção cultural e a arte genuinamente brasileiras em moldes civilizados. A proximidade com indivíduos que escreviam na *Minerva Brasiliense* era um importante meio de divulgação do trabalho do Conservatório Dramático e a seriedade do periódico contribuía como uma propaganda positiva e legítima do poder da instituição. Por isso, o presidente da *Minerva* foi aceito com facilidade na associação:

Leu mais o Sr. 1º Secretário uma carta do Redator da Minerva Brasiliense. O Senhor Santhiago Nunes Ribeiro, ofereceu-os as páginas deste periódico para a publicação dos trabalhos do Conservatório, e a resposta seguinte do Sr. Presidente a qual foi aprovada. “Illmo Sr – Port, que até agora se não tenha podido reunir o Conselho do Conservatório Dramático Brasileiro para deliberar sobre o objeto da carta que V. S^a me dirigiu com a data de 22 de Novembro, contudo desejoso de anuir quanto antes á sua requisição, cumpre-me participar-lhe para o fazer presente aos seus dignos companheiros colaboradores da Minerva Brasiliense, que nesta data tenho ordenado ao Sr. 1º Secretário do Conservatório, haja de transmitir a V. S^a as censuras que se poderem publicar na forma do regimento, e bem assim o expediente diário da censura, para que de um e outro trabalho haja V. S^a de fazer o uso que tenha por mais acertado.

Agradeço a V. S^a, as expressões com que se serve tratar-me, e posso assegurar-lhe que assim na capacidade de presidente do Conservatório, como na minha em particular, V. S^a e seus ilustres colegas me acharão sempre pronto para as coadjuvas na empresa cometida á sua reconhecida literatura”. (...) Rua do Passeio, 9 de Dezembro de 1844 – Illmo Sr. Santhiago Nunes Ribeiro – Diogo Soares da Silva Bivár – Leu-se uma carta do Sr. Conselheiro José de Araújo Ribeiro, declarando que aceitava a nomeação de Membro do Conservatório, e outra no mesmo sentido do Sr. Joaquim Manoel de Macêdo³²⁰.

A oferta de Santhiago Nunes é uma barganha importante para ele, a fim de se manter em uma rede de sociabilidade que pudesse lhe garantir oportunidades pessoais ou o crescimento da *Minerva Brasiliense*, pelo fato do Conservatório ter importantes jornalistas, como Diogo Bivár.

Em seus últimos dois anos como membro, Penna teve grandes dificuldades para conseguir a aprovação de suas peças – *Judas em Sábado de Aleluia* só pode ser representado em um teatro particular, não os teatros principais da Corte. Além desses

³²⁰ *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1845. p. 29. [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

conflitos, Martins Penna também criticava ferrenhamente a estrutura dos teatros da Corte, como o próprio S. Pedro e S. Francisco. No entanto, isso não era bem visto pelos membros do Conservatório, já que passou a ser responsabilidade da instituição também inspecionar os teatros. Esses desentendimentos acabaram gerando tamanho desconforto que Penna saiu do Conservatório em meio a muitas tensões³²¹. Mas, mesmo com sua saída conturbada, foi justamente de um dos membros do Conservatório que veio a indicação para Martins Penna se tornar um diplomata no exterior. Saturnino Sousa e Oliveira, além de ser mais próximo ao Imperador, também trabalhava na alfândega como Penna. Foi esse estreitamento profissional e social que garantiu maiores oportunidades para Penna, apesar dele não ter aproveitado tanto, já que faleceu cerca de um ano depois em 1848.

Muitas das críticas feitas às peças de Martins Penna pelos exames censórios relacionavam-se a sua linguagem e ao fato dos assuntos abordados irem contra os “bons costumes” ou serem ofensivos para a Igreja Católica. Essa pesquisa ainda poderia avançar nas relações de sociabilidade de Martins Penna. No entanto, é possível verificar que por vezes o comediógrafo inegavelmente conseguia se beneficiar de seu posicionamento dentro do Conservatório, haja vista que as peças de Martins Penna, constantemente tinha algum incômodo, fosse a linguagem ou fosse algum tema abordado.

Com essa perspectiva, o Estado Imperial reconheceu o valor dos serviços propostos por aqueles que vinham fortalecendo o poder simbólico do Estado. O que ocorreu em peças onde Penna apresentava situações que podiam colocar a moralidade da Igreja em questionamento, como em *O Noviço*. Intelectuais e homens de letras como Penna antes apresentavam realidades que não condiziam com o que o Estado queria para a sociedade imperial da primeira metade do século XIX. Muito menos que essas representações alcançassem o público. Principalmente situações que mostrassem fragilidade institucional, política, cultural ou religiosa.

³²¹ O que explica não haver sequer um comunicado nas atas do Conservatório sobre sua morte em 1848.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tinha o intento de analisar a trajetória do autor de comédias teatrais, Martins Penna, que viveu na primeira metade do século XIX, e teve importante atuação como homem de letras, exercendo sua função de autor de teatro, mas também de crítico de teatro e óperas em periódicos, assim como também exerceu de 1843 a 1847 a função de censor do Conservatório Dramático Brasileiro.

Ao aprofundar as pesquisas, e descobrir novas fontes, foi possível constatar que Martins Penna, ao fazer parte de um grupo como o Conservatório Dramático a partir de 1843, estava em um rede de sociabilidade na qual podemos constatar agentes sociais que tinham não só interesses e pretensões afins, mas de alguma maneira, estavam fazendo parte de uma mesma estrutura e campo de poder. Visavam o desenvolvimento da cultura nacional dentro de um parâmetro de civilização inspirado nos moldes oitocentistas europeus. E essa estruturação se dava por diferentes meios e abordagens,

As críticas sutis e ao mesmo tempo ousadas para sua época, fizeram de Martins Penna não apenas uma importante figura artística e de relevância cultural para a história do Brasil, mas também possibilitaram uma rica análise do contexto em que viveu. As peças de Martins Penna, descreviam de forma singular sua visão sobre a sociedade em que vivia e as questões pelas quais passava o Brasil entre os anos de 1830 e 1850.

Sua figura era um tanto quanto ambígua, pois criticava algumas características do Brasil, os ditos bons costumes da sociedade de Corte, além da administração imperial. E ao mesmo tempo ele era agente direto do controle da censura que prestava serviços ao Império, que mantinha muito desses costumes que o comediógrafo criticava. Ele assim o fazia, mas sabia que precisava de estratégias de ascensão até mesmo para poder falar, produzir e representar suas peças.

Pudemos observar, que as peças de Martins Penna tiveram destaque no teatro romântico³²² e, pelo público que alcançaram, e que isso permitiu que ele fosse considerado o fundador do teatro popular brasileiro³²³ com as suas comédias de costume, justamente pela identificação que conseguiu promover com um público mais amplo, e até mesmo menos culto. Podemos ler suas peças, portanto, como “discursos”³²⁴ que carregavam uma ideologia e a orientação de valores³²⁵ culturais e políticos ditos civilizados³²⁶.

³²² Ibidem.

³²³ BOSI, Alfredo. “Cultura”. In: SHWARCZ, Lília Moritz; CARVALHO, José Murilo de. *A construção nacional : 1830 - 1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. V.2. p. 239.

³²⁴ CAETANO, João Pedro de Souza Lobo. *MULHERES EM CENA: A figura feminina nas Comédias de Martins Penna*. Rio de Janeiro, UFF – ICHF, 1995. p. 23.

³²⁵ RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de Papel: Um Estudo do Imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Tese de Doutorado da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1994 Apud CAETANO, João Pedro de Souza Lobo. *MULHERES EM CENA...* Op. cit., p. 23.

³²⁶ “[...] promover os estudos dramáticos, e melhor assento da cena brasileira por modo que esta se torne a escola dos bons costumes e da língua [...]. Artigo 1º: O Conservatório Dramático terá por seu principal e fim primário: assinar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos, e para as artes acessórias; corrigir o vício da cena brasileira quanto caiba na sua alçada; interpor o seu juízo sobre as obras [...]”. Trecho retirado

O estudo dessas peças teatrais, nos permitiu a leitura do papel simbólico que exerciam na tentativa de normatização das relações dessa sociedade. Portanto, além da difusão de valores morais, o palco também se tornava local de propaganda e de instrução sobre as regras necessárias de “sociabilidade e civilização”³²⁷. O que fez com que o governo se interessasse em reconhecer e apoiar a criação do Conservatório Dramático Brasileiro. E mesmo não fazendo nenhum investimento na instituição por um tempo, para o Império era importante ter uma associação como essa prestando o serviço de censura tal qual eles faziam.

Além do teatro de costumes ser um reforço representativo do cotidiano brasileiro, a linguagem utilizada também contribuiu para a criação da identidade, como pudermos constatar. Penna era criticado justamente por usar linguagem coloquial em suas peças, haja vista que tinha como objetivo mostrar de fato os costumes, o que incluía palavras do dia a dia brasileiro, tanto da zona rural quanto urbana. Silvano Santiago³²⁸, nos auxiliou a perceber como é importante reforçar o pensamento de como em obras literárias, a linguagem regional e de classes populares – distantes das cidades, dos cafés e de pessoas letradas – foram importantes para fixar a língua nacional, no sentido de que a maior abrangência de palavras e culturas representadas se aproximaria mais do Brasil como um todo. Uma tendência romântica do século XIX que se estendeu até o século XX com Graciliano Ramos, por exemplo³²⁹. Santiago também refletiu sobre a discussão filosófica de Nietzsche de que a linguagem pode ser um “veículo de conhecimento e da busca da verdade”, pois o que acreditamos saber sobre as coisas é uma metáfora delas mesmas, ou seja, uma representação da realidade de algum objeto ou sujeito que se permite mostrar³³⁰. O teatro pode ser considerado uma dessas representações idealizadas, construída de forma artística.

E então, Walter Benjamin³³¹ nos permitiu entender o teatro como uma representação histórica, pois segundo ele, a origem do drama trágico está ligada à consciência histórica, já

de uma das atas de reunião do Conservatório Dramático Brasileiro, onde inicialmente discutiam-se as intenções ao fundar o Conservatório e o intuito de contribuição cultural para o Estado Imperial. *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1843. p. 5. Seção de manuscritos – Biblioteca Nacional.

³²⁷ Ibidem, p. 20.

³²⁸ SANTIAGO, Silvano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco. 2006. p. 44.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ibidem, p. 45.

³³¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

que a partir do século XVII, o termo “trágico”, usado através da palavra “Trauerspiel” podia ser utilizado tanto para drama quanto para acontecimento histórico³³². Desde então, o teatro passou a ser uma convocação do ato da escrita sobre os destinos históricos, que inicialmente era aproveitado pelos governantes para reafirmar suas posições políticas e as condições sociais estabelecidas³³³.

A contribuição de Martins Penna, nesse sentido, se relacionou com a sua produção artística acerca dos costumes da sociedade, mas foi ainda mais forte através de sua participação no Conservatório Dramático Brasileiro e ao escrever em folhetins³³⁴ sobre teatro e óperas³³⁵. Pois, assim como Pierre Bourdieu nos mostrou, a produção de bens simbólicos pode partir dos próprios artistas, escritores e intelectuais que entre si formam seu grupo orgânico. Martins Penna atuou duplamente ao fazer as críticas à sociedade e, em busca de ascensão social e profissional, aliou-se ao aparelho estatal, participando diretamente da censura. Assim, Bourdieu nos auxiliou a compreender sua rede de sociabilidade e as estratégias na conquista de ascensão no campo artístico de sua época.

Para abarcar sua atuação como censor, analisamos os exames censórios³³⁶ de suas peças feitas pelo Conservatório Dramático Brasileiro, bem como aqueles produzidos por ele acerca das peças de outros autores. E Robert Darnton nos mostrou como durante o Antigo Regime, os censores atuavam de forma a proteger a Igreja e o Estado³³⁷, e Martins Penna teve esse papel fundamental no Estado Imperial, mesmo fazendo suas críticas aos mesmo em suas peças. Para Pierre Bourdieu, durante as transformações ocorridas em fins do século XVIII, a aristocracia se aproximou da *intelligentsia* burguesa³³⁸. A partir desse momento, portanto, letrados de diversos campos (do teatro inclusive) passaram a ganhar mais legitimidade e a fortalecer seu grupo artístico. Tal qual Penna conseguiu ao fazer parte do Conservatório e se beneficiar na autorização de suas peças

³³² Ibidem, p. 58.

³³³ Ibidem.

³³⁴ SOUZA, Sílvia Cristina Martins. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002. p. 41-47.

³³⁵ GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: folhetinistas diletantes nos jornais da corte*. São Paulo: Ediouro, 2004. p. 120-121.

³³⁶ LEMOS, Valéria Pinto (Org. e index.); OLIVEIRA, Alexandra Almada de; CHEVALIER, Gabriela de; ROCHA, Quézia Junia de Moraes (Invent). *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

³³⁷ DARNTON, Robert. *Censores em Ação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 29.

³³⁸ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2007.

Com a Revolução Industrial, a indústria cultural cresceu, pois incluía também livros e folhetins. No entanto, a produção de bens simbólicos se estendeu para diversas áreas artísticas. Segundo Bourdieu, a partir de então se criou uma categoria de produtores de bens simbólicos. Para tal, surgiram os campos de arte “erudita” e para o “grande público”³³⁹. A consagração dos artistas, no entanto, no que se refere a agradar ao público poderia oscilar. Para garantir o *status quo* de produtor de bens simbólicos, passou a ser necessário e comum após a década de 1830, não só a valorização da origem social e econômica, mas também a tomada de posições políticas. Iniciou-se, assim, uma tendência dos produtores de bens simbólicos e culturais a atribuírem a si mesmos a tarefa da crítica.

Há de se ter cautela, no entanto, ao analisar a figura de Martins Penna como [um contribuinte para a] intelectual[idade][, tal qual ele é considerado dentro da área literária³⁴⁰]. Penna fez parte, desde a fundação, do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843³⁴¹, do qual ele inclusive se tornou 2º secretário. Logo, fazia parte da produção cultural do teatro fluminense, com peças representadas nos principais teatros da Corte e, ao mesmo tempo, atuava no controle das regras da cultura ao operar como censor dramático, representando os interesses do Estado. Nesse sentido, optamos por analisá-lo como homem de letras, pela via voltairiana abordada por Roger Chartier³⁴², na qual homens de estudo – como é o caso de Penna que estudou belas artes, letras e música – participavam da sociedade aristocrática e mostravam de forma artística mais acessível os “jogos da sociedade”³⁴³, ou seja, os costumes, os valores e as regras vigentes.

Portanto, não apenas as produções de Martins Penna foram relevantes de serem estudadas, mas também sua trajetória pessoal, política e profissional. Dessa forma, foi fundamental realizar o cruzamento de fontes, como as peças escritas por ele, os periódicos ligados às artes – como a *Revista Nitheroy* e a *Minerva Brasiliense* –, as atas do Conservatório Dramático Brasileiro e os exames censórios por ele realizados ou elaborados

³³⁹ Ibidem, p. 105.

³⁴⁰ DAMASCENO, Darcy. *Comédias*. Rio de Janeiro: INL, 1956. p.1.

³⁴¹ “Artigo 8º: As regras para a censura, e o julgamento serão estatuídas em um regulamento a L. hoc. (sic) tendo por fundamento – a veneração a nossa santa religião – os respeitos devidos dos poderes políticos da nação e as autoridades constituídas – a guarda da moral e decência pública – a castidade da linguagem, e aquela parte que é relativa á artopia”. *Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. 1843. p. 5. Seção de manuscritos – Biblioteca Nacional.

³⁴² CHARTIER, Roger. “O homem de letras”. In: VOVELLE, Michel. *O homem do iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997. p. 119-153.

³⁴³ Ibidem, p. 119-120.

sobre suas peças, a fim de melhor compreender suas ações. As atas do Conservatório, por exemplo, contribuíram para o cruzamento de dados e indivíduos que passaram por sua trajetória, assim como os exames censórios de suas peças e os pedidos a membros específicos do Conservatório para dar o parecer favorável as suas peças, como era o caso do presidente do Conservatório Diogo Bivár, que constantemente refazia pedidos para examinar as peças de Penna, até que ela fosse aceita de alguma forma, mesmo que sob muitos ajustes.

As revistas foram significativas não apenas para se pensar as ideias presentes na esfera cultural da época, mas também para verificar editores, colaboradores de conteúdo (como Araújo Porto Alegre e Joaquim Manoel de Macedo) e seus donos, como o caso de Santhiago Nunes (da *Minerva Brasiliense*), que faziam parte do Conservatório. Um dos pontos mais importantes desse trabalho, foi encontrar no contraste entre Conservatório e IHGB (em relação a suas vias de produção cultural e objetivos) membros que participavam de ambos os campos de atuação e poder, paradoxalmente separados, mas se complementando em força de legitimidade cultural.

Pudemos assim concluir, que o campo de poder erudito do qual Martins Penna participava, era um nicho importante para a construção e legitimidade cultural do Estado, e que a interligação dos outros nichos que fortalecem esse campo de poder, permitiam que o poder simbólico desenvolvido permeasse das mais diversas formas, sutis ou não, mas permitindo um campo de poder mais bem elaborado e difícil de ser contestado ou quebrado; mesmo frente as possíveis diversas fragilidades.

REFERÊNCIAS

1.Fontes

1.1- Exames censórios

Exame censório realizado por André Pereira Lima no ano de 1844 sobre a peça *Juiz de Paz na Roça* sob a responsabilidade do Conservatório Dramático Brasileiro.

Exame censório realizado por Antônio José de Araújo e João Antônio de Miranda no ano de 1851 sobre a comédia *Judas Em Sábado de Aleluia*. Arquivo encontrado na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: www.bn.br.

Exame censório realizado por Joaquim Norberto de Souza Silva no ano de 1844 sobre a peça *Juiz de Paz na Roça* sob responsabilidade do Conservatório Dramático Brasileiro.

Exame censório realizado por José Antonio Thomas Romeiro no ano de 1845 sobre a peça *O Noviço*. Arquivo digitalizado na Hemeroteca Digital em www.bn.br

Exame censório realizado por Luiz Carlos Martins Penna no ano de 1844 sobre a peça *A Barba roxa e Catarina das Ancias*. digitalizado na Hemeroteca Digital em www.bn.br.

Exame censório realizado por Luiz Carlos Martins Penna no ano de 1844 sobre a peça *O Usuário*. digitalizado na Hemeroteca Digital em www.bn.br.

1.2 Periódicos e Revistas

ALENCAR, José de. “A comédia brasileira”. *Gazeta do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. p.1, 13 nov. 1857.

MACEDO, Joaquim Manoel de.”. *Discurso - Necrológio de José Florindo de Figueiredo Rocha In: RIHGB*, Rio de Janeiro. Tomo XXV, p. 719-722, 1862.

VEIGA, Luiz Francisco da. “Biografia dos brasileiros ilustres por armas, letras, virtudes, etc: Luiz Carlos Martins Penna”. *RIHGB*, Rio de Janeiro. Tomo XL, Parte 2. p. 375-407, 1877.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1839-1850). *História*, São Paulo, v. 26, n. 1, p 154-178, 2007.

<https://pt.scribd.com/document/344157788/biografias-e-IHGB-pdf>

Revista Nitheroy

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700045/PER_700045_1836_01.pdf

TORRES HOMEM, F. S. Introdução. Progressos do século atual. *Revista Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, n.01, 01/11/1843. p.1-6.

http://memoria.bn.br/pdf/703095/per703095_1843_00001.pdf

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. p. .1844

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. p. .1847

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. p. .1848

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p.3, 20 out., 1843.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p.2, 12 jun., 1845.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p.3, 9 nov., 1848.

1.3- Peças Teatrais

PENNA, Martins. *O Diletante*, 1844. Texto digital.

http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/martin_pena2.pdf Acesso em : 26 de Julho de 2017.

PENNA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*, 1844. Texto digital.

http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/PS2014_1/Hab_Especificas_2014_1/Teatro_Judas_sabado_aleluia_HabEspecificas.pdf Acesso em : 26 de Julho de 2017.

PENNA, *O Juiz de Paz na Roça*, 1844. Texto digital.

http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/martin_pena2.pdf
Acesso em: 26 de Julho de 2017

PENNA, Martins. *O Noviço*, 1845.
<http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00422> Acesso em 3 de Janeiro de 2018

PENNA, Martins. *Os dous ou O Inglês Maquinista*, 1845
<http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00169> Acesso em 9 de julho de 2017.

PENNA, Martins. *Quem casa quer casa*. 1845. Texto digital.

<http://www.bdteatro.ufu.br/download.php?pid=TT00145>
Acesso em: 02 de Julho de 2017.

1.4- Livros

Livro de Atas do Conservatório Dramático Brasileiro. 1843-1847 [localizado na sessão de manuscritos, 49,7,5 – Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil].

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. 7 v. Disponível também em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221681> . Acesso em Junho e Julho de 2018.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001. 2v.

SISSON, S.A. *Galeria dos brasileiros ilustres*. Brasília: Senado Federal, 1999. v. 1.

_____. *Galeria dos brasileiros ilustres*. Brasília: Senado Federal, 1999. v. 2.

1.5- Bibliografia

ALONSO, Angela. “Apropriação de ideias no Segundo Reinado”. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Império (1808-1889)*. V. 3. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 83-118.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de santa Cruz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

AVELAR, Alexandre de Sá. “A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões”. *Dimensões*, vol. 24, 2010, p. 157-172.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BASILLE, Marcelo. “O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840)”. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial (1808-1831)*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 53-119.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: três estrelas, 2015.

BERRETTINI, Célia. *O Teatro Ontem e Hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2007.

_____. “Ilusão Biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p.183-191.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAETANO, João Pedro de Souza Lobo. *MULHERES EM CENA: A figura feminina nas Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro. UFF – ICHF, 1995.

CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro – um percurso de Anchieta e Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/EDUERJ/FUNARTE. 1996.

CANDIDO, ANTONIO. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Ouro Sobre Azul, 2015.

CHARAUDEAU, P. *O Discurso Político*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1988.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. “O homem de letras”. In: VOVELLE, Michel. *O homem do iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997. p.119-153.

DAMASCENO, Darcy. *Comédias*. Rio de Janeiro: INL, 1956.

DUVERGER, Maurice. *Le concept d'empire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

FACINA, Adriana. *Literatura & Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais – O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.

_____. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros – verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo, Companhia das Letras. 2007.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. “Narrativa biográfica e escrita da história: Octávio Tarquínio de Sousa e seu tempo”. *Revista de História*, 150 (1o - 2004), p.129-155.

GUIMARÃES, Lúcia P. “Francisco Adolpho de Varnhagen: História Geral do Brasil”. In: MOTA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico II*. São Paulo: SENAC, 2001. p. 77-96.

GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal e NEVES, Lucia Maria Bastos P. (Org.). *Minerva Brasiliense: leituras*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: o IHGB e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.1, p. 5-27, 1988.

GUINSBURG, J. e FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva-Edições SESCSP, 2012, Vol. 1

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

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

HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. *Nações e Nacionalismo – desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

JATOBÁ, Tânia. *Martins Pena: Construção e Prospecção*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do Tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LE GOFF, Jacques. *São Luís: Biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LEVI, Giovanni. “Os usos da biografia”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996. p.167-182.

LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do livro. 1962.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. São Paulo: LISA, 1972.

MATE, Alexandre; SCHWARCS, Pedro M. (orgs.). *Antologia do teatro brasileiro – Século XIX – Comédia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O Tempo saquarema*. 1ª ed. São Paulo: HUCITEC, Brasília: INL, 1987.

OLIVEIRA, Maria da Glória. “Biografia, memória, experiência da história”. In: *Escrever vidas, narrar a história: A historiografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p.137-169.

_____. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. Topoi. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 429-446, mai./ago. 2017. Disponível em: <www.revistatopoi.org>

PAMPLONA, Marco A. “Nação”. In: JÚNIOR, João Feres (org.). *Léxico da História dos Conceitos Políticos do Brasil*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p.161-180.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

- _____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.
- REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SANTIAGO, Silvano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SCHUCKING, Levin L. *The Sociology of Literary Taste*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 231-270.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2002.

ANEXOS

Imagem 1 – Coleção de leis do Império do Brasil, Decreto N° 425, 19 de julho de 1845. Tomo 8, parte 2ª, seção 24. P.83.

(83)

COLLECÇÃO DAS LEIS DO IMPERIO DO BRASIL.

1845.

TOMO 8.º

PARTE 2.ª

SECÇÃO 24.ª

DECRETO N.º 425—de 19 de Julho de 1845.

Estabelece as regras, que se devem seguir para a censura das Peças, que houverem de ser representadas nos Theatros desta Côrte; e faz extensivas aos das Praxincias as que lhes são applicaveis.

Convindo estabelecer as regras, que se devem seguir para a censura das Peças, que houverem de ser representadas nos Theatros desta Côrte, e das Praxincias: Hei por bem, Tendo ouvido a Secção do Conselho d'Estado dos Negocios do Imperio, Decretar o seguinte.

Art. 1.º As Peças, que tiverem de subir á scena nos Theatros desta Côrte, serão previamente remettidas pelas Directorias dos mesmos Theatros ao Secretario do Conservatorio Dramatico Brasileiro; o qual, lançando-as em hum Protocollo para isso destinado, e dando recibo da entrega, as enviará sem demora ao Presidente do mesmo Conservatorio.

Art. 2.º O Presidente, logo que lhe seja apresentada a Peça, a mandará rever, e censurar por hum dos Membros do Conservatorio, que designar ao Secretario, per tença, ou não, ao Conselho.

Art. 3.º Se o Censor não puzer duvida á representação da Peça, e o Presidente se conformar com este voto, expedirá logo a licença. Se o Presidente porém se não conformar, ou entender que a materia deve ser mais bem elucidada, mandará a Peça a novo Censor. Convindo este com o primeiro, o Presidente he obrigado a licenciar a representação; mas não convindo, fica ao arbitrio do Presidente dar, ou negar a licença.

Art. 4.º Quando o primeiro Censor negar a repre-

Imagem 2 - Coleção de leis do Império do Brasil, Decreto N° 425, 19 de julho de 1845. Tomo 8, parte 2ª, seção 24. P.84.

(84)

sentação, ou pròpuzer alguma, ou algumas duvidas, emendas, ou suppressões, irá a Peça a segundo Censor; e neste caso se os dous Censores forem de huma só opinião, o Presidente negará a licença. Se a opinião do segundo Censor não se conformar com a do primeiro, fica a arbitrio do Presidente encostar-se a huma, ou a outra opinião, e assim conceder, ou negar a licença.

Art. 5.º Quando o Presidente não queira usar do arbitrio, que lhe he dado pelo Artigo antecedente, ou quando não haja concordancia em todos os pontos da censura, o Presidente submeterá o licenciamento da Peça ao Jury Dramatico, na fôrma do Artigo setimo dos seus Estatutos.

Art. 6.º A censura será lançada em papel separado da Peça, e tendo por norma, para conceder, ou negar a representação, o que prescreve a Imperial ordem de dez de Novembro, será dada, e apresentada ao Secretario dentro do prazo de oito dias.

Art. 7.º O nome dos Censores ficará em lembrança no Protocollo do Secretario, mas guardar-se-ha em segredo, não sendo licito publical-o jámais.

Art. 8.º O Presidente, no acto de expedir a licença que será escripta no alto da Peça, mandará que o Secretario, sob sua responsabilidade, rubrique, ou carimbe com o Sello do Conservatorio, cada huma das folhas do original apresentado, e que outrosim atteste o encerramento.

Art. 9.º Qualquer decisão tomada pela Censura, ou pelo Jury Dramatico, será communicada á Directoria do Theatro pelo Secretario do Conservatorio Dramatico, que reenviará com ella o respectivo original, e exigirá recibo para a competente descarga no seu Protocollo.

Art. 10. Nenhuma Peça será apresentada ao Chefe de Policia para a sua approvação, em conformidade do Artigo cento e trinta e sete do Decreto de trinta e hum de Janeiro de mil oitocentos quarenta e dous, que não vá acompanhada da Censura do Conservatorio Dramatico Brasileiro, em qualquer sentido que seja; sem o que não lhe porá o visto.

Art. 11. No caso de se annunciar alguma, que não tenha o visto do Chefe de Policia, este fará saber

Nom

(85)

is funções
ituações

imediatamente á Directoria das Peças que o Theatro será fecho aquella noite, quando não faça annunciar outra, o que mandará publicar por cartaz na porta do mesmo, e mais lugares do costume, para conhecimento do Publico. Os interessados ficão com o direito salvo de haver da mesma Directoria indemnisação dos prejuizos, que o Theatro possa ter por essa suspensão de trabalhos.

Art. 12. Se for representada alguma Peça sem que tenha sido approvada pelo Chefe de Policia, a Directoria fica sujeita á prisão de tres mezes, e a multa, para cada hum dos seus Membros, de cem mil réis, para os Cofres da Policia. Por Directoria das Peças entende-se a pessoa, ou pessoas encarregadas de as fazer representar, e de obter o visto da Policia.

Art. 13. São extensivas aos Theatros das Provincias as disposições dos Artigos onze e doze do presente Decreto.

José Carlos Pereira d'Almeida Torres, Conselheiro d'Estado, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido, e faça executar com os despachos necessarios. Palacio do Rio de Janeiro em dezenove de Julho de mil oitocentos e quarenta e cinco, vigesimo quarto da Independencia e do Imperio,

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador .

José Carlos Pereira d'Almeida Torres.

Tabela comparativa de rede de sociabilidade de Martins Penna e membros do Conservatório Dramático Brasileiro.

Martins Penna	X		Jornal do Commercio	-Diplomata	-Secretário de Estado de negócios estrangeiros	Autor de peças de teatro (drama e comédia)
Joaquim Francisco Vianna	X			Deputado Geral da Província do Rio de Janeiro(Partido Conservador)	X	
Cônego Januário da Cunha Barbosa	X	X (um dos fundadores – secretário perpétuo)	Diário do Governo	Deputado no Rio de Janeiro	Diretor da Biblioteca Nacional - historiador do império	Membro do Grande oriente do Brasil - Conselho da sociedade Auxiliadora da Industria Nacional
Manuel de Araújo Porto Alegre	X	X (sócio honorário)	Nitheroy e Minerva Braziliense	Cônsul-geral na Alemanha e em Lisboa - Vereador no Rio de Janeiro		
Diogo Bivár	X	X	X			
Joaquim Norberto Silva	X	X	X			
Joaquim Mano Macedo	X	X	Nitheroy e Minerva			romancista
José de Araújo Ribeiro	X			Presidente de província	diplomata	
José Clemente Pereira	X (vice-presidente)	X		Conselheiro de Estado, Militar, advogado, maçom Deputado - Ministro da Justiça;	Intendente da polícia; Presidente do Tribunal do comércio	
José Florindo	X	X		deputado	Militar	

de Figueiredo Rocha						
José Carlos Pereira de Almeida Torres (visconde de macaé)	X	X		Presidente de província (ministério do império e da justiça)	Ouvidor, conselho de estado	
Santhiago Nunes Ribeiro	X	X (professor)	Presidente minerva			Jornalista e escritor
João José de Carvalho	X	X		Conselho do imperador	Corpo de saúde da polícia da Corte (cirurgião-mor)	
Luiz Garcia Soares de Bivár	X (Procurador e fundador)					Jornalista e tradutor - oficial da Ordem da Rosa, cavaleiro da Ordem de Cristo

Visconde de Baependi	X			-Presidente de Província de Pernambuco (1886) -Deputado da Assembleia Legislativa (entre 1842 e 1872, 3 vezes) -Senador de 1872 a 1887)	Coronel da Guarda nacional	
Luis Antonio	X				Dramaturgo	

Burgaim					francês	
Manoel Odorico Mendes	X	X		Deputado-Geral do Maranhão e depois de Minas Gerais	inspetor de Tesouraria da Província do Rio de Janeiro.	
Luís Vicente de Simoni	X					Cavaleiro da Ordem de Cristo –Médico -sócio Academia literária dos concordes - professor de língua e literatura italiana do colégio Pedro II
Thomaz José Pinto de Cerqueira	X	X (integrante da comissão de História)				
Pedro Alcantara Bellegarde	X	X (sócio fundador)			Diretor da academia militar	
Luiz honório Vieira Souto	X		Redator e colaborador no Jornal			

			ilustrado “Revista Popular”			
Barão de Lages – João Vieira de Carvalho	X	X (sócio efetivo)		Conselheiro de Estado	Tenente do Exército e Ministro de Guerra;	oficial da Ordem do Cruzeiro, grã-cruz da de Avis.
Lino Antonio Rebello	X	X (membro de comissão permanente)				
José Antonio Thomaz Romeiro	X					Administrador do Theatro de S. Pedro na época da fundação do Conservatório Dramático
André Pereira Lima	X				-Promotor do município do RJ em 1843 -Juiz municipal suplente em 1845 -Secretário da Assembleia fluminense em 1848	Advogado

Joaquim José Rodrigues Torres (Visconde Itaboraí)	X			Deputado Geral da Província do RJ		
Paulino José Soares de Sousa (Visconde de Uruguai)	X	X		-Deputado geral da Província do RJ - Juiz cível 2ª vara da Corte -intendente da polícia - Deputado da Nação - Senador -Ministro da Justiça (entre 1841 e 1843) - Conselheiro da Coroa -Ministro da relação de negócios estrangeiros		- Ordem Imperial do Cruzeiro - ordem de Cristo de Portugal
Cândido José de Araújo Vianna	X	X (vice-residente; presidente perpétuo; diretor da seção de Geografia)		- Deputado da Assembleia Constituinte -Deputado Geral (1826) -Senador (1830) -Presidente de Província de Alagoas e Maranhão -Ministro da Fazenda	Comissão de censura teatral antes da criação do Conservatório	-Vice-presidente e da Sociedad e auxiliadora da Industria Nacional -fidalgocavaleiro das Ordens de Cristo e da Rosa,

				-Membro do Conselho de Estado -Ministro do Supremo tribunal de Justiça		dignitário da Imperial Ordem do Cruzeiro, grã-cruz das Ordens da Torre e Espada
Antônio José de Paiva Guedes	X	Sócio-fundador		Chefe da secretaria de negócios do império		
Emílio Joaquim da Silva Maia	X	Sócio-fundador			Professor colégio Pedro II	
Rodrigo de Souza da Silva Pontes	X	Sócio-fundador		Desembargador e diplomata		
José Antônio da Silva Maia	X	Sócio-fundador		Senador, Conselho do Imperador, Conselheiro do Esatdo Ordinário,, Juiz de Fora em Sabará, Desembargador e Procurador da Coroa		
Carlos Maria Monteiro	X				Tenente no batalhão de artilharia da Ilha da Madeira	
Saturnino de Sousa e Oliveira***	X	X		Conselheiro do Imperador	Inspetor da alfândega	Dignatário da Ordem

						do Cruzeiro Comendador da ordem de Christo
José Rufino Rodrigues de Vasconcellos	1º secretário		Folhetins semanais no <i>Jornal do Typographos</i>		-Escrituário da Câmara municipal -Guarda de mesa do Consulado no Ministério da Fazenda - Amanauens e da contadoria geral na secretaria de guerra	- Cavaleiro da Ordem de Cristo - Sócio da sociedade de Emigração - Sócio da Sociedad e Auxiliadora da indústria Nacional -Escritor de romances e dramas -Escritor de obras sobre lições morais e religiosas -Escritor de livros de memórias militares

Informações retiradas da obra: BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. 7 v. Disponível

também em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221681> .Acesso em Junho e Julho de 2018

Informações de dos membros do IHGB também em <http://ihgb.org.br> . Acesso em Junho e Julho de 2018.