

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
ÁREA DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**ZORA ZANUZO**

MARTINS PENA EM CENA: O ESTABELECIMENTO DA DIREÇÃO  
SAQUAREMA SOB A ÓTICA DO TEATRÓLOGO (1838-1850)

Niterói,

2019

**ZORA ZANUZO**

**MARTINS PENA EM CENA: O ESTABELECIMENTO DA DIREÇÃO  
SAQUAREMA SOB A ÓTICA DO TEATRÓLOGO (1838-1850)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre no Curso do Mestrado Acadêmico em História Social do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Maria Menendes Motta

Banca Examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Larissa Moreira Viana

Prof. Dr. Pedro Parga Rodrigues

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marina Machado (suplente)

Niterói,

2019

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

Z27m Zanuzo, Zora  
Martins Pena em cena : O estabelecimento da direção saquarema sob a ótica do teatrólogo (1838-1850) / Zora Zanuzo ; Márcia Maria Menendes Motta, orientador. Niterói, 2019.  
96 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2019.m.12821203799>

1. História do Brasil. 2. Teatro. 3. Literatura. 4. Literatura Teatral. 5. Produção intelectual. I. Motta, Márcia Maria Menendes, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

### *Dedicatória*

A quem, assim como Martins Pena, foi permitido sonhar e quebrar a quarta parede do limite.

### **Resumo**

Esta pesquisa busca refletir sobre como Martins Pena se colocou perante a realidade social de sua época. Homem de teatro, buscou mostrar as contradições existentes na hierarquia social do Império no período da direção saquarema por meio de personagens populares, onde o público poderia se identificar facilmente. Ao mesmo tempo em que fundou a comédia de costumes no Brasil, foi um dos primeiros teatrólogos a se utilizar da música popular nos palcos fluminenses.

Palavras-chave: Teatro – Música Popular – Cultura – Rio de Janeiro – Política – Romantismo

## **Abstract**

By means of social changes which were occurring during the 19<sup>th</sup> century, this research seeks to think about Martins Pena's reflection about them. Being a theater man, he figured out a way to show the existing contradictions in the Brazilian's Empire social hierarchy guided by the Conservative Party, which the public could identify themselves in the Martins Pena's characters. At the same time he started the sitcom gender in Brazil, he was the first theater writer to include Brazilian popular music on fluminenses' stages.

Keywords: Theater – Brazilian Popular Music – Culture – Rio de Janeiro – Politics – Romanticism



## Introdução

### Um olhar sobre a vida de Martins Pena

Luiz Carlos Martins Pena foi um teatrólogo carioca nascido em 1815. Ele viveu até 1848, tendo falecido em Lisboa, enquanto regressava ao Brasil para tratar de sua tuberculose. Dono de uma maneira ímpar de escrever, teve suas peças encenadas entre o fim dos anos 1830 até por volta de 1846. Ele tanto escreveu quanto traduziu peças de outros autores. No Teatro São Pedro de Alcântara, 18 **comédias** suas foram encenadas<sup>1</sup>. Esta pesquisa teve acesso a 16 delas, sendo todas comédias. Não fui mais a fundo em seus dramas, pois acreditamos que o autor colocava a sua mensagem através da comicidade (ARÊAS, 1987). Ele também era jocoso em seus folhetins intitulados *Semana Lírica*, publicados, entre 1846-1847, no *Jornal do Commercio*.

---

<sup>1</sup> Ver **RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em Sábado de Aleluia, Os Irmãos das Almas e O Noviço*. Dissertação: UNICAMP, 2012.** Segundo a autora, Pena escreveu um total de 22 peças cômicas e 18 foram encenadas no São Pedro de Alcântara.

Martins Pena tinha uma relação estreita com o Teatro São Pedro de Alcântara, o que reflete no fato da maioria de suas peças ter sido encenada naquele espaço (MAGALHÃES JR, 1972; ARÊAS, 1987). Pena, de acordo com *O Correio Mercantil*, foi um dos funcionários que compunham o corpo de artistas da casa. É possível, inclusive, se aprofundar na relação do comediógrafo com outros integrantes daquele espaço, haja vista que suas peças indiretamente denunciavam as relações de poder não apenas naquele meio, como na sociedade imperial como um todo.

O autor, de acordo com as fontes vistas até aqui, tinha uma postura progressista frente à sociedade de sua época. Aqui, veremos a faceta questionadora de Pena com relação ao cativo e às estruturas de poder. Embora tenha participado de instituições que colaboraram com a hegemonia dos cafeicultores do sul fluminense, ele tinha uma visão crítica da política do seu tempo. Ele foi segundo secretário no Conservatório Dramático Brasileiro. Esta instituição é apontada pela historiografia como tendo corroborado com a hegemonia da fração fluminense da Classe Senhorial. Entretanto, isto não significa que ele fosse um intelectual orgânico dessa elite.

Martins Pena foi membro-fundador do Conservatório Dramático Brasileiro. Ele teve formação de teatrólogo, músico por formação e na área comercial. Ele estudou na Imperial Academia de Belas Artes. Depois, foi amanuense na região portuária entre 1838 e 1843. Posteriormente, tornou-se adido de primeira classe no Ministério dos Negócios Estrangeiros em Londres. Estas ocupações profissionais, sem dúvida, foram cruciais para ele debochar do tráfico negreiro ilegal em sua famosa peça *“Os Dois ou O Inglês Maquinista”*. Sua atuação portuária, segundo Costa-Lima Neto<sup>2</sup> foi fundamental para ele

---

<sup>2</sup> Entre 1838 e 1843, quando se retira para fundar o Conservatório Dramático Brasileiro, Martins Pena foi amanuense na Ponte do Consulado no Cais dos Mineiros. Ali se fazia o registro de entrada e saída de navios. Ver COSTA-LIMA NETO (2014, pp. 150-151)

ter conhecimento da entrada de navios abarrotados de africanos escravizados e introduzidos à contrariedade da Lei do fim do tráfico de 1831.

Inicialmente, pretendíamos apresentar Martins Pena como um intelectual extremamente ligado aos discursos da classe senhorial fluminense. Mas, ao longo do mestrado, nos confrontamos com leituras que fizeram ter outra perspectiva e tentar traçar um perfil diferente do que acreditávamos anteriormente. Hoje, acreditamos que esta visão está obsoleta, uma vez que Martins Pena apresentava críticas severas àquela sociedade hierarquizada, demonstrando suas mazelas e contribuindo, à maneira que lhe cabia, a mudar aquela estrutura. De acordo com as fontes lidas até aqui, Martins Pena nunca se apresentou claramente como abolicionista. Entretanto, a Companhia para a qual ele escrevia realizava benefícios em prol de irmandades compostas por negros escravizados e livres, a fim de lograr alforrias para os que ainda se encontravam nas condições de escravos<sup>3</sup>. Sem retomar aqui o fato dele ter debochado do tráfico negreiro ilegal em suas peças.

Costa-Neto indica ainda uma relação estreita entre Pena e Paula Brito. Este último foi editor de suas peças, mulato, ligado à alguns liberais exaltados e crítico das relações escravistas. Ele nasceu no Rio de Janeiro e foi editor de grandes nomes de nossa literatura, como Martins Pena e Machado de Assis. Paula Brito foi estudado por Rodrigo Godoi<sup>4</sup>. O historiador apresenta sua trajetória, demonstrando suas dificuldades em se afirmar no universo editorial de sua época. O fato de ser filho de um liberto não impediu Brito de se

---

<sup>3</sup> Ele fez parte da companhia de João Caetano quando esta esteve no Teatro São Pedro de Alcântara entre fins dos anos 1830 até meados dos anos 1840. Ele saiu definitivamente daquele teatro depois da censura sofrida em "*Os Ciúmes de um Pedestre*".

<sup>4</sup> GODOI, Rodrigo Camargo de. *Um Editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. SP: Campinas, 2014. Tese de doutorado, 340p.

tornar o mais importante editor do Império. O fato de ambos serem avessos ao tráfico negreiro talvez os tenha aproximado num primeiro momento.

O musicólogo da Escola de Teatro Martins Penna tinha como um dos seus objetivos de pesquisa o estabelecimento de uma rede de relações entre o autor, Paula Brito e Martinho Correia Vasques. Os dois últimos eram mulatos e Costa-Lima Neto acreditava, desta maneira, que os benefícios teatrais dados às irmandades negras que frequentavam as igrejas de Nossa Senhora da Lampadosa e de Nossa Senhora do Rosário a fim de que estas obtivessem recursos o suficiente para a compra de alforrias de escravizados era uma forma de resistência ao cativo.

A maioria das peças de Martins Pena tinha o Rio de Janeiro como cenário. Ele criticava à estrutura escravista, assim como a atuação dos Juizes de Paz. Estes foram encarregados pela Lei de 1831 de julgarem navios apreendidos por introduzir ilegalmente africanos escravizados no Brasil. A historiografia os aponta como agentes facilitadores, por meio da corrupção, do tráfico ilegal. Flory destaca que a criação do juizado de paz é uma simbologia do poder local dos senhores escravistas, sendo muitos destes associados com o contrabando de negros.

Entretanto, chama atenção o fato das peças de Martins Pena darem voz às maiores vítimas desse sistema, que era o negro<sup>5</sup>. Ainda que estes fossem, em grande parte, figurantes, não é possível negar o tom contestador de seus espetáculos e seus folhetins. Por meio da ironia, debochava do mundo social ao seu redor.

Estes folhetins eram crônicas sobre as peças por ele assistidas. Eles **descreviam** esses espetáculos, **descrevendo** todos os seus detalhes. De acordo com Costa-Lima Neto,

---

<sup>5</sup> O ator negro se torna mais comum a partir do século XX. Até então, era comum a prática da Black Face, onde atores brancos se pintavam de preto para interpretar personagens negros.

Martins Pena escreveu seus folhetins após a sua saída do Conservatório Dramático Brasileiro. Ele rompera com essa instituição por causa da frustração por conta de duas censuras sofridas em “*Os Ciúmes de Um Pedestre*” e “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”. Na primeira peça, de acordo com o musicólogo, a censura indica que Pena estaria menosprezando a imagem da força policial. A primeira dessas peças, tinha como personagem André Camarão, um policial de rua – chamado na época de pedestre – que mantinha trancada sua filha Bambina e sua esposa Anacleto. Outra justificativa apresentada pelos censores foi o fato de a peça ser uma paródia a *Otelo*. Eles acreditavam que seria uma ofensa a João Caetano, que interpretava o personagem em teatros brasileiros<sup>6</sup>.

Quanto à peça “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, a censura ocorreu por conta da exposição que o autor fazia ao tráfico de escravos. Naquela época, Bernardino de Sá (então Barão de Vila Nova do Minho), presidente da Associação de diretores do Teatro São Pedro de Alcântara, era uma figura ligada ao tráfico negreiro ilegal<sup>7</sup>. Isto provavelmente explica as razões para a censura e o posterior ostracismo do teatrólogo. Bernardino de Sá era também dono do jornal “*O Mercantil*”. Este periódico apresenta algumas retaliações às críticas de Pena em relação ao tráfico de escravos, quando o autor denuncia a falta de pagamento aos artistas coristas do Teatro São Pedro de Alcântara<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> As cartas de censura estão disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Foram por mim vistas pela primeira vez na dissertação de Bruna Rondinelli

<sup>7</sup> De acordo com Leonardo Marques e Walter Pereira, Bernardino de Sá foi o segundo maior contrabandista da era ilegal do tráfico, sendo o maior negociante entre os anos de 1838 e 1844. Ver MARQUES, Leonardo. *Os Estados Unidos no tráfico ilegal de escravos para o Brasil*. In: *Escravidão e Liberdade*. <<http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/Textos.6/leonardomarques.pdf>> Visto em: 28/03/2019. Ver também COSTA-LIMA NETO. *Op.cit.* 2014, pp.65-67. O autor vê a referência no Almanak Laemmert. Ao que consta, Bernardino de Sá era presidente da instituição no ano de 1848.

<sup>8</sup> Em 1847, Pena denuncia em seus folhetins que os salários dos coristas estavam atrasados há três meses. Além disso, o autor aproveita para criticar a diretoria do teatro, que não colocava peças novas em cartaz e, por isso, não vinha gerando receita. O comediógrafo já não fazia parte do quadro de artistas daquele teatro por conta das censuras sofridas. Em resposta, a diretoria fez uso do periódico *O Mercantil* para dizer que o autor se encontrava despeitado, uma vez que a mesma não queria mais ter relações comerciais com o comediógrafo. Esta contenda ocorre por conta das relações escravistas que Pena expos em suas peças, sobretudo “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”. Ver ARÊAS, 1987, p.57; COSTA-LIMA NETO, 2014, p.52.

Para complicar ainda mais essa relação pouco amistosa, segundo Costa-Lima Neto, não apenas esta peça, como “*O Irmão das Almas*”, foram encenadas algumas vezes em benefício de irmandades negras<sup>9</sup>. Uma delas era a da Nossa Senhora da Lampadosa, que existia na igreja de mesmo nome próxima ao Theatro São Pedro de Alcântara.

Ademais, ainda baseado no professor da Martins Penna, temos a suspeita de que “*O Caixeiro da Taverna*” teria sido escrita como uma forma de ironizar o então Barão de Vila Nova do Minho. A personagem principal, Manuel, era um caixeiro, assim como Bernardino de Sá quando ele chegou ao Brasil. Ambos eram portugueses vivendo na América. A personagem teatral pretendia dar um golpe do baú na dona de uma taberna. Em “*O Caixeiro da Taverna*”, o personagem Manuel queria casar com Angélica, dona da taberna que herdara do marido. Ele, por sua vez, era casado secretamente com Deolinda. O que não fica claro na peça é se o personagem anularia seu casamento anterior ou se seria bígamo. Bernardino de Sá chegou ao Brasil ainda moço e desempenhou a função de caixeiro até 1823 na loja de Manoel Ferreira Lisboa e, com a morte deste, casou-se com Joaquina Rosa, viúva do proprietário, em 1826. Em posse de sua fortuna, investe no comércio de escravos, diversificando seu investimento após a Lei de 1831, que proíbe o tráfico<sup>10</sup>.

Tudo isto, serve pelo menos para evidenciar as relações conflituosas entre Bernardino de Sá e Martins Pena. Provavelmente, o maior atrito entre eles estava relacionado aos seus posicionamentos com relação ao comércio negreiro.

Martins Pena ainda denunciava as relações de poder do Império em *O Juiz de Paz da Roça*. A peça debocha destes funcionários públicos que foram responsáveis por coibir

---

<sup>9</sup> Ver COSTA-LIMA NETO, 2014, Introdução.

<sup>10</sup> Ver COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá*. In: ArtCultura, Uberlândia, v.19, n.34, p.107-124, jan-jun 2017. <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF34/12-Teatro tr%C3%A1fico negreiro e pol%C3%ADtica no Rio de Janeiro imperial \(1845-1858\).pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF34/12-Teatro%20tr%C3%A1fico%20negreiro%20e%20pol%C3%ADtica%20no%20Rio%20de%20Janeiro%20imperial%20(1845-1858).pdf)> visto em: 29/03/2019.

o tráfico negreiro entre 1831 e 1850 pelo menos. Nesta peça o teatrólogo também debocha explicitamente das disputas de terras existentes naquele momento. Em uma das cenas<sup>11</sup>, um juiz de paz trata de um embate entre dois grandes fazendeiros pela fronteira de suas terras. Trata-se de uma cena comum no Brasil do XIX e do presente. Com a diferença de que, naquela época, existia a figura problemática dos juizes de paz. Neste momento específico do texto de Pena, a personagem que representa o juiz se abstém de resolver a disputa agrária, buscando evitar maiores conflitos com qualquer um dos lados. Assim, ele mantinha apaziguada sua relação política com ambos os potentados.

É impossível tratar de conflitos de Terra no XIX sem mencionar Márcia Motta<sup>12</sup>. Essa historiadora estudou a Lei de Terras, sua aplicação, bem como os processos relacionados com disputas fundiárias daquele período. Além disso, ela estabelece um perfil sobre os Juizes de Paz, evidenciando como eles eram influenciados pelas redes clientelares dos donos da terra. Muitas vezes, eles próprios eram potentados rurais em suas localidades. Sendo eles responsáveis por coibir o tráfico negreiro, de acordo com a Lei de 1831, faz sentido que este tenha se mantido na ilegalidade. Eles mesmos eram interessados na manutenção deste comércio.

Além das visões de Márcia Motta sobre os conflitos de terra, também nos interessará pensar as posturas dos juizes de paz como componentes de uma grande rede de poder. Eles se inseriam em uma enorme rede de alianças familiares e clientelares. Neste sentido, nos interessa os estudos de Sérgio Buarque de Hollanda, Emília Viotti da Costa<sup>13</sup> e Gilberto Freyre<sup>14</sup> sobre as relações de poder neste período. Sergio Buarque, em

---

<sup>11</sup> Cena XI. MARTINS PENA, L.C.. *Comédias (1833-1844)*. SP: Martins Fontes, 2007. Pp. 24-25.

<sup>12</sup> MOTTA, Márcia Maria Menendes. *Nas Fronteiras do Poder: conflito de terra e direito à terra no Brasil do século XIX*. RJ: Vício de Leitura: APERJ, 1998.

<sup>13</sup> COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. SP: Fundação Editora da UNESP, 6ª ed., 1999.

<sup>14</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. SP: Global, 2003. 48ª edição.

*Raízes do Brasil*<sup>15</sup>, descreve o Homem Cordial como o homem influente, centrado na sua rede de poder, onde existem seus subordinados diretos e indiretos. É impossível pensar os juízes de paz sem pensar suas redes. Assim como Freyre, Buarque entende essa rede de relações com base na generosidade e na estrutura familiar. Para ele, no Brasil, o público se mescla com o privado dentro da estrutura política brasileira. Isto também nos remete aos juízes de paz tal qual ilustrados por Martins Pena.

Os estudos de Viotti nos ajudarão a compreender a representação sobre os juízes de paz, pois ela traz o conceito de clientela. Para ela, as relações sociais do Brasil Império eram marcadas pelas relações familiares e de clientelas. Os senhores rurais estavam no topo de uma hierarquia familiar rígida e violenta que ligava sua família aos seus dependentes, clientes e, na base da pirâmide, aos escravos. Esse sistema era chamado de patriarcal. Isto significa o território de mando senhorial deveria ser imune às interferências estatais. Não por acaso, o juiz de paz da cena referida anteriormente não se posiciona com relação a disputa de terras. Ainda em Viotti, foi graças à clientela que o tráfico de escravos se manteve, uma vez que Juízes de Paz, entre outros setores do legislativo e do judiciário, faziam parte dessa rede.

No capítulo 1, apresentamos o contexto em que Pena viveu, de maneira a entender o cotidiano da Corte que o autor apresentava nos palcos. Falaremos sobre os frequentadores dos teatros do Município Neutro e da sua transformação em ambiente político. Trataremos das relações de Pena com o meio teatral e com a diretoria do São Pedro de Alcântara, assim como a sua presença no Conservatório Dramático Brasileiro e no *Jornal do Commercio*.

---

<sup>15</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. SP: Companhia das Letras. 26ª edição.

Faremos uma primeira análise de “*O Juiz de Paz da Roça*” e refletiremos sobre o contexto social da época no teatro de Martins Pena. Serão tratados os temas das relações de poder por meio desta peça e “*Os Ciúmes de um Pedestre*”; a interferência estrangeira por meio de “*O Caixeiro da Taverna*” e “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”; a contraposição da roça e da cidade por meio de “*O Juiz de Paz da Roça*” e “*O Noviço*”; e, por fim, das relações diplomáticas com a Inglaterra por meio de “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*” e “*As Casadas Solteiras*”.

No segundo capítulo, tentamos entender a ótica de Pena sobre as relações escravistas. Por trabalharmos em uma época em que a Inglaterra fortalece sua pressão para o fim do tráfico de escravos, buscamos analisar como ele lidava com as contradições geradas pelo tráfico em “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*” e da subserviência do Brasil à Coroa britânica em “*As Casadas Solteiras*”. A primeira peça é uma crítica importante ao tráfico negreiro ilegal. A segunda complementa a primeira, pois trata da influência econômica inglesa no Brasil. Neste espetáculo, a política diplomática inglesa é parodiada pelas atitudes dos personagens britânicos para com suas esposas brasileiras. Cabe lembrar que a pressão inglesa foi importante para o fim do tráfico.

No terceiro capítulo, retomaremos a discussão sobre relações de poder em “*O Juiz de Paz da Roça*” e “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, bem como retomaremos as discussões sobre o tráfico de escravos. Trataremos com mais vagar sobre as instituições que visavam na contribuição da centralidade do poder – no caso, o Conservatório Dramático Brasileiro -. Desta forma, o último capítulo é fruto de uma reflexão sobre as estruturas políticas e judiciárias do Brasil nos tempos de Martins Pena.





## Capítulo 1 – Uma pequena biografia de Martins Pena

### 1.1- Martins Pena como um comediógrafo à frente de seu tempo para os estudiosos, charlatão para os contemporâneos

Luiz Carlos Martins Pena é um autor que fala do cotidiano do **Rio de Janeiro** para os habitantes do **Rio de Janeiro**, pois a maioria de suas peças foram ambientadas na Corte e seu público alvo era esta elite, **pois** era ela a grande frequentadora dos teatros, transformando o espaço em ambiente político, se tomarmos emprestado as palavras de Ângela Alonso<sup>16</sup>, e contribuindo com os benefícios dados aos atores que organizavam os espetáculos. Nesta Corte de Martins Pena, vemos diversas situações, seja em suas peças, seja nos seus Folhetins, sua contribuição para o *Jornal do Commercio*<sup>17</sup>.

O autor, nascido em 1815, foi envolvido com as artes: estudou na Academia de Belas Artes, adquirindo conhecimentos sobre pintura, música e teatro, tomando mais gosto pelo último, sem deixar os dois primeiros de lado, uma vez que elas foram fundamentais para as críticas das óperas encenadas no Teatro de São Pedro de Alcântara<sup>18</sup>.

Na burocracia, o autor foi um dos moços da Câmara Imperial<sup>19</sup>, bem como amanuense no Ministério dos Negócios Estrangeiros. Sua morte, em 1848, ocorreu enquanto regressava de Londres, para onde fora nomeado adido de primeira classe, em busca de tratamento para a tuberculose no Brasil. Segundo as fontes da época, o autor

---

<sup>16</sup> ALONSO, Ângela; *Ideias em Movimento – a geração de 1870 na crise do Brasil Império*; SP: Editora Paz e Terra, 2002.

<sup>17</sup> Não obtive recursos para a reprodução das fontes deste jornal, porém estão disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>18</sup> Maiores informações em ARÊAS, Vilma; *Na Tapera de Santa Cruz – uma leitura de Martins Pena*; SP: Martins Fontes, 1987.

<sup>19</sup> Fontes disponíveis em: Almanak Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro; Gazeta Oficial do Império do Brasil; Pequeno Almanak do Rio de Janeiro. Ambos se encontram na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Visto em: 17/01/2017.

aproveitaria a sua estada na Inglaterra para estudar dramaturgia na Europa e visitar algumas cidades naquele continente<sup>20</sup>.

“A sua viagem à Europa se estramava no nobre escopo de completar seus estudos dramáticos; havia nele um desejo ardente de melhorar o teatro brasileiro (...). O seu plano de estudos era vasto, mais vasto do que o de outro qualquer poeta.”<sup>21</sup>

Segundo esta fonte, ainda se dizia que Pena era dotado do saber em todas as áreas teatrais: desde a literária até a mecânica. Os folhetins também nos dizem a mesma coisa, pois, ao exercer suas críticas, o comediógrafo demonstrava grande conhecimento sobre a área, falando desde a postura dos atores até cenografia.

No entanto, quando pesquisamos o nome “Martins Penna” na Hemeroteca Digital, uma das fontes que aparece é a nota biográfica, publicada pelo “*Correio Mercantil*” de 9 de fevereiro de 1849. Além da nota, como disse Costa-Lima Neto<sup>22</sup>, nos revelar que ele era um grande conhecedor de música, o que mais nos surpreende é a postura que a publicação adota ao falar do autor. Se entre 1845 e 1846 o comediógrafo era alvo de críticas por parte do periódico de José Bernardino de Sá, a nota biográfica mostra uma postura positiva do jornal ao adjetivar o fundador da comédia de costumes no Brasil.

---

<sup>20</sup> Entre as fontes – destacamos aqui o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro* -, encontram-se obituários publicados à época da morte do teatrólogo e, entre as qualidades citadas, menciona-se o conhecimento e o talento musical. < [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170\\_01&pasta=ano%20184&pesq=martins%20penna](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_01&pasta=ano%20184&pesq=martins%20penna)> < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20184&pesq=martins%20pena>> Acesso em 17/01/2017.

<sup>21</sup> *O Correio Mercantil. Op.cit.*

<sup>22</sup> Este vai além e diz que Pena era músico. *Apud. COSTA-LIMA NETO, Luiz. Op.cit. 2014, p.42.*

Colocada essa observação, nos veio a pergunta, que não pudemos responder aqui por uma questão de espaço: até que momento Bernardino de Sá se manteve no “*Correio Mercantil*”, uma vez que ele morre em 1855?

Ousamos dizer, outrossim, que o período em que o autor fez parte da Câmara Imperial contribuiu definitivamente para a versão final de “*O Juiz de Paz da Roça*”, uma vez que as fontes disponíveis na época nos mostraram uma disputa em que ele tinha uma contenda com um senhor chamado João Teixeira de Magalhães e que, junto com Antonio Maria da Silva Torres e Joaquim Francisco Viana, seu cunhado, pedem a troca de um Juiz Municipal, alegando que o julgador do caso era suspeito<sup>23</sup>. O ano era 1836 e a peça em questão estreia em 1838, apesar de sua primeira escrita em 1831. Como houve reformulações até a estreia – vale lembrar que ele se refere à Guerra dos Farrapos e esta começa em 1835 – acreditamos que a disputa mostrada na fonte também sirva de motivo para a crítica ao sistema judiciário mostrada na peça.

Fechando este parênteses, entendemos que o teatro de Martins Pena era fruto da observação do mundo à sua volta, sendo muito comum o retrato do cotidiano em seus enredos, com peça inspirada em notícias de jornal<sup>24</sup> e temos como reforço o livro de Raimundo Magalhães Júnior<sup>25</sup>, que nos informa que sua exímia observação era o segredo do sucesso de suas comédias. Assim como José de Souza Martins<sup>26</sup>, Pena entende que o cotidiano ocorre em esfera pública, uma vez que é a classe senhorial que ele vai colocar nos palcos, junto com alguns desdobramentos de sua dominação. A obra de Martins Pena

---

<sup>23</sup> Cf. *Correio Oficial* de 20 de julho de 1836. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749443&pesq=martins%20penna>. Visto em: 17/01/2017.

<sup>24</sup> Segundo Bruna Rondinelli, “*Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato*” (1845) terá como inspiração uma notícia que saiu à época, que foi a de um amante que se acidentou buscando espreitar a sua amada. Na peça, Paulino ronda a casa de Anacleta, que, por sua vez, era casada com André João, o pedestre. Discutiremos esta questão ao longo do texto.

<sup>25</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo; *Martins Pena e sua Época*; SP: LISA; RJ: INL, 2ª edição.

<sup>26</sup> MARTINS, José de Souza; *A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala*; SP: Editora Contexto, 2008.

é basicamente uma reprodução das relações sociais do século XIX, indo também de acordo com o *habitus* de Bourdieu<sup>27</sup>, uma vez que se sugere um padrão de comportamento para esta elite. O autor francês entende que a cultura dominante legitima uma determinada forma de dominação. O romantismo, desta forma, era a nova propagação dos ideais de civilidade.

Além disso, também entendemos que o pensamento de Gramsci no que diz respeito à intelectualidade orgânica<sup>28</sup> se encaixa nesta proposta, uma vez que o autor estava inserido não apenas em órgãos ligados diretamente ao governo<sup>29</sup>, mas em instituições que, apesar de secundárias<sup>30</sup>, também tinham a sua importância dentro da hierarquia imperial. Neste caso, falamos do Conservatório Dramático Brasileiro<sup>31</sup>, já estudado por Múcio Medeiros em sua dissertação<sup>32</sup> e analisado por Silvia Cristina Martins de Souza em sua tese “*As Noites do Ginásio*”<sup>33</sup>. Na conjuntura do Regresso, havia um projeto de centralização política e geográfica, causando impacto no cotidiano – sobretudo da Corte e no seu entorno -, pois, de acordo com Ilmar Mattos<sup>34</sup>, não era meramente uma centralização institucional, mas algo que definiria as hierarquias na sociedade daquele momento.

---

<sup>27</sup> BOURDIEU, Pierre; *A Economia das Trocas Simbólicas*; SP: Perspectiva, 2005, 6ª edição. Tradução: Sergio Miceli et.al.

<sup>28</sup> GRAMSCI, Antonio; *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*; RJ: Civilização Brasileira, 4ª edição, 1982. Tradução: Carlos Nelson Coutinho.

<sup>29</sup> Conforme mencionamos acima, ele era um dos moços da Casa Imperial.

<sup>30</sup> Entendemos assim, pois não há a mesma grandiosidade do IHGB, apesar de também receber apoio imperial. Ao passo que D. Pedro II era ele próprio o mecenas do Instituto Histórico, o Conservatório Dramático chega a passar por diversos problemas financeiros. Cf. SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: EdUNICAMP, Cecult, 2002.

<sup>31</sup> Doravante CDB.

<sup>32</sup> MEDEIROS, Múcio; *O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial*; dissertação: UNIRIO, 2010; 240p.

<sup>33</sup> No capítulo 2, “Os Literatos Fluminenses e o Conservatório Dramático Brasileiro”, ela analisa minuciosamente as funções do Conservatório Dramático Brasileiro. *Apud.* SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Op.cit.* 2002.

<sup>34</sup> MATTOS, Ilmar; *O Tempo Saquarema*; SP: HUCITEC, 2005.

Martins de Souza desconstrói o mito do nacionalismo ao relativizar o discurso dos homens de teatro. Neste sentido, ela segue os passos de Martins Pena à época que ele **escrevia**. Ela também percebe a perspicácia do comediógrafo ao **escrever** tanto suas peças quanto seus folhetins e, na leitura do seu livro, pudemos perceber que ele não meramente **escrevia** sobre o cotidiano em suas peças, mas havia uma dose cavalariça de crítica às instituições e acreditamos que seja neste sentido que *Os Ciúmes de um Pedestre* tenha sofrido uma censura<sup>35</sup>.

Além de “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, em que é uma crítica aberta ao tráfico de escravos, percebemos que em “*Os Ciúmes*” há, além da paródia de “*Otelo*”, uma adaptação da peça de Shakespeare para o francês feita por Jean-François Ducis, então sucesso interpretado por João Caetano, uma resposta aos pedestres que insistiam em se manter nos teatros em busca de contendas. Em suma, temos uma compreensão do que seria o perfil de Martins Pena no ato de sua escrita. Além da crítica que veremos mais adiante, o pedestre era responsável pela captura de escravos fugidos. Pena teria juntado isso ao **e**stado policialesco que o pedestre deixava o teatro a pretexto da manutenção da ordem pública.

De acordo com Silvia Martins, Pena relativizava o nacionalismo forjado, questionando a corrupção existente na administração pública imperial. Ela entende Martins Pena como um homem à frente de seu tempo, em detrimento de seus contemporâneos, como José de Alencar, que o via como um dramaturgo de menor escala, que buscava o divertimento e o aplauso fácil do público. As diferenças políticas se mostravam na maneira como eles faziam teatro. Se o literato cearense via no teatro realista uma maneira de moralizar a sociedade, sem que o público tivesse capacidade de pensar,

---

<sup>35</sup> A peça foi escrita num momento em que o Conservatório Dramático Brasileiro fazia críticas à postura da polícia nos teatros, uma vez que, para os membros – Martins Pena incluso – a censura não deveria mais ser da alçada da polícia. No entanto, conforme veremos a seguir, a censura é apenas a ponta do iceberg de uma crise que já se havia instaurado, que era com a diretoria do Theatro São Pedro de Alcântara.

ele acreditava que Pena apenas visava a popularidade com enredos fáceis, dada a quantidade de quiproquós que ocorriam em suas peças<sup>36</sup>. No entanto, acreditamos que o comediógrafo fluminense mostrava de maneira mais clara as falhas existentes na sociedade fluminense, de acordo com sua concepção. Este trabalho mostra como Pena, através de suas comédias, se posicionava em relação à estrutura **que** fundamentava a economia da época, **que** era a escravidão. Com as **ajudas** às irmandades compostas por negros, que, muitas das vezes, **ajudavam** na compra da alforria de algum irmão escravizado, podemos entender que Pena era contrário à escravidão. Ao contrário de Alencar, que colocava em suas obras o escravo negro como um mal necessário<sup>37</sup>.

Numa leitura minuciosa de Magalhães Jr., compreendemos que, além disso, é o seu temperamento que o leva ao ostracismo. As denúncias ao tráfico de escravos e a censura sofrida por conta disso fazem com que Pena e a diretoria do maior teatro da Corte, na pessoa de Bernardino de Sá venham a ter desavenças, com provocações de Pena nos folhetins e com as respostas de Bernardino de Sá no “*Correio Mercantil*”. Depois de 1847, quando Pena parte para o exterior na delegação do Ministério dos Negócios Estrangeiros, suas peças só voltam a ser encenadas após a sua morte, em 1848, com um grande número de encenações ao longo da década de 1850.

Segundo Silvia Martins, seu teatro é revivido por Francisco Correia Vasques, ator que, além de oriundo da companhia de João Caetano, foi predecessor do teatro de revista no Brasil. Resgatou o teatro de costumes, inaugurado por Pena no Brasil, em 1860, quando se encontrava em seu auge.

---

<sup>36</sup> Em peças mencionadas aqui, como “*Os Ciúmes de um Pedestre*” e “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, há o esconderijo, onde alguns personagens escutam o desenrolar da história e tramam o rumo da comédia. No geral, são os quiproquós, que, por definição, são erros que definem o desenrolar de uma história.

<sup>37</sup> Essa discussão se encontra de maneira mais clara no capítulo 1 da tese da professora Silvia Cristina Martins de Souza. *Apud.* SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “*De Teatro de São Francisco a Teatro Ginásio Dramático*”. In: SOUZA. *Op.cit.* 2002. Ali, ela discute a pretensão da direção do Teatro Ginásio em encenar peças de cunho realista em detrimento das populares apresentadas no São Pedro de Alcântara.

Voltando ao nosso autor, Martins Pena exerceu o cargo de Segundo Secretário no CDB, sendo responsável por regulamentar ou não as peças, de acordo com os costumes da época. Contudo, de acordo com o que levantamos das fontes até aqui<sup>38</sup>, foram poucas as obras que o autor vai, de fato, censurar. Ele se preocupou especialmente com a execução das peças, ressaltando detalhes que um espectador comum não conseguiria perceber, tais como a pintura de fundo, a afinação dos cantores de ópera, etc. Ademais, este tipo de crítica está mais expressa nos folhetins semanais que ele escrevia para o *Jornal do Commercio*. Em uma nota de falecimento, divulgada pelo *Correio Mercantil* em fevereiro de 1849, dizia-se que ele era também cantor e dançarino com grande talento<sup>39</sup>. Portanto, concordamos com Costa-Neto quando ele fala sobre a formação musical de Martins Pena.

Segundo o musicólogo, Pena tinha domínio de partituras e harmonias musicais e isso podia ser visto ao longo da leitura dos *Folhetins*. Discordando de Vilma Arêas, que dizia que o talento musical de Pena podia ser observado por meio da nota de falecimento divulgada pelo jornal *O Mercantil*, Costa-Neto nos informa que se podia notar seus conhecimentos em uma leitura mais atenta dos *Folhetins*. Neto acredita que o autor, quando assistia uma ópera no Theatro São Pedro de Alcântara, tinha a partitura da mesma em suas mãos, uma vez que conhecia o Inspetor de cena, Sr. Romero, e provavelmente tinha acesso ao arquivo do teatro. Lembremos, mais uma vez, que Martins Pena fez parte do corpo de artistas da localidade, bem como foi censor do Conservatório Dramático Brasileiro nos primeiros anos de sua existência, mais especificamente entre 1843, quando o Conservatório foi fundado, e 1846. De acordo com Magalhães Júnior, o autor teria se desligado da instituição devido a desacordos entre seus pares. A censura sofrida pela peça

---

<sup>38</sup> Algumas estão disponíveis no Acervo Digital da Biblioteca Nacional. <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>>. Acesso em 17/01/2017.

<sup>39</sup> Já mencionamos acima as questões envolvendo Pena e o dono do periódico, que, por sua vez, também era da diretoria do São Pedro de Alcântara.

“*Os Ciúmes de um Pedestre*”<sup>40</sup> teria sido, de acordo com o biógrafo, uma retaliação a Martins Pena devido às críticas que continha em relação à polícia. Naquele momento, a instituição exercia o controle dos teatros junto com o Conservatório. No entanto, a severidade ocorria **por conta** da presença da polícia nos espetáculos teatrais, no sentido de conter o público que frequentava os teatros da Corte e evitar que ânimos fossem exaltados **por conta** da instabilidade política daquele momento.

### **1.1.1- O cotidiano e o roçado: uma leitura sobre as relações de poder em Martins Pena em “O Juiz de Paz da Roça”**

Conforme já afirmamos, este trabalho também dialoga com a assertiva de José de Souza Martins<sup>41</sup> para a vida cotidiana. Souza Martins entende o dia-a-dia como fruto das relações sociais, que, por sua vez, era proveniente das relações de produção. Apesar de Souza Martins mencionar o mundo capitalista, entendemos que algumas das práticas coloniais se refletiram no Império do Brasil ao longo do século XIX e se aprofundaram com a hierarquização imposta pelos Saquaremas ao longo da década de 1840.

Para isso, utilizaremos algumas peças de Martins Pena, que, conforme Mattos<sup>42</sup>, colocou a classe senhorial diante de um espelho. Vilma Arêas<sup>43</sup>, por sua vez, entende que Martins Pena opta por encenar a vida cotidiana da sociedade brasileira pelo fato de seus dramas serem um malogro – fato unânime entre os estudiosos do teatrólogo. Décio de Almeida Prado, conhecido crítico teatral e grande estudioso da História do Teatro Brasileiro, diz que o teatrólogo estaria dando seus primeiros passos no teatro romântico

---

<sup>40</sup> Posteriormente, “*Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato*”.

<sup>41</sup> MARTINS, José de Souza; op.cit.; 2008.

<sup>42</sup> MATTOS, I.R.; op.cit.; 2005.

<sup>43</sup> ARÊAS, Vilma; op.cit.; 1987.

de estrutura métrica<sup>44</sup>, assim como Raimundo Magalhães Júnior<sup>45</sup>. Arêas, neste sentido, acredita que o teatro de Pena poderia ser algo maior, não fosse sua morte precoce aos 33 anos de idade. Contudo, dada a sua veia cômica e seus escritos carregados de sarcasmo, nosso autor se curva à comédia, pretendendo, no entender da professora da UNICAMP, regressar a esta estrutura mais tarde, o que, infelizmente, não ocorre devido à tuberculose, que ceifou sua vida.

Ademais, a comédia permite que se faça uma crítica direta, utilizando o riso como arma. Com a encenação da vida comum, vemos Martins Pena questionando algumas estruturas vigentes à época do Brasil Império. Em “*O Juiz de Paz da Roça*” (1838), o autor critica o poder de polícia exercido pela figura do juiz de paz, assim como também chama a atenção para as relações sociais que levam o juiz a se estabelecer em determinada comarca. Dissemos acima que a peça pode ter vindo de um litígio que o autor participou em 1836, época em que fazia parte da Casa Imperial junto com seu cunhado, Joaquim Francisco Viana<sup>46</sup>.

A peça é uma representação da estrutura jurídica vigente naquele momento. O juiz de paz é relacionado à autoridade máxima daquela determinada região. A comédia se passa no interior da Província do Rio de Janeiro (possivelmente na própria Corte, considerando que a roça já poderia começar após a região central da cidade), onde a influência do juiz de paz é maior.

Em seu programa de estreia, em 1838, manteve o nome de Pena no anonimato e Magalhães Jr. acredita que isso ocorre por conta da pretensão do teatrólogo em conseguir avançar no serviço público. Posteriormente, ele consegue, por meio de seu cunhado

---

<sup>44</sup> Aqui se entende por estrutura métrica o teatro romântico em que se põe uma tese e uma antítese.

<sup>45</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Op.cit.* 1972.

<sup>46</sup> Esta informação nos é dada por Raimundo Magalhães Júnior, em sua biografia sobre o teatrólogo aqui estudado. Já citamos a obra anteriormente.

Joaquim Francisco Viana<sup>47</sup>. Conforme já dissemos, a peça pode ter sido por conta de um processo que Pena tomou parte em 1836. Ele também assume posto na Casa Imperial, mas a partir de 1841. O “*Correio Oficial*” é que nos dá essa informação. A fonte nos diz que Pena e seu cunhado, ao lado de Antônio Maria da Silva Torres, pedem a troca de um juiz municipal, pois o que então estava no processo contra Francisco Gonçalves Pereira Duarte era considerado suspeito.

“Leo-se o requerimento de Antonio Maria da Silva Torres, Joaquim Francisco Viana e Luiz Carlos Martins Penna, em que pedião que se nomeasse Juiz Municipal para a causa em que contendem com Francisco Gonçalves Pereira Duarte, na qualidade de terceiros Embargantes em autos de Arresto que o dito Gonçalves propuzera contra João Teixeira de Magalhães, e em que tem suspeição o Juiz Municipal, bem como os Juizes da 1<sup>a</sup>, e da 3<sup>a</sup> Vara do Cível; foi nomeado o Doutor Caetano Alberto Soares.”<sup>48</sup>

Não temos maiores informações sobre este caso, mas concluímos previamente que, como um primeiro esboço da peça foi escrito em 1831 e subido à cena em 1838, este caso pode ter ajudado na composição do texto. Ali, temos um juiz que não tem formação em direito, como nos revela o trecho da cena XXI:

**“Escrivão** — Vossa Senhoria vai amanhã à cidade?  
**Juiz** — Vou, sim. Quero-me aconselhar com um letrado para saber como hei de despachar alguns requerimentos que cá tenho.

---

<sup>47</sup> O máximo de informações obtidas sobre ele foi que ele foi deputado e, posteriormente, Senador. *Apud*. MAGALHÃES JR., Raimundo. *Op.cit.*, 1972.

<sup>48</sup> “*Correio Oficial*” do dia 20 de julho de 1836. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749443&pesq=martins%20penna&pasta=ano%20183>>. Visto em: 17/01/2017.

**Escrivão** — Pois Vossa Senhoria não sabe despachar?

**Juiz** — Eu? Ora essa é boa! Eu entendo cá disso?

Ainda quando é algum caso de embigada, passe; mas casos sérios, é outra cousa. (...)

**Escrivão** — Vossa Senhoria não se envergonha, sendo um Juiz de paz?

**Juiz** — Envergonhar-me de quê? O senhor ainda está muito de cor. Aqui para nós, que ninguém nos ouve, quantos juizes de direito há por estas comarcas que não sabem aonde têm sua mão direita, quanto mais juizes de paz... E além disso, cada um faz o que sabe. (...)<sup>49</sup>

Os juizes de paz se tornavam aptos para eleição devido às relações de poder com a Assembleia Provincial da Comarca. Na história, Manuel João, um lavrador, é designado a prender José e mandá-lo à Guerra dos Farrapos. José é um rapaz que não trabalhava e gastou o dinheiro de sua herança na Corte. Na volta, promete à Aninha, filha de Manuel João, casamento e uma boa vida na sede do Império. Ele acaba por ser capturado e, coincidentemente, é preso na mesma casa onde sua amada Aninha vive com seu pai e com sua mãe, Maria Rosa. Manuel João o prende em um quarto e deixa a chave na mesa. No momento em que se encontra sozinha na sala, Aninha pega a chave e liberta José. Eles fogem e se casam às escondidas, de modo a anular a sentença de José de assumir seu lugar na Guarda Imperial, uma vez que homens casados não podiam compor a mesma.

Ao longo da peça, se vê a disputa de terras como pano de fundo. Como dissemos, o Juiz de Paz era envolvido com a rede de poder daquela determinada localidade e isso fica claro no momento em que Sampaio, após resolvida a questão da posse de um leitão contra Tomás, retorna ao terreiro e pede ao juiz que cite a Assembleia Provincial para fazer um cercado de arame nas hortas.

---

<sup>49</sup> MARTINS PENA, L.C.; “*O Juiz de Paz da Roça*”. In: MARTINS PENA, L.C.; *op.cit.*, 2007. Pp.42-43.

**“Sampaio** — Tenho ainda um requerimento que fazer.

**Juiz** — Então, qual é?

**Sampaio** — Desejava que Vossa Senhoria mandasse citar a Assembléa Provincial.

**Juiz** — Ó homem! Citar a Assembléa Provincial? E para quê?

**Sampaio** — Pra mandar fazer cercado de espinhos em todas as hortas.

**Juiz** — Isto é impossível! A Assembléa Provincial não pode ocupar-se com estas insignificâncias.

**Tomás** — Insignificância, bem! Mas os votos que Vossa Senhoria pediu-me para aqueles sujeitos não era insignificância. Então me prometeu mundos e fundos.

**Juiz** — Está bom, veremos o que poderei fazer. Queiram-se retirar. Estão conciliados; tenho mais que fazer (Saem os dous.) (...)<sup>50</sup>

Conforme a citação, o juiz lhe dá uma resposta negativa e Tomás o recorda dos votos que lhe havia pedido para os deputados. Antes disso, mostra o requerimento de Manuel André, que se dizia dono de um sítio e seu vizinho dizia que metade era dele.

**“Escrivão**, lendo – “O abaixo-assinado vem dar os parabéns a V.S.<sup>a</sup> por ter entrado com saúde no novo ano financeiro. Eu, Ill. Sr. Juiz de Paz, sou senhor de um sítio que está na beira do rio, aonde dá muito boas bananas e laranjas, e como vêm de encaixe, peço a V.S.<sup>a</sup> o favor de aceitar um cestinho das mesmas que eu mandarei hoje à tarde. Mas, como ia dizendo, o dito sítio foi comprado com o dinheiro que minha mulher ganhou nas costuras e outras cousas mais; e, vai senão quando, um meu vizinho, homem da raça do Judas, diz que metade do sítio é dele. E então, que lhe parece, sr. Juiz, não é desaforo? Mas, como ia dizendo, peço a V.S.<sup>a</sup> para vir assistir à marcação do sítio. Manuel André. E.R.M.”<sup>51</sup>

O juiz contesta, dizendo que se encontra sobrecarregado com outra questão e pede que o processo seja encaminhado ao suplente Pantaleão. Manuel André, por sua vez,

---

<sup>50</sup> Idem. P.29.

<sup>51</sup> Idem. Pp.24-25. Voltaremos aqui no capítulo 3.

assegura que o colega também se encontra debruçado sobre outro processo. O que ocorre, na realidade, é uma disputa envolvendo ao menos um fazendeiro e o juiz, receoso de tomar partido, prefere não se envolver na disputa.

De acordo com Márcia Motta, antes da Lei de Terras, promulgada em 1850, a legislação que regia a propriedade de terras eram as Ordenações Filipinas, que favorecia a posse pelo usucapião<sup>52</sup>. Em tempos de economia mercantil escravista, a posse de uma terra representava o poder de um senhor, no que Emilia Viotti chamava de clientela, que seria uma rede interligada onde aquele fazendeiro que possuía mais terras e escravos tinha mais influência<sup>53</sup>. O próprio juiz de paz, de acordo com Motta, poderia ser um proprietário de terras e não querer se indispor com seus pares. Não sabemos, na peça, quem era o dono real ou o posseiro. Contudo, o fato de o juiz não querer se envolver no processo nos dá a entender que provavelmente a outra parte exercia maior influência do que o requerente.

Flory<sup>54</sup> foi mais além e disse que o judiciário daquele momento era herança do sistema burocrático português. Em algumas localidades, teriam as mesmas atribuições de um prefeito e, dependendo de sua força política, poderiam acentuar ou diminuir os conflitos de terra.

Ele cita diversas obras teatrais onde a imagem do juiz de paz é caracterizada. No entanto, o que mais interessa a este trabalho é a maneira que o autor demonstra a forma como Pena zombava deste personagem, numa denúncia clara sobre a magistratura naquele período. Seguindo as linhas de Pena, Flory nos diz que havia grande corporativismo entre os magistrados e que, de acordo com a minha leitura da obra, eles

---

<sup>52</sup> Ver MOTTA, Márcia Maria Menendes. *Nas Fronteiras do Poder: conflito de terra e direito à terra no Brasil do século XIX*. RJ: Vício de Leitura (Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro), 1998. pp.61-93.

<sup>53</sup> COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. SP: Fundação Editora da UNESP, 6ª edição, 1999.

<sup>54</sup> FLORY, Thomas; *El juez de paz y el jurado en el Brasil imperial*; México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

eram uma instituição dentro da instituição. Complementando, Pena critica a força política dos juízes de paz e, por sua vez, a configuração social existente naquele período, onde os operadores do direito vinham para reforçar aquele *status quo*. O teatrólogo demonstra aquela força política em diversos momentos, desde a ameaça de prisão ao lavrador Manuel João, caso ele não cumpra a ordem de levar um soldado para a Guerra dos Farrapos, até a “derrocada” da Constituição, que não estava de acordo com suas ideias naquela cena.

O autor traz uma pequena configuração da origem social dos magistrados no pós-independência. Se, nos primeiros anos, eram provenientes de Coimbra, ao longo do XIX, eles se formam nas Faculdades de Olinda e de São Paulo. Martins Pena, por sua vez, debocha da formação destes profissionais. Não em *O Juiz de Paz da Roça*, onde o teor da crítica é o abuso de autoridade, mas em *O Dileitante*, onde dona Merenciana critica a formação de Gaudêncio, que, teoricamente, se formara na Faculdade de Direito de São Paulo.

Voltando ao nosso juiz de paz, a questão era que ele não se envolvia em contendas maiores. Pena nos mostra que era pela simples falta de conhecimento da área de direito, uma vez que eram homens ligados à administração pública podiam ser nomeados ou aptos para serem eleitos para cargos como esse – no caso do juiz de paz, ele era eleito -. Para esta pesquisa também caberia a hipótese de que ele não quis se envolver em disputas de grande porte como esta mostrada na peça.

A figura do operador da lei ainda aparece em *Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato*, onde um dos personagens principais é um pedestre que prende sua mulher e sua filha. Além da questão de gênero, onde o personagem principal acreditava que se controlava a mulher trancando-a, e da já estudada<sup>55</sup> paródia de *Otelo*,

---

<sup>55</sup> Todos os autores até aqui lidos utilizam a censura a esta peça como base para esta afirmação.

de Shakespeare, há a questão da caça aos escravos fugidos, onde Pena encena uma notícia em que um escravo fora assassinado e seu corpo foi encontrado no valão dentro de um saco. Arêas, para exemplificar a crítica de Pena, segue a linha de pensamento de Machado de Assis em *Pai Contra Mãe*, em que havia uma crítica à figura do pedestre por este ser um caçador de prêmios, tendo em vista que pagava-se pela recuperação de escravos fugidos. Para a autora, Martins Pena:

“descreve-os como funcionários algo obtusos e, segundo a hierarquia, ocupando, no teatro, posição semelhante à dos oficiais de justiça.” (ARÊAS, 1987. p.249)

Para Arêas, este comportamento não demonstra apenas o ciúme de André Camarão em relação à sua filha e à sua mulher, é uma forma de demonstrar o autoritarismo policial no seio da família. Não ousando a discordar da professora, mas também acredito que seja uma maneira de, conforme mencionamos acima, uma maneira de criticar a postura policial no meio dos teatros. A própria autora cita um trecho dos folhetins onde Pena é severo em suas palavras em relação aos pedestres.

“(…) enquanto o povo extasiado batia palmas, os pedestres, essa raça temível de ciclopes, alertas, vigilantes nos corredores do teatro, empregavam-se na inocente caçada das flores... os pedestres, que nessas noites haviam se esquecido dos negros fugidos, vendo as flores, estremeciam e atiravam-se a elas como gato a bofes.” (*Folhetins*, p.202)<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> MARTINS PENA, Luiz Carlos. *Folhetins: A Semana Lírica*. RJ: INL/MEC, 1967. Apud. ARÊAS, Vilma. *Op.cit.*. 1987, p.249.

Ademais, seguindo a leitura do folheto daquela semana, Pena discorria sobre a ignorância daquele pedestre no que diz respeito à legislação teatral. A lei, segundo o autor, dizia que não se poderia atirar cobres, pedras ou qualquer outra coisa que pudesse atingir o ator em cena. O intérprete da lei, por sua vez, entendeu que flores também não poderiam ser atiradas. Segue a citação:

“(...) as senhoras assustavam-se, e os amabilíssimos pedestres diziam com ferrenho sorriso ou suave carantonha: ‘É proibido atirar flores!’. E não havia que replicar (...) o regulamento policial do teatro diz que não é permitido atirar-se para a cena com cobres, pedras e outras cousas mais; e o intérprete da lei entendeu, segundo dizem algumas pessoas, que este – outras cousas – quer dizer – flores -, fundando-se naquela filosófica e bem conhecida conclusão do *ergo, rosas*. (...) As coroas e as flores não caíram dos camarotes, mas subiram em repuxos da plateia nas barbas do juiz. E o que poderia este fazer? Tragar a afronta. Pedimos a S. S<sup>a</sup>. que faça respeitar as suas ordens, ou que não as dê para não se ver assim ludibriado.” (MARTINS PENA, 1967, p.202)

Pena não apenas critica a postura policial, como também ironiza a reação do público perante a presença dos pedestres no teatro. Para ele, a lei parecia tão absurda, que o público também entendia assim e não obedecia.

“*Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato*” se passa no Rio de Janeiro de 1845 na casa do pedestre André Camarão (apresentado na sinopse como André João). Este personagem, posto como louco por Martins Pena, tranca duas mulheres em sua casa: Anacleta, sua esposa, e Balbina, sua filha. A referência à invasão mencionada na censura se dá logo ao início do espetáculo, quando Paulino tenta entrar na casa pelo telhado para falar a Anacleta. Alexandre, amado de Balbina, se disfarça de negro fugido

para entregar uma carta à sua namorada. O pedestre descobre a presença deles justamente por meio das cartas às mulheres da peça.

Segundo Magalhães Júnior e Vilma Arêas, a peça já mostrava uma certa maturidade de Pena ao estruturar suas comédias por meio de esconderijos e disfarces. As referências a Otelo ocorrem nas cenas VII, em que o pedestre narra o crime de Otelo, como se fosse algo mais brando do que o que ele cometeria com sua esposa, caso descobrisse algum adultério, e na cena XVIII, em que o pedestre obriga a esposa a ler a carta que Paulino lhe deixou na cena III.

“PEDESTRE – (...) Oh, se lhe passar sómente pela ponta dos cabelos a idéia de enganar-me, de se deixar seduzir... Ah, nem falar nisso, nem pensar! Eu seria um tigre, um leão, um elefante! A mataria, a enterraria, a esfolaria viva. Oh, já tremo de furor! Vi muitas vêzes Otelo no teatro , quando ia para platéia por ordem por ordem superior. O crime de Otelo é uma migalha, uma minharia, uma nonada, comparado com o meu... Enganar-me! Enganar, ela! Ah, nem sei do que seria capaz! Amarrados ela e o seu amante, os mandaria de presente ao diabo, acabariam na ponta desta espada, nas unhas destas mãos, no talão destas botas! Nem quero dizer do que seria capaz.” (MARTINS PENA, 1845, cena VII)

No segundo momento, André conduz Anacleta à força a uma mesa com vela e executa a cena a seguir:

“PEDESTRE - (APRESENTANDO-LHE A CARTA A LUZ DA VELA) - Lê!  
ANACLETA - André, piedade! (MUITO ATERRORIZADA.)  
PEDESTRE - Lê comigo! (LENDO) ‘Minha bela Anacleta...  
ANACLETA - (REPETINDO) - Minha bela Anacleta...  
PEDESTRE – (LENDO) - ... Teu marido é um animal...  
ANACLETA - (REPETINDO) -.... Teu marido é um animal...  
PEDESTRE - (NO MESMO) - ... e tu és um anjo.

ANACLETA - (NO MESMO) - ... e tu és um anjo.  
 PEDESTRE - (NO MESMO) Esta noite irei ver-te...  
 ANACLETA - (NO MESMO) Esta noite irei ver-te...  
 PEDESTRE - (NO MESMO) -.... e se não tiver a fortuna de encontrar-te....  
 ANACLETA - (NO MESMO) - .... e se não tiver a fortuna de encontrar-te...  
 PEDESTRE - (NO MESMO) - ... deixar-te-ei esta carta...  
 ANACLETA - (NO MESMO) - .... deixar-te-ei esta carta...  
 PEDESTRE - (NO MESMO) - ... para conheceres quanto te amo...  
 ANACLETA - (NO MESMO) - ... para conheceres quanto te amo...  
 PEDESTRE - (NO MESMO) - ... e quanto desprezo o burro do teu marido.  
 ANACLETA - (NO MESMO) - ... e quanto desprezo o burro do teu marido.” (MARTINS PENA, 1845, cena VIII)

Magalhães Júnior destaca que a cena é uma paródia feita à adaptação de Jean-François Ducis à tragédia de Shakespeare, que, conforme já mencionamos foi alterada para agradar o público parisiense. Com tradução de Gonçalves de Magalhães, a tragédia ganhou algumas representações, com João Caetano dos Santos como protagonista. Por isso, a censura tem como uma de suas razões o ferimento na imagem de João Caetano, o primeiro ator brasileiro. Martins Pena, por sua vez, se defende, dizendo que a paródia é bem aceita em todos os lugares do mundo<sup>57</sup>. Contudo, deixemos esta contenda para outro momento.

---

<sup>57</sup> “Amo. Rufino

Seruí, 05 de janeiro de 1846.

Muito boas festas, e a toda a tua família.

Aí te reenvio a comédia o Pedestre, com as emendas pedidas pela censura. Deus me dê paciência com a censura! Muito custa a ganhar a vida honradamente...

Melhor é roubar os cofres da Nação, para isso não há censura.

À vista temos que conversar sobre a destanhatória censura desta coitada! Julgo que está com catarata na inteligência, pois viu um ataque a João Caetano, onde não havia senão uma simples paródia do *Otelo*; paródia que se permitem em toda a parte do mundo... É verdade que estas partes de mundo estão mais civilizadas, ou a literatura não está enleada... Tinha muito que dizer mas não estou para isso...

Logo que o Bivar tiver licenciado a comédia peço-te encarecidamente que a remetas pelo correio a Paulo Dias [ator Francisco de Paula Dias, da companhia dramática do São Pedro de Alcântara], que deve estar aflitíssimo... Sem paciência com esta encomenda.” *Apud.* RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em Sábado de Aleluia, Os Irmãos das Almas e O Noviço*. SP: UNICAMP, 2012. Dissertação. 310 p.

### ***1.1.1.1- Cotidiano e instituições forjando uma nacionalidade***

Conforme nos ensina Ilmar Mattos, o sentimento aristocrático sinaliza o que deveria ser a distinção social. Esta hierarquização imposta pelos Saquaremas se reflete também no teatro e nos públicos que os frequentavam. Silvia Martins caracteriza os teatros pertencentes à boa sociedade e os que seriam frequentados pelos homens livres trabalhadores. O Teatro de São Pedro de Alcântara e o Lírico eram frequentados pelos mais abastados, enquanto o de São Francisco de Paula – doravante Teatro Ginásio<sup>58</sup> – e o de São Januário eram frequentados por caixeiros, artesãos e outras profissões que seriam vistas como escória pela “fina flor” da sociedade fluminense.

Os frequentadores do São Pedro de Alcântara iam ao teatro não apenas para ver, mas para serem vistos. Tido como o oficial do Império, ele foi adquirido em 1836 por um grupo de comerciantes e a Família Imperial era frequentadora assídua da localidade, uma vez que o próprio imperador era admirador das artes e da cultura. O teatro era cercado por políticos, *bon-vivants* e filhos dos plantadores escravistas, que também se encontravam representados pelo primeiro grupo. De acordo com Ângela Alonso, as ideias necessitam de um grupo político para circularem e, na primeira metade do século XIX, para que isto fosse possível, se necessitava de lugares. O São Pedro de Alcântara era um dos *locus*, além das igrejas.

Em 1838, estreiam peças com textos de autores brasileiros. Gonçalves de Magalhães é responsável pelo drama, ao passo que Martins Pena funda a comédia de costumes com o já mencionado “*O Juiz de Paz da Roça*”, então chamado de “*O Juiz da Roça*”. Este último estreou em um programa de despedida da companhia de João Caetano

---

<sup>58</sup> A partir de maio de 1855, segundo Silvia Martins. *Apud.* SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Op.cit.* 2002.

do Teatro Constitucional, que encerraria suas atividades naquele momento e foi vendido a uma associação de quarenta comerciantes e reabriria no ano seguinte, voltando com o nome de São Pedro de Alcântara<sup>59</sup>.

O nacionalismo estava em voga por consequência das animosidades políticas recorrentes do Período Regencial, onde o “ser português” significava atraso para o Brasil. Se necessitava uma independência política e cultural de Portugal. Martins Pena discute essa questão do nacionalismo em sua peça de estreia, quando Manuel João questiona ao Escrivão o porquê de ser levado para a Guerra dos Farrapos. Para ele, o que mais importava era a realidade que se encontrava à sua volta.

**“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...” (MARTINS PENA, 1838, cena V)

Se, naquele período, o *status quo* era de “ter os olhos na Europa e os pés na América”<sup>60</sup>, Pena tinha os dois pés fincados no Brasil, no sentido de que ele, por meio de seu teatro, colocou em cena as mazelas daquele tempo: a escravidão e a sociedade

---

<sup>59</sup> Magalhães Jr. faz um histórico do teatro, desde que foi fundado, sob o nome de Real Theatro de São João. Quando da independência, se torna São Pedro de Alcântara e, com a abdicação do primeiro imperador, o nome cai em desgraça e se adota o nome de Theatro Constitucional. Volta a ser São Pedro de Alcântara com a iminência da subida de D. Pedro II ao trono. *Apud.* MAGALHÃES JR., Raimundo. *Op.cit.* Ver capítulo I. Entre estes comerciantes, como já mencionamos, está Bernardino de Sá.

<sup>60</sup> *Apud.* MATTOS, Ilmar. *Op.cit.* 2005.

hierarquizada do Império. No entanto, não deixava de apresentar um aspecto nacionalista, conforme as peças que discutiremos a seguir.

Em “*Os Dois e O Inglês Maquinista*” e “*As Casadas Solteiras*”<sup>61</sup>, ambas de 1845, existe uma severa crítica às imposições da Inglaterra sobre o Brasil. Além disso, “*Os Dois*” menciona diretamente a dinâmica gerada pelo fim do tráfico, através do personagem Negreiro, imponente traficante de escravos, que mantinha suas atividades, mesmo com a exigência britânica em relação ao fim deste tipo de comércio. Independentemente da opinião do autor, que acreditava que o teatro tinha partido e poderia ser parcial<sup>62</sup>, ele reflete as discussões em voga no palco, uma vez que medidas consideradas polêmicas, como a *Bill Aberdeen* (1845), serão colocados como tema de discussão<sup>63</sup>.

Um ponto em que Souza Martins entra em acordo com este trabalho é quando se discute a questão da modernidade. O autor entende que ela não necessariamente é inclusiva e que pode evidenciar ainda mais as desigualdades sociais. Além disso, ele centraliza a modernidade no âmbito urbano, em contraposição às mais interioranas. Tendo isso como base, podemos entender também a contraposição que Mattos estabelece no *Tempo Saquarema*, quando paraleliza o *litoral dos sertões*. Para Mattos, a hierarquização da sociedade imperial via o litoral como a base da civilidade, ao passo que os sertões representariam a barbárie. Isto é um tema caro ao romantismo brasileiro, que se propunha a contrapor – dentro dos seus limites – estes dois elementos. Prado e Antônio

---

<sup>61</sup> Esta peça é uma adaptação da peça *Les Trois Dimanches*, de Edgar Allan Poe. Apud. RONDINELLI, 2012.

<sup>62</sup> Esta fala do autor se encontra em seus Folhetins e, na realidade, é uma crítica, pois acreditava-se que o teatro tinha como função a educação das pessoas. Cf. PENA, Martins; *Folhetins – a semana lírica*; RJ: INL/MEC, 1965.

<sup>63</sup> Pode se fazer esta discussão usando as peças mencionadas, pois ali o autor busca retratar as discussões em voga tanto no Parlamento quanto na sociedade. Cf. CARVALHO, José Murilo de; *A Construção da Ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial*. RJ: Civilização Brasileira, 2008. Sobre a *Bill Aberdeen* e as medidas inglesas contra a escravidão, consultar MARQUESE, Rafael B.; PARRON, Tamis P.; *Internacional Escravista: a política da Segunda Escravidão*. In: Topoi, v.12, n.23, jul-dez 2011, p.97-117. Acesso em 18/01/2017.

Cândido entendem este paralelo como tese e antítese e é desta maneira que Pena coloca os personagens de *O Dileitante*, José Antônio (o cidadão da Corte – tese) e Marcelo (patrício de São Paulo – antítese), de forma que se estende à comédia a assertiva de Prado quando este diz que os personagens de um melodrama romântico sempre representam um estereótipo que são contrapostos em palco.

Nesta peça, Pena convida o público a ver a realidade a sua volta. José Antônio, em seus delírios com a ópera de Bellini – a peça é uma paródia de Norma -, não percebe a realidade em sua volta. Josefina, sua filha, é apaixonada por Gaudêncio, um charlatão que seduzira Perpétua, irmã de Marcelo, e a deixa com dois filhos para tentar casar – e obter o dote – da moça fluminense.

Recém descobridor da música erudita, José Antônio tenta casar a filha com Marcelo, fazendeiro paulista. No entanto, critica os modos do patrício quando este se incomoda com os hábitos da Corte. Seguindo os passos de Costa Lima Neto, Pena usa o personagem sertanejo para mostrar ao Brasil a sua brasilidade e a diversidade cultural já existente naquele período. Marcelo, com sua viola, leva aos palcos fluminenses a modinha, presente no cotidiano dos homens livres pobres e esquecido pela elite imperial. Pena leva a música popular para os palcos em outros momentos, mas isso é assunto para tratarmos mais adiante.

O comediógrafo, na contramão da assertiva de Ilmar Mattos e exemplificando o cotidiano proposto José de Souza Martins, é um homem de seu tempo e não deixa de observar a modernidade e o atraso que se encontram a Corte. Podemos ver essa contradição em Gainer, de “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, quando mostra suas engenhocas para a família de Clemência. O personagem, tentando impressioná-los, mostra-lhes um objeto que pode tanto refinar açúcar quanto transformar couro em sapato. Automaticamente, voltamos à questão da tradição x modernidade, em que há avanços

tecnológicos, ao mesmo tempo em que se mostra as mazelas que a escravidão trazia. Em “*O Dileitante*”, Marcelo se impressiona com as maquinarias vistas na Rua do Ouvidor, rua esta que, ao mesmo tempo em que mostra a modernidade da capital do Império, traz, mais uma vez, a escravidão à tona. Outro momento, voltando mais atrás, é em “*Juiz de Paz da Roça*”, quando José fala a Aninha sobre as maravilhas que vira na Corte e esta, brejeira, fica encantada com a modernidade apresentada pelo personagem.

Ao passo que vemos um projeto do IHGB em colocar a imagem do indígena – símbolo de um sertão idealizado – como um elemento que contribuiu para a configuração da História do país<sup>64</sup>, vemos uma Corte se sobrepondo a elementos “não civilizados”. A obra de Martins Pena pode nos trazer alguns exemplos, tais como em “*O Juiz de Paz da Roça*” (1838), “*O Dileitante*” (1845) e na sua peça de maior sucesso, “*O Noviço*”<sup>65</sup> (1845), sendo a última uma das poucas com mais de um ato<sup>66</sup>.

O Rio de Janeiro foi a capital da América Portuguesa e, posteriormente, do Império. Vinha sofrendo transformações desde a vinda da Família Real para o Brasil. A partir dali, o futuro Município Neutro virou um reflexo do que a sociedade brasileira deveria ser. Houve uma reorganização não apenas política, mas também social e cultural, com o teatro como seu principal *locus*. Era naquele espaço que a sociedade se encontrava, seja para discutir política ou simplesmente para assistir uma peça de teatro.

Portanto, é válido considerar a noção de capital simbólico de Bourdieu, tendo em vista que, de acordo com o autor, há um recorte social tanto entre aqueles que frequentam

---

<sup>64</sup> Cf. GUIMARÃES, Manoel Salgado; *Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico e o projeto de uma história nacional*. Estudos Históricos, n.1, 1988; RJ: FGV; pp. 5-27.

Prado e Cândido entendem o indianismo como “a cor local” do romantismo.

<sup>65</sup> PENA, Martins; *O Noviço*; Porto Alegre: L&PM, 2012. Coleção L&PM Pocket; v.180.

<sup>66</sup> A maioria das peças de Martins Pena são as chamadas entremeses, que são peças de curta duração. Elas se encaixavam no programa da peça de maior destaque. “*O Noviço*” mostra um Martins Pena já em seu auge, pois, de acordo com os anúncios nos periódicos da época, os eventos que tinham esta obra como a principal também anunciavam “*Os Irmãos das Almas*” (1844) em seu quadro.

ou não as salas de teatro quanto aqueles que produzem as obras teatrais<sup>67</sup>. Martins Pena, desta forma, não é uma exceção, haja vista que tanto a sua biografia como seus *Folhetins* nos permite entender que ele era consumidor das grandes produções da época – se considerarmos a cultura como um produto -, em um país excludente, além do próprio ter sido um produtor de cultura.

De acordo com a descrição anteriormente colocada, “*O Juiz de Paz da Roça*” se trata da corrupção existente na burocracia imperial. Composta pelos personagens Aninha, José, Manuel João, Maria Rosa, Juiz de Paz e seu Escrivão, Martins Pena retrata um ambiente rural em que o Juiz de Paz pede para que Manuel João leve um preso à cidade, para, posteriormente, encaminhá-lo à Guarda Imperial para combater os rebeldes na Guerra dos Farrapos (1835-1845). Ao longo da peça, o autor vai mostrar que há uma idealização da Corte como o centro de civilidade, pois, logo nas primeiras cenas, José, que então regressava do Rio de Janeiro e planejava levar a sua amada para lá depois de fugirem e casarem-se, fala para Aninha das novidades que vira:

**“Aninha** — Mas então o que é que há lá [na Corte] tão bonito?

**José** — Eu te digo. Há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mor.

**Aninha** — Oh, como é grande!

**José** — Representa-se todas as noites. Pois uma mágica... Oh, isto é cousa grande!

**Aninha** — O que é mágica?

**José** — Mágica é uma peça de muito maquinismo.

**Aninha** — Maquinismo?

**José** — Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, em um homem vira-se em macaco.”<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> *Apud.* BOURDIEU, Pierre. *Op.cit.*. 2005.

<sup>68</sup> PENA, Martins; *O Juiz de Paz da Roça*; RJ: 1838; ato I, cena II.

Aninha, moça criada em ambiente rural, se encanta com a descrição dada por José do que ele viu na metrópole. Logo em seguida, Aninha se vê convencida do empreendimento de José, pois, mesmo que não conheça o lugar, afirma veementemente que quer viver naquele espaço idealizado:

**“Aninha** — Como é bonita a Corte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, aonde não se ouve senão os sapos e as entanhas cantarem. Teatros, mágicos, cavalos que dançam, cabeças com dous cabritos, macaco major... Quanta cousa! Quero ir para a Corte!”<sup>69</sup>

Outros pontos que destacamos nesta peça ocorrem ao longo da cena XI, quando o autor aponta a relação dos Juízes de Paz com as Assembleias Provinciais das comarcas onde eles estavam inseridos, estudados por Márcia Motta em *Nas Fronteiras do Poder*, em um momento em que a autora analisa a influência das relações de poder no exercício da jurisprudência<sup>70</sup>. Ademais, acreditamos que o autor se utilizou do duplo sentido ao falar da moralidade, pois:

**“Escrivão, lendo** — Diz Francisco Antônio, natural de Portugal, porém brasileiro, que tendo ele casado com Rosa de Jesus, trouxe esta por dote uma égua. “Ora, acontecendo ter a égua de minha mulher um filho, o meu vizinho José da Silva diz que é dele, só porque o dito filho da égua de minha mulher saiu malhado como o seu cavalo. Ora, como os filhos pertencem às mães, e a prova disto é que a minha escrava Maria tem um filho que é meu, peço a V.S.<sup>a</sup> mande o dito meu vizinho entregar-me o filho da égua que é de minha mulher.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> \_\_\_\_\_; idem; ato I, cena III.

<sup>70</sup> Apesar da citação, já tratamos sobre o tema acima.

<sup>71</sup> \_\_\_\_\_; idem; ato I, cena XI.

Acreditamos que o autor possa ter mencionado isso para falar da estrutura familiar e, para manter ilibada a imagem da mulher pertencente à família senhorial, fez-se a relação da égua da mulher com o cavalo do vizinho. A fala também destaca a relação de poder gerada pela instituição escravista – principalmente sobre a escrava -, sugerindo que a prática era regular entre os donos de escravos. Entretanto, o curioso é que o autor faz uma analogia para falar do adultério feminino, ao passo que é direto em relação à violação da escrava.

Algo que deve ser levado em consideração quando analisamos esta peça são as disputas políticas que o autor extrai daquele cotidiano. A peça estreia em pleno Período Regencial, quando ainda há a instabilidade política que levou à antecipação da maioridade de D. Pedro II. Ilmar Mattos ensina que esta disputa ocorre entre Liberais – a *Casa* – e Conservadores – o *Estado* – e destes com o conjunto da população – a *Rua*. Segundo o autor, haverá momentos em que a *Casa* se unirá à *Rua* contra o *Estado*. No entanto, uma vez que assume seu posto no Governo, a *Casa* se afastará da *Rua*. Na prática, o que Ilmar está dizendo é que os Liberais que se associaram à população, uma vez no governo, abandonaram-nos posteriormente, pois seus interesses já estavam garantidos<sup>72</sup>. É importante mencionarmos isso, pois, ainda que a Farroupilha seja um movimento da elite estancieira do Rio Grande do Sul, há justamente a questão da subordinação dos gaúchos ao Governo, que será possível depois do enfraquecimento dos movimentos liberais ocorridos em São Paulo e Minas Gerais.

Outro aspecto importante do cotidiano inserido nas peças de Martins Pena é o distanciamento do cidadão comum às questões políticas, seja geográfica ou política, pois

---

<sup>72</sup> MATTOS; I.R.; op.cit.; 2005. Em especial, o capítulo “*Luzias e Saquaremas: liberdades e hierarquias*”.

ele compreende que as discussões estabelecidas “no alto” ou “na Corte” não o afetarão diretamente:

**“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...”<sup>73</sup>

Nesta fala, flagrante da intimação de Manuel João para prender José e enviá-lo à Guerra dos Farrapos, o personagem parece mais interessado na realidade à sua volta do que nas batalhas que vinham ocorrendo no Rio Grande. Antes da entrada do escrivão, o lavrador recém havia chegado à sua casa após um longo dia de trabalho e se encontrava jantando junto com Aninha e Maria Rosa, sua filha e sua esposa, respectivamente.

## 1.2- A Corte se sobrepondo às outras Províncias

Seguindo na lógica do paralelo Corte/Sertões, podemos pensar também na cor local em “*O Diletante*”, tomando como base a proposta de Sannazzaro<sup>74</sup>, a qual diz que Martins Pena se inspirou em Victor Hugo e a sua busca pela particularidade de seu tempo.

---

<sup>73</sup> PENA, Martins; idem; 1838. Ato I, cena V.

<sup>74</sup> RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. *Presença e Comédia: o teatro de Martins Pena e a busca da nacionalidade (1838-1847)*. Dissertação PPGAC/UFOP, 2017. 140p.

Trilhando o caminho romântico da tese x antítese, a peça começa por ironizar a própria classe média da Corte. Apesar do próprio autor estar incluído entre os diletantes<sup>75</sup>, a peça fala sobre a moda da ópera nos teatros da Corte, onde pessoas comuns se digladiavam nos periódicos por conta de opiniões sobre quem seria o melhor cantor, quem melhor tocava determinado instrumento, etc. Enquanto José Antônio, dono da casa onde a peça é encenada, passa o espetáculo buscando compor o quadro para fazer uma pequena recitação de Norma, de Bellini, vemos as diferenças entre ele e Marcelo, um senhor de fazendas proveniente de São Paulo e que buscava se casar com Josefina, filha de José Antônio com Merenciana. Martins Pena vai justamente contrapor a Corte do Sertão por meio dos hábitos musicais. Enquanto José Antônio é aficionado pela ópera, pois acreditava que a cultura erudita significava civilidade, Marcelo representa a cultura popular, do interior. Acredita-se<sup>76</sup> que “*O Diletante*” seria uma paródia da ópera de Bellini, que já estaria imersa no cotidiano do Município Neutro, pois, segundo Josefina, ao falar da Casta Diva<sup>77</sup>, ouvia-se a música por todos os lados e de todas as formas.

Magalhães Jr. fala sobre a moda das óperas ao longo da década de 1840. Era comum, segundo ele, que as óperas fossem bem frequentadas e cantaroladas pelas ruas da Corte, pois a imperatriz Tereza Cristina era uma grande admiradora da música erudita e possuía voz de soprano.

Voltamos novamente à Bourdieu, que fala sobre a cultura como consequência de uma produção não-simbólica. Além da contraposição feita por Ilmar, é interessante inserir a discussão do sociólogo, no sentido de que em “*A Economia das Trocas Simbólicas*”, o estudioso francês faz um paralelo entre a cultura erudita e a vulgar, sendo esta última disseminada pela população. Como a Corte neste momento se construía como um modelo

---

<sup>75</sup> A palavra, de origem italiana, significa algo como fã incondicional.

<sup>76</sup> RONDINELLI, B.G.; *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro Alcântara: uma leitura de O Judas em Sábado de Aleluia, Os Irmãos das Almas e O Noviço*; dissertação, UNICAMP, 2012.

<sup>77</sup> Parte que compunha a ópera.

para o restante da nação, não era de bom tom que um cidadão de bem ouvisse a modinha, como Marcelo o fazia.

Seguindo a discussão, em “*O Juiz de Paz da Roça*”, há o impacto do interiorano na Corte. Porém, ao contrário de José da Fonseca, Marcelo não vê o comércio da Rua do Ouvidor com tanto entusiasmo. Enquanto o amado de Aninha lhe fala com entusiasmo sobre aquilo que viu de diferente, o paulista tem uma reação negativa:

**“Marcelo — (...)** Porém o que mais me zangou foi uma ladroeira que vi em muita casa.

**José Antônio —** O que foi?

**Marcelo —** Um homem trepado em cima dos balcões, com um martelo de pau na mão, gritando: Trezentos réis! Quatrocentos réis, senhores! Quinhentos réis!... E os tolos fazendo roda, a olharem para ele.

**José Antônio, rindo-se —** É boa! É uma casa de leilão.

**Marcelo —** Leilão... São modos de esperteza que os estrangeiros inventam para um pobre homem comprar a fazenda sem examinar. Não sou eu que caio nessa — não compro porcos na lama. Quero ver o que compro.

**José Antônio —** O patrício não deixa de ter razão — os tais meninos, quanto pior é a fazenda, mais depressa falam! Que de logros não têm pregado por esta cidade!

**Marcelo —** Enfim, na Rua do Ouvidor é confusão de coisas e de gentes a passarem de baixo para riba e a fazerem uma bulha tal, que me fizeram tonto. Tomara-me já em S. Paulo! (Senta-se no sofá.)”<sup>78</sup>

Aqui também vemos um exemplo da modernidade excludente de José de Souza Martins, haja vista que a Corte – a da Rua do Ouvidor – se pretendia uma Europa nos trópicos. A maquinaria inglesa e as roupas francesas serviam àqueles que tinham condições de fazer esse tipo de compra, pois Clemência já dizia em “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*” que as modistas francesas sempre pediam “tanto dinheiro”<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> PENA, Martins; *O Diletante*; RJ: 1845; ato I, cena IV.

<sup>79</sup> \_\_\_\_\_; *Os Dois ou O Inglês Maquinista*; RJ: 1845; ato I, cena VI.

**“Cecília** – Parece seda esta chita. (...)  
**Clemência** – A Merenciana está cortando muito bem.  
**Eufrásia** – É assim.  
**Cecília** – Já não mandam mais fazer na casa das francesas?  
**Mariquinha** – Mandam só os de seda.  
**Clemência** – Não vale a pena mandar fazer vestidos de chita pelas francesas; pedem sempre tanto dinheiro! (...)<sup>80</sup>

Em “*O Caixeiro da Taverna*” também se vê este tipo de indignação, quando Francisco, um artesão – ou oficial de latoeiro, de acordo com a peça – nos indica que, com a inundação de europeus – sobretudo franceses – na Rua do Ouvidor, fazer fortuna ficaria cada vez mais difícil:

**“Francisco** – Ora, dize-me, o que pode fazer um pobre latoeiro de país, quando a Rua do Ouvidor está cheia de latoeiros e lampistas franceses? Meu caro, se não fôsem as seringas que fazemos para os moleques brincarem o entrudo, não sei o que seria de nós.  
**Manuel** – Se vocês trabalhassem tão bem como êles...  
**Francisco** – É um engano, é uma mania, e todos vão com ela; é obra estrangeira e basta! Não se vê por esta cidade senão alfaiates franceses, dentistas americanos, maquinistas ingleses, médicos alemães, relojoeiros suíços, cabeleireiros franceses, estrangeiros de tôdas as seis partes do mundo. E resistem os artistas do país, se são capazes, a esta torrente! (...)<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> In: PENA, Martins; *O Caixeiro na Taverna*; 1845.

Desta forma, Martins Pena demonstrava a Corte como fonte disseminadora do produto internacional e criticava, de certa maneira, a valorização do produto estrangeiro frente ao nacional. Se o espaço urbano não fosse da forma como era o Município Neutro, era tido como inferior, algo não civilizado. Ao contrário de autores como Nelson Rodrigues e Lima Barreto, que também representaram a cidade em suas obras, o teatrólogo fluminense não romantiza as localidades marginalizadas.

Neste sentido, tomando emprestadas as palavras de Ilmar, ao contrapor o homem da roça com o da cidade dentro do cotidiano, Martins Pena expunha em suas peças que:

“(…) Muitas vezes na maneira de a Casa olhar para si mesma, comparando o modo de agir, pensar e sentir da “roça” com o prevalente na Corte”, até o ponto de internalizar os padrões e normas considerados civilizados e que pareciam ter na Corte o seu ponto de irradiação.” (MATTOS, 2005, p.215)

Mattos entende a Casa como a dominação local. Neste espaço de disputas, em que a nação vai se forjando, há a necessidade da construção de uma imagem onde haja um padrão centralizado. Se os românticos, de um modo geral, pensam nesta unidade de maneira a entender o Império como uma mistura entre brancos e indígenas, Martins Pena vai usar o seu teatro de modo a tentar mostrar e, talvez, corrigir o comportamento desta classe média, entendendo que aqueles costumes não eram apropriados para uma classe que se pretendia próxima às “Grandes Nações” europeias. Antes de fazermos a próxima análise, é bom constatar que o governo também será alvo de algumas críticas, mas de maneira um pouco mais direta, conforme nos sugerem os *Folhetins*<sup>82</sup>. Naquela publicação, além das críticas às peças, o autor tecia considerações sobre as próprias

---

<sup>82</sup> PENA, Martins; op.cit.; 1965

condições do teatro e da cidade do Rio de Janeiro, destacando as faltas de condições sanitárias da época. Ele, conhecedor das realidades de diversos países europeus, dizia que, se o Brasil – no caso, a Corte – se baseia, de fato, na Europa, que deveria cuidar dos espaços públicos. Tal reclamação foi registrada por conta de uma forte chuva que tomou conta dos arredores do Theatro de São Pedro de Alcântara, o que, claro, não impedia os diletantes de irem ao teatro acompanharem as suas cantoras favoritas. Na publicação, inclusive, o autor fala sobre o lamento do público pelo cancelamento de um evento que ocorreria na noite do alagamento na Praça do Rocio<sup>83</sup>.

Voltando às peças, “*O Noviço*” também mostra a contraposição da Corte em paralelo com o interior. A obra, apesar de se centralizar em Carlos, que fora obrigado a entrar para o convento por conta do malandro Ambrósio, que queria o mesmo destino tanto para Emília quanto para o menino Juca, filhos de Florência, sua segunda esposa, mostrou a figura de Rosa, que fora roubada e abandonada pelo vilão. Carlos, ao conhecê-la, chantageou o tio para que ele saísse do convento e que desistisse deste projeto em relação à Emília e Juca. Ela era do Ceará e aparece na casa de Florência assim que descobre que o marido ainda se encontra vivo. Em um dos diálogos, fala-se sobre a violência que assolava aquela localidade, fazendo parecer que a Corte era um local civilizado em relação às outras Províncias.

“**ROSA, *sentando-se*** - Eu chamo-me Rosa. Há uma hora que cheguei do Ceará no vapor *Paquete do Norte*.

**CARLOS** - Deixou aquilo por lá tranqüilo?

**ROSA** - Muito tranqüilo, Reverendíssimo. Houve apenas no mês passado vinte e cinco mortes.

**CARLOS** - S. Brás! Vinte e cinco mortes! E chama a isso tranqüilidade?”<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> *Apud.* MARTINS PENA. *Op.cit.* 1965.

<sup>84</sup> \_\_\_\_\_; *op.cit.*; 2012; ato I; cena X.

Neste sentido, pode se inferir que o conceito de violência não estava vinculado à Corte, uma vez que, em “*O Dileitante*”, também se refere à outra localidade, que não a Capital do Império. Além de o Governo do Estado ainda estar passando por instabilidades políticas, pois a direção saquarema de Ilmar Mattos se define com a instalação do Gabinete Conservador de 1848, podemos compreender também que essa violência era consequência da segregação dos Sertões em relação ao Litoral, que era mais produtivo economicamente. Com a queda na produção de açúcar, o Norte se vê negligenciado pelo Estado e, tendo o histórico de revoltas desde o final do período colonial, as Províncias ainda se encontravam agitadas politicamente. Engels<sup>85</sup>, ao se referir sobre a classe trabalhadora inglesa, entende que a violência é fruto da exploração cotidiana. Acreditamos, no contexto do Brasil, que, além da exploração por parte do que Ilmar chama acima de Casa, também é proveniente do abandono do governo imperial, que busca investir na produção de café do Vale do Paraíba, na Província do Rio de Janeiro, colocando a região como a principal área econômica do Império.

### **1.3- O projeto de uma Corte civilizada e a escravidão – algumas contradições apontadas por Martins Pena**

Ainda que José de Souza Martins insinue que o capitalismo vai trazer novos tipos de relações sociais, entendemos que o sistema também vai assimilar algumas existentes, uma vez que aqui estamos falando de uma conjuntura em que a lógica capitalista vai se

---

<sup>85</sup> ENGELS, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. Tradução: B.A. Schumann. SP: Boitempo. Disponível em: <[http://movaut.net/livro/Engels%20-%20A%20situa%C3%A7%C3%A3o%20da%20classe%20trabalhadora%20na%20Inglaterra%20\(Boitempo\).pdf](http://movaut.net/livro/Engels%20-%20A%20situa%C3%A7%C3%A3o%20da%20classe%20trabalhadora%20na%20Inglaterra%20(Boitempo).pdf)>. Visto em: 17/01/2017.

adaptar às relações de produção escravagistas, entrando em consonância com o trabalho de Tamis Parron e Rafael Marquese<sup>86</sup>, que se aprofundaram na temática da Segunda Escravidão, relacionando os casos do Brasil, dos EUA e de Cuba. O Rio de Janeiro de Martins Pena era uma Corte em que, de um lado, se via na Rua do Ouvidor e em suas cercanias toda a sorte de novidades vindas de diversas partes do mundo, sobretudo da Europa; e, do outro, se via a mazela da escravidão, bem como uma cidade mal cuidada, uma vez que não havia saneamento básico. Temos, de acordo com a perspectiva de Martins Pena, uma sociedade onde, apesar da moda à francesa<sup>87</sup>, já citado acima, não havia o conhecimento do que era a cidadania, corroborando a tese de Ilmar Mattos, que era a dos “olhos na Europa e pés na América”<sup>88</sup>. Porém, trataremos do tema com mais vagar no próximo tomo.

Este é um dos olhares com os quais lemos “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*” e “*As Casadas Solteiras*”. Ao contrário da obra acima descrita, as duas estão situadas em ambiente urbano – apesar de *As Casadas Solteiras* ter a Bahia como um de seus cenários – e estão, conforme já mencionado, na dinâmica da discussão sobre o fim do tráfico de escravos. Na primeira, Martins Pena coloca a escravidão em pauta, como um reflexo das discussões calorosas que as leis anti-tráfico vinham gerando na sociedade. Já na segunda, o autor fala sobre as condições de dependência que o Brasil se encontra em relação à Inglaterra.

Sobre “*Os Dois*”, Clemência é mãe de Mariquinha e Júlia e tia de Felício, funcionário público – o homem de bem para Martins Pena<sup>89</sup>. Acreditando-se viúva,

---

<sup>86</sup> MARQUESE, Rafael; PARRON, Tamis; op.cit.; 2011.

<sup>87</sup> Cf. SCHWARCZ, L.M.; *As Barbas do Imperador – um monarca nos trópicos*.; SP: Companhia das Letras, 1998.

<sup>88</sup> Com estas palavras, Ilmar expunha a contradição da classe senhorial, que, ao mesmo tempo em que se via como filha do Iluminismo, tinha como base econômica a mão-de-obra escrava. Cf. MATTOS, Ilmar R.; op.cit.; 2005.

<sup>89</sup> Cf. ARÊAS, Vilma; op.cit.; 1987.

Clemência pretendia reorganizar-se com Gainer, investidor inglês, que, no deboche de Martins Pena, era um maquinista que estava a construir um objeto que transformava boi em couro e carne<sup>90</sup>, e prometeu Negreiro à Mariquinha, que, por sua vez, era apaixonada por Felício. No entanto, ela não desconfiava que o inglês estava em busca do dote da filha. Ao tomar conhecimento do interesse da viúva, Gainer se sente numa posição mais confortável, pois não precisaria mais disputar a mocinha e seria o senhor da casa de Clemência, que herdara alguns negócios do marido, desaparecido que fora dado como morto<sup>91</sup>. Ainda podemos contar com João, Eufrásia, Cecília e mais alguns escravos, além de alguns elementos que configuram a festividade da Folia de Reis, haja vista que a obra se passa neste dia<sup>92</sup>.

Já em *“As Casadas Solteiras”*, acreditamos que aparentemente há uma analogia com as relações diplomáticas daquele momento, uma vez que John e Bolingbrok, negociantes ingleses, estão interessados em duas brasileiras, Virgínia e Clarice. Se, no início, eles se mostram amáveis e dispostos a manter uma boa relação, o casamento vai transformá-los em tiranos, escravizando suas amadas, levando à separação, pois elas não aceitam esta condição. No entanto, ao final, elas se veem dependentes deles afetivamente, acabando por reatar o casamento. Além da estrutura romântica do final feliz, existe um claro deboche a este nacionalismo forjado para a defesa de interesses econômicos da classe senhorial, uma vez que John e Bolingbrok representam a Inglaterra, ao passo que Virgínia e Clarice representam o Brasil, que, por sua vez, se encontra economicamente

---

<sup>90</sup> Ele descreve o funcionamento desta máquina para Felício ao longo da cena 7. Cf. PENA, Martins; *Os Dois ou O Inglês Maquinista*; RJ, 1845.

<sup>91</sup> Seu nome é Alberto e ele aparece ao final da peça. Na estrutura romântica, há sempre o final feliz com a figura do homem de bem resolvendo os conflitos desenvolvidos ao longo da história.

<sup>92</sup> As festividades religiosas também são mencionadas em *“Os Irmãos das Almas”* e *“Quem Casa Quer Casa”* (1845)

dependente dos britânicos desde o processo de Independência. Segundo Vilma Arêas, esta peça é uma imitação de *Le Trois Dimanches*, de Cogniard e Jules Cordier<sup>93</sup>.

Como ainda estamos no meio do caminho, ainda temos mais questões do que respostas. No entanto, buscamos refletir sobre o cotidiano encenado por Martins Pena. O seu tipo de teatro era justamente a comédia de costumes, uma vez que, através do riso, ele buscava colocar a classe senhorial e suas mazelas no palco. No texto, buscamos entender algumas peças do comediógrafo usando o estudo de José de Souza Martins como base e, assim, fazer um paralelo entre o urbano e o rural, usando as disputas propostas por Ilmar Mattos e a forma como Pena usava essas temáticas em seus espetáculos.

Ainda poderíamos citar algumas outras peças que fazem essa dicotomia, tais como *O Namorador ou A Noite de São João* (1844) e *A Família e a Festa da Roça* (1837). Porém, ainda não obtivemos o acesso a estas obras para confirmar esta hipótese, tomando conhecimento sobre elas apenas em estudos já realizados sobre o comediógrafo<sup>94</sup>.

Também consideramos importante a inserção de Martins Pena no debate sobre a escravidão e no impacto que isso vinha gerando tanto com a diplomacia inglesa quanto na sociedade. De acordo com o verbete feito por Andrea Marzano para o “*Dicionário do Brasil Imperial*” do Professor Ronaldo Vainfas<sup>95</sup>, o autor vai se apresentar como anti-escravista, apesar de nunca ter se posicionado publicamente sobre a questão, a não ser na peça mencionada. Contudo, falaremos sobre isso mais adiante.

---

<sup>93</sup> ARÊAS, Vilma; op.cit.; 1987. Cf. RONDINELLI, B.G.S.; op.cit., 2012.

<sup>94</sup> ARÊAS, Vilma; op.cit.; 1987; RONDINELLI, B.G.S.; op.cit.; 2012.

<sup>95</sup> VAINFAS; Ronaldo et. al. (orgs); *Dicionário do Brasil Imperial*; RJ: Editora Objetiva, 2002.

## Capítulo 2 – Martins Pena e a questão escravista: uma reflexão

Mesmo em uma conjuntura em que ainda havia forte dependência da mão-de-obra escrava e em que o fim do tráfico ainda estava em discussão, Martins Pena trouxe a problemática para os palcos. Não se pode dizer claramente que ele era abolicionista, haja vista que a censura era algo presente e, por conta disso, não temos um posicionamento claro do comediógrafo. Nesta parte do texto, propomos uma análise sobre a política inglesa, que consistia em acabar com este tipo de comércio no Atlântico, para, posteriormente, analisarmos as obras do autor que mencionam esta temática.

Martins Pena (1815-1848) foi um autor envolvido com as mais variadas espécies de artes. Formado pela Academia de Belas Artes, o autor tem conhecimento sobre pintura, música e teatro, aprofundando-se mais no último, apesar de, segundo contemporâneos<sup>96</sup>, ter um grande talento para a música. Costa Neto mergulhou neste tema em sua tese, ao subdividir as comédias de Pena em três partes: Lundu, Ária e Aleluia (COSTA-LIMA NETO, 2014). Duas das peças mencionadas no capítulo anterior, “*O Juiz de Paz da*

---

<sup>96</sup> Entre as fontes – destacamos aqui o *Correio Mercantil* e o *Diário do Rio de Janeiro* -, encontram-se obituários publicados à época da morte do teatrólogo e, entre as qualidades citadas, menciona-se o conhecimento e o talento musical. <  
[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170\\_01&pasta=ano%20184&pesq=martins%20penna](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_01&pasta=ano%20184&pesq=martins%20penna)>  
<  
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20184&pesq=martins%20pena>> Acesso em 17/01/2017.

*Roça*” e “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, se encontram no primeiro grupo, que são compostas, entre outros gêneros, pelo lundu e pelo fado. No segundo, entre outras, “*O Diletante*”. O objetivo principal do autor, neste sentido, era entender as reações do público ao ver a música popular no palco. Por último, “*Os Ciúmes de um Pedestre*”<sup>97</sup>. O autor também aborda o tema da escravidão, mas deixaremos para mais adiante.

Por ora, falaremos sobre os momentos finais de sua carreira. Um ano antes de sua morte, em dezembro de 1848, o autor foi nomeado como primeiro adido do Ministério de Negócios Estrangeiros, com alocação em Londres. Ainda segundo as fontes, o autor – que então se licenciou do cargo de Segundo Secretário do Conservatório Dramático Brasileiro – queria aproveitar essa estadia para melhorar seus estudos no que diz respeito à dramaturgia. Segundo Vilma Arêas<sup>98</sup>, uma das maiores especialistas em Martins Pena, o autor não tinha satisfação neste tipo de trabalho e deixou transparecer essa insatisfação por meio da fala de Carlos, em *O Noviço* (1845):

**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.

---

<sup>97</sup> O autor menciona outras, mas citamos estas por já termos trabalhados no capítulo anterior.

<sup>98</sup> ARÊAS, Vilma; *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*; SP: Martins Fontes, 1987.

**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.*<sup>99</sup>

Conforme veremos, o autor expressará de maneira constante as suas opiniões, seja sobre a vida íntima, o cotidiano que o cerca ou sobre a conjuntura política vivida no momento de suas escrituras. Conforme Bruna Rondinelli<sup>100</sup>, Martins Pena tem uma ligação muito forte com a Companhia Dramática do Theatro de São Pedro, sendo suas peças encenadas, majoritariamente, naquele teatro ao longo da década de 1840<sup>101</sup>. Além disso, grande parte de suas peças são encomendadas pelos atores daquela Companhia, que as pediam para compor os quadros em seus benefícios. Tais benefícios se revertiam em rendas para o ator que estava organizando aquele espetáculo. Segundo Rondinelli, um dos maiores beneficiários era o ator Manoel Soares. Costa Lima Neto também nos informa sobre benefícios dados em prol de libertação de escravos, com destaque para um realizado por Paula Brito<sup>102</sup> no “*Diário do Rio de Janeiro*”. Segundo o autor, a maioria dos espetáculos realizados em benefício de alforria de escravos eram realizados no Teatro

---

<sup>99</sup> PENA, Martins; *O Noviço*; RJ: 1845. Disponível em <<http://oficinadeteatro.com/component/jdownloads/viewdownload/5-pecas-diversas/175-o-novico>>. Acesso em 17/01/2017. A versão da peça manteve algumas palavras com a grafia antiga. Os grifos são meus.

Na peça, Carlos e Emília são mandados para um convento pelo vilão Ambrósio, casado com Florência, para que percam o direito à herança desta. Sem os dois em seu caminho, Ambrósio teria direito pleno à herança da esposa, caso ela morresse. No entanto, descobre-se que Ambrósio era bígamo, pois abandonara a esposa Rosa no Ceará.

<sup>100</sup> RONDINELLI; Bruna G.S.; *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro Alcântara: uma leitura de O Judas em Sábado de Aleluia, Os Irmãos das Almas e O Noviço*; dissertação, UNICAMP, 2012.

<sup>101</sup> 18 comédias foram encenadas naquele teatro. Idem, 2012.

<sup>102</sup> Cf. RONDINELLI, B.G.S.; op.cit.; 2012. COSTA-LIMA NETO, Luiz; *Música, Teatro e Sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. Tese: UNIRIO, 2014. A menção ao benefício se encontra na página 30 da tese de Costa-Lima Neto.

São Francisco de Paula, posteriormente Teatro Ginásio. Segundo Silvia Cristina Martins<sup>103</sup>, o teatro foi erguido para que atores amadores franceses tivessem a sua sala de espetáculos. Eram atores que também estavam envolvidos com o comércio, como modistas e contramestres.

Estamos, outrossim, sob a guisa de autores que aprofundaram seus estudos sobre o conceito de cidadania e pensaram, cada um a seu modo, a maneira como a escravidão se encaixava na hierarquia social prevista pela sociedade imperial. Também veremos a temática da Segunda Escravidão, um novo debate que insere a escravidão oitocentista na lógica capitalista.

Neste sentido, buscamos entender a forma como Martins Pena tratou esta temática em algumas de suas peças, uma vez que a política escravista era uma espécie de calcanhar de Aquiles para a instituição monárquica, pois sua base era composta pela “*região de agricultura mercantil-escravista*” do café no Vale do Paraíba. Dialogamos mais uma vez com Ilmar Mattos no que se refere à inserção do teatrólogo no projeto saquarema de centralização<sup>104</sup> - objetivo central desta dissertação -, haja vista a sua participação no Conservatório Dramático Brasileiro, instituição criada<sup>105</sup> em pleno período da *Reação*, conforme o panfleto de J.J. da Rocha<sup>106</sup>, que consistia em julgar<sup>107</sup> a procedência das obras que seriam encenadas nos teatros da Corte do Rio de Janeiro.

---

<sup>103</sup> Apud. SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Op.cit.* 2002. Cf. COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Op.cit.*, 2014.

<sup>104</sup> Em sua obra, Ilmar Mattos vai entender que o processo centralizador ocorre no contexto do Regresso Conservador, culminando com a submissão dos Luzias à lógica Saquarema ao longo da década de 1840. Cf. MATTOS; I.R.; *O Tempo Saquarema*; SP: HUCITEC, 2005.

<sup>105</sup> O Conservatório Dramático Brasileiro – doravante CDB – é criado em 1843.

<sup>106</sup> Conforme proposta de J.J. da Rocha, em *Ação, Reação e Transação: duas palavras acerca da atualidade política do Brasil*. Apud: MATTOS; I.R.; *op.cit.*; 2005.

<sup>107</sup> De acordo com algumas fontes analisadas no Acervo Digital da Biblioteca Nacional e com o estudo de Múcio Medeiros, as peças censuradas eram penalizadas por conta de possível ofensa à moralidade ou porque não foram consideradas dignas de serem assistidas pela Família Real. Cf. MEDEIROS, Múcio; *O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial*; dissertação: UNIRIO, 2010; 240p.; RONDINELLI, B.G.S.; *op.cit.*; 2012

Vale destacar, em primeiro lugar, que Martins Pena era um exímio observador da realidade à sua volta, refletindo isso tanto na sua obra quanto nos seus personagens, que eram majoritariamente pessoas comuns, que habitavam na Corte ou ao entorno dela, desde empregados públicos a malandros, noviços, juízes, etc. Sendo a escravidão uma prática cotidiana naquela sociedade hierarquizada e as relações com a Inglaterra um tanto quanto instáveis graças ao tráfico, separamos duas de suas peças, *Os Dois ou O Inglês Maquinista* e *As Casadas Solteiras*, para retratarmos neste trabalho, ambas do ano em que a Coroa inglesa instaura o *Bill Aberdeen*, que será discutido logo a seguir.

## **2.1- A política britânica frente à escravidão: uma análise de conjuntura**

No debate feito entre os burocratas naquela época, podemos considerar o liberalismo de duas formas: a primeira, colocada pela Professora Hebe Mattos<sup>108</sup>, que defende a política econômica como justificativa para se manter a escravidão, uma vez que, na ótica da classe senhorial, o negro era considerado uma propriedade privada e, de acordo com o liberalismo clássico, o Estado não deveria interferir no foro íntimo da sociedade civil. Nesta linhagem, a autora entende, se aproximando de Ilmar de Mattos e de José Murilo de Carvalho<sup>109</sup>, que a escravidão dará o tom político e econômico do Império, uma vez que é com base nesta mão-de-obra que as lavouras de café sustentaram o país.

---

<sup>108</sup> MATTOS, Hebe M.; *Racialização e Cidadania no Império do Brasil*. In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lucia M.B.P. (orgs.); *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade*; RJ: Civilização Brasileira, 2008.

<sup>109</sup> CARVALHO, José Murilo de; *A Construção da Ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial*. RJ: Civilização Brasileira, 2008.

Apesar da convergência entre Hebe Mattos e José Murilo de Carvalho, este, em *O Teatro das Sombras*, deu outra conotação ao liberalismo, ao ensinar que sociedades mais adeptas ao sistema julgavam que Brasil e Cuba, então únicos países utilizadores da mão-de-obra escrava, concorriam de modo injusto dentro da Divisão Internacional do Trabalho, pois o lucro obtido pela produção seria maior, já que não se pagava salários aos trabalhadores, vendendo um produto mais barato<sup>110</sup>. Aparentemente, esta também seria uma preocupação inglesa, uma vez que, dentro da conjuntura da Revolução Industrial, o país buscava expandir seus mercados e o tráfico atlântico de escravos não ia de acordo com seus planos, que eram de se expandir pela África e submeter seus governos às demandas inglesas. Com isso, de acordo com Argemiro Gurgel<sup>111</sup>, a Inglaterra empreendeu um plano de repressão ao tráfico, que remonta aos Tratados de 1810 com Portugal, onde o país já visava o fim gradual ao comércio escravista. Com a resistência portuguesa, em 1817, a Coroa britânica impôs um tratado em que se encarregava não apenas de aprisionar navios portugueses e brasileiros, mas também de julgar comandantes e tripulantes dos mesmos.

Já Rafael Marquese e Tamis Parron<sup>112</sup>, indo na proposta de Dale Tomich<sup>113</sup>, se aprofundaram na tese da Segunda Escravidão, que insere o sistema na lógica capitalista. Neste sentido, os autores colocaram a conjuntura da Revolução Industrial, que levou a Inglaterra para o topo do mundo, e fizeram um comparativo entre Brasil, Cuba e EUA, dizendo que a manutenção da escravidão foi possível ao longo do século XIX por conta

---

<sup>110</sup> \_\_\_\_\_; op.cit.; 2008; p.304

<sup>111</sup> GURGEL, Argemiro E.; *Uma Lei para Inglês Ver: a trajetória da lei de 7 de novembro de 1831*. disponível em: [https://www.tjrs.jus.br/export/poder\\_judiciario/historia/memorial\\_do\\_poder\\_judiciario/memorial\\_judiciario\\_gaucho/revista\\_justica\\_e\\_historia/issn\\_1677-065x/v6n12/Microsoft\\_Word\\_-\\_ARTIGO\\_UMA\\_LEI\\_PARA\\_INGLxS\\_VER....\\_Argemiro\\_gurgel.pdf](https://www.tjrs.jus.br/export/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaucho/revista_justica_e_historia/issn_1677-065x/v6n12/Microsoft_Word_-_ARTIGO_UMA_LEI_PARA_INGLxS_VER...._Argemiro_gurgel.pdf). Acesso em 18/01/2017.

<sup>112</sup> MARQUESE, Rafael B.; PARRON, Tamis P.; *Internacional Escravista: a política da Segunda Escravidão*. In: Topoi, v.12, n.23, jul-dez 2011, p.97-117. Acesso em 18/01/2017.

<sup>113</sup> TOMICH, Dale; *Pelo prisma da escravidão. Trabalho, Capital e Economia Mundial*; São Paulo: Edusp, 2011.

da força política norte-americana frente à Inglaterra, expondo as suas contradições frente à Irlanda e à Índia, dando argumentos pró-escravistas para as classes senhoriais tanto em Cuba quanto no Brasil.

Outrossim, os autores falaram sobre o impacto que os tratados antiescravistas tiveram nos três países que eles comparam, porém destacaremos o Brasil, que é o nosso interesse mais direto. Parron e Marquese, assim como parte da historiografia sobre o tema<sup>114</sup>, demonstram que o Brasil, para obter o reconhecimento da Independência por parte da Inglaterra, deveria se comprometer a acabar com o tráfico de escravos gradualmente, conforme tratado firmado em 1826, que previa o fim do tráfico em um prazo de três anos. O temor por parte da classe senhorial fez com que o tráfico se intensificasse até 1830, porquanto havia a concepção de que o comércio internacional de escravos acabaria efetivamente naquele período.

Com a queda do Imperador, o Parlamento brasileiro aprova a Lei 7 de Novembro de 1831, que prevê a liberdade aos africanos que entram no Brasil oriundos do tráfico ilegal e criminalização tanto dos negreiros quanto de seus compradores<sup>115</sup>. Eles também atentam para o crescimento das lavouras de café do Vale do Paraíba, também estudado por Ricardo Salles<sup>116</sup>, que, apesar da lei, intensificou o comércio escravo. Outro ponto

---

<sup>114</sup> Em especial, José Murilo de Carvalho, que, mesmo com uma visão weberiana, em detrimento do marxismo exposto por Parron e Marquese, vai entender que a política anti-escravista é que pautará as relações diplomáticas entre Brasil e Inglaterra. Cf. CARVALHO, J.M.; op.cit.; 2008; \_\_\_\_\_; *Cidadania no Brasil: o longo caminho*; RJ: Civilização Brasileira, 2008; 11ª ed.

Já Ilmar Mattos e Ricardo Salles, seguindo uma linhagem gramsciniana, nos mostrarão a forma como a classe senhorial barganhará para se manter o tráfico, uma vez que ambos os autores compreendem que há uma hierarquização entre Saquaremas e Luzias e, desta forma, haverá um uso do liberalismo um tanto diferenciado para justificar o modo de produção escravista. Cf. MATTOS; I.R.; op.cit.; 2005; SALLES; Ricardo H.; *Nostalgia Imperial: escravidão e formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*; RJ: Editora Ponteio, 2013.

<sup>115</sup> Segundo Ricardo Salles, essa lei ficou conhecida como “para inglês ver”, uma vez que, entre 1831 e 1850 – quando é promulgada a lei Eusébio de Queiroz, que proíbe efetivamente o tráfico de escravos – houve uma entrada maciça de africanos escravizados. Cf. SALLES, R.H.; *E o Vale era o escravo. Vassouras, século XIX. Senhores e Escravos no Coração do Império*; RJ: Civilização Brasileira, 2008.

<sup>116</sup> SALLES, Ricardo H.; op.cit., 2008.

que favoreceu essa alta será o Ato Adicional de 1834, que deu uma relativa autonomia às Províncias. Os autores também destacaram que a taxa de importação de escravos entre 1831 e 1834 era baixa em relação aos períodos posteriores, já no contexto do Regresso Conservador. Dialogando com Ilmar Mattos, os autores dizem que o restabelecimento do tráfico foi um dos pontos que definiu a direção saquarema na década de 1840.

Ainda seguindo a linha de Marquese e Parron, a manutenção do tráfico de escravos e o adiamento das discussões abolicionistas foram possíveis por conta da força que o Sul dos EUA tinha, uma vez que já havia uma projeção internacional deste país, no que os estudiosos chamam de Internacional Escravista – uma contraposição ao termo Internacional Abolicionista, cunhada pelos ingleses. Contudo, nos primeiros anos da década de 1840, com a proposta inglesa de concessões ao açúcar brasileiro<sup>117</sup>, os ânimos no Parlamento brasileiro se quedaram acirrados, pendendo ao enfrentamento à proposta britânica, tendo em vista que a classe senhorial se encontrava fortalecida por conta das relações com os senhores estadunidenses<sup>118</sup> e também pelas contradições anteriormente mencionadas. Desta forma, vigorava o argumento de que a escravidão seria o principal subterfúgio para a estabilidade econômica de um país, haja vista a prosperidade da Inglaterra – escravizando irlandeses e submetendo os indianos a um protetorado que seria irreversível para a economia do país – em detrimento da América Latina, que, dada a abolição, se encontrava instável econômica e politicamente, salvo algumas exceções.

Como uma demonstração de sua hegemonia, a Inglaterra vai colocar a *Bill Aberdeen*, de 1845, como um meio de pressionar o Brasil, isolando-o internacionalmente,

---

<sup>117</sup> Vale destacar aqui que o açúcar brasileiro era o principal concorrente do antilhano. Ao nosso ver, a política inglesa parecia funcionar como uma represália à colônia de Cuba por conta da influência direta que a política escravista do Sul dos EUA vinha exercendo sobre a ilha. Cf. MARQUESE, R.B.; PARRON, T.P.; op.cit.

<sup>118</sup> O texto ainda fala sobre o uso de embarcações norte-americanas para o transporte ilegal de negros africanos.

a dar cabo do tráfico de escravos. Entretanto, não apenas o tráfico, mas o próprio sistema escravista subsiste, por conta da inserção dos senhores sulistas estadunidenses, uma vez que o algodão produzido por eles era mais competitivo no comércio mundial do que o açúcar cubano e o café brasileiro. Desta forma, o sistema capitalista, que então vinha se estabelecendo, incorporou tanto a mão-de-obra escrava quanto a livre, uma vez que o Norte dos EUA e alguns políticos brasileiros vinham ensaiando um sistema que incorporaria o trabalho do imigrante, na intenção de substituir gradativamente a mão-de-obra negra<sup>119</sup>.

Em 1826, Brasil e Inglaterra assinaram um acordo em que o país recém-independente se comprometeu a dar segmento aos tratados outrora assinados com Portugal. No entanto, encontrou resistência na Câmara e no Senado, que, inclusive, acusou a Inglaterra de usar a sua força em benefício próprio, uma vez que, na proposta de Gurgel, os ingleses buscavam adentrar na África, tendo em vista que a sua política protecionista já estava bem estabelecida na Ásia, tema já analisado por Hobsbawm<sup>120</sup>.

Por isso, sendo a primeira década do Segundo Reinado um período ainda instável, dada a continuidade de revoltas regenciais, como a Balaiada, no Maranhão, que segue até 1841, era recorrente o temor ao haitianismo – agravada pela Revolta dos Malês -, de modo que as discussões sobre o tráfico de escravos também eram um meio de se evitar que a malta fizesse uma revolta generalizada. No entanto, conforme Carvalho<sup>121</sup>, a possibilidade de revolta era virtual, uma vez que, após a Revolta dos Malês, de 1835, a

---

<sup>119</sup> Cf. MATTOS; I.R.; op.cit.; 2005

<sup>120</sup> Hobsbawm entrou em maiores detalhes sobre o tema na Era das Revoluções, pois o país, tendo perdido as Treze Colônias e promovido a Primeira Revolução Industrial, partirá em busca de mercados onde subjugarão os governos e imporão os seus produtos em detrimento dos já existentes, como no caso da Índia, que terá a sua indústria de tecidos enfraquecida pela máquina inglesa. Cf. HOBBSAWM, E. J.; *A era das revoluções*. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

<sup>121</sup> Op.cit.

Regência promulgou a chamada Lei de Exceção, que condenava escravos à pena de morte, sem *habeas corpus*, em caso de homicídio do seu senhor. Assim, as resistências se faziam por meio do cotidiano, seja por meio de festas ou pela formação de família escrava<sup>122</sup>. No entanto, ainda segundo Carvalho, as revoltas voltaram a fazer parte da ordem do dia com a proximidade da Abolição<sup>123</sup>, não sendo o nosso foco neste trabalho<sup>124</sup>.

## 2.2- Martins Pena e a *Bill Aberdeen*: algumas considerações

Utilizando a ótica de José Murilo de Carvalho, ao estudarmos as relações escravistas, devemos pensar no impacto que a Inglaterra gerou entre o governo e a classe senhorial. A partir da leitura de sua obra<sup>125</sup>, é razoável supor que a ironia de Martins Pena em relação aos traficantes de escravos em "*Os Dois ou O Inglês Maquinista*", de 1845, tem a ver com a discussão em voga naquele momento, em torno da *Bill Aberdeen*, também de 1845, que aprofundava as sanções dadas aos países benevolentes ao tráfico de escravos – como represália aos políticos brasileiros, que protelaram o fim do tráfico até onde podiam<sup>126</sup>. Além disso, podemos ver essa temática igualmente em "*As Casadas Solteiras*", também do mesmo ano.

Martins Pena colocou nos palcos os conflitos sociais de sua época e procurou identificar os erros e os acertos da mesma, haja vista que uma das funções do teatro

---

<sup>122</sup> Carvalho cita a pesquisa de Robert Slenes, então em andamento. Segundo ele, em vez de revoltas escravas, os cativos conseguiam concessões de seus senhores, em troca de algumas vantagens. Cf. CARVALHO, J.M.; op.cit.; 2008. Além disso, temos os trabalhos de Hebe Mattos, Martha Abreu, João José Reis, entre outros, que falam sobre o cotidiano das relações escravistas e como isso influencia na cultura negra.

<sup>123</sup> Cf. CARVALHO, J.M.; op.cit.; 2008.

<sup>124</sup> \_\_\_\_\_, idem.

<sup>125</sup> \_\_\_\_\_, idem.

<sup>126</sup> Cf. BEIGUELMAN; Paula; *Aspectos da organização político-partidária no Império Brasileiro*. In: Revista de História, v.XXV, n.51; jul/set 1962. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121682/118576>. Acesso em 16/01/2017.

romântico era educar<sup>127</sup> a sociedade. Contudo, ele acreditava que o teatro servia para fazer divertir o público que frequentava aquelas salas. Desta forma, apesar de o Conservatório Dramático Brasileiro ter sido um dos elementos que Ilmar<sup>128</sup> entende como parte do projeto Saquarema<sup>129</sup>, que era justamente definir uma direção e uma hierarquização para a sociedade que nosso autor coloca nos palcos, de forma a unificar o Império, seja em âmbito político, seja em âmbito cultural, Pena segue outro caminho. Em suas comédias, ele parecia acreditar que as relações de poder e a dependência do trabalho escravo mantinham a sociedade brasileira em estado de atraso.

Pena falava sobre os partidos teatrais, em que as cantoras comercialmente rivais colocavam em prova o gosto dos diletantes que as assistiam. Desta forma, vamos mais além, entendendo o sentido de partido na concepção gramscianiana, em que se propagava ideias de uma elite política por meios culturais. Nosso comediógrafo se utilizou da sua posição próxima ao meio hegemônico para questionar as bases de apoio que a fundamentavam. Assim sendo, ainda que Martins Pena não tenha uma relação direta com a classe dominante, sua obra é um reflexo do *status quo* então vigente.

Desta forma, de acordo com as fontes disponíveis, pode-se dizer que o autor era contra algumas práticas, haja a reação de Pena à censura de “*Os Ciúmes de um Pedestre*”:

---

<sup>127</sup> SÁ, C.M.; GALVÃO, A.M.O; *O teatro como estratégia educativa no Segundo Império: características de uma dramaturgia idealizada pelo Conservatório Dramático Brasileiro*. Artigo – 15p.

<sup>128</sup> Ilmar defende que a direção saquarema seria uma política de unificação do país, geográfica e socialmente. Com a criação de instituições como o Conservatório Dramático Brasileiro, entende-se que mesmo a cultura deveria seguir algumas normas morais, em conformidade com o patriarcalismo Saquarema. Cf. MATTOS; op.cit.; 2005.

<sup>129</sup> Mattos deixou essa questão mais clara no capítulo “*Luzias e Saquaremas: liberdades e hierarquias*”, quando ele fala sobre a hierarquização social promovida pelos Saquaremas a partir da Revolta Liberal de 1842. Segundo o autor, esse projeto de unificação se consolida em 1848, com a subida do Gabinete Conservador de Araújo Lima. Cf. MATTOS; I.R.; op.cit.; 2005.

“Amo. [José] Rufino [Rodrigues de Vasconcelos]  
Seruí, 05 de janeiro de 1846.  
Muito boas festas, e a toda a tua família.  
Aí te reenvio a comédia o Pedestre, com as emendas pedidas pela censura. Deus me dê paciência com a censura! *Muito custa a ganhar a vida honradamente...*  
*Melhor é roubar os cofres da Nação, para isso não há censura.*  
À vista temos que conversar sobre a destanhatória censura desta coitada! Julgo que está com catarata na inteligência, pois viu um ataque a João Caetano, onde não havia senão uma simples paródia do *Otelo*; paródia que se permitem em toda a parte do mundo... É verdade que estas partes de mundo estão mais civilizadas, ou a literatura não está enleada... Tinha muito que dizer mas não estou para isso...  
Logo que o Bivar tiver licenciado a comédia peço-te encarecidamente que a remetas pelo correio a Paula Dias [ator Francisco de Paula Dias, da companhia dramática do São Pedro de Alcântara], que deve estar aflitíssimo... Sem paciência com esta encomenda.”<sup>130</sup>

Além da citação mencionada, Martins Pena, com seu aguçado olhar, colocava em cena a temática da escravidão. Como a legislação aprovada do fim do tráfico já previa a apreensão de navios que fossem considerados suspeitos para a Marinha Mercante Inglesa, enfatizando ações outrora ocorridas, como as de 1841 e 1842, que havia gerado um enorme impacto na política brasileira<sup>131</sup>. As grandes publicações faziam menções a este tema e o autor aqui estudado, haja vista que suas peças retratam, de forma irônica, aquela sociedade hierarquizada, nos termos de Ilmar Mattos<sup>132</sup>, não faria diferente, uma vez que a própria obra antagoniza o traficante de meias-caras Negreiro e o “inglês maquinista”

---

<sup>130</sup> Apud. RONDINELLI; B.G.S.; op.cit.; 2012. Grifos meus. Esta carta é referente à censura que a peça *Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato* (1845) sofre pelo CDB.

<sup>131</sup> Para maiores detalhes: GURGEL, Argemiro E.; *Uma Lei para Inglês Ver: a trajetória da lei de 7 de novembro de 1831*. Artigo disponível em: [https://www.tjrs.jus.br/export/poder\\_judiciario/historia/memorial\\_do\\_poder\\_judiciario/memorial\\_judiciario\\_gaucho/revista\\_justica\\_e\\_historia/issn\\_1677-065x/v6n12/Microsoft\\_Word\\_-\\_ARTIGO\\_UMA\\_LEI\\_PARA\\_INGLxS\\_VER...\\_Argemiro\\_gurgel.pdf](https://www.tjrs.jus.br/export/poder_judiciario/historia/memorial_do_poder_judiciario/memorial_judiciario_gaucho/revista_justica_e_historia/issn_1677-065x/v6n12/Microsoft_Word_-_ARTIGO_UMA_LEI_PARA_INGLxS_VER..._Argemiro_gurgel.pdf). Acesso em: 18/01/17.

<sup>132</sup> MATTOS, Ilmar R.; op.cit.; 2004

Gainer<sup>133</sup>, que disputavam o dote de Mariquinha, moça proveniente de uma família rica que vivia na Corte. Além da questão escravista, a peça menciona indiretamente a Tarifa Alves Branco, ao falar sobre o custo de vida no Município Neutro.

Sobre o espetáculo em si, Clemência é mãe de Mariquinha e Júlia e tia de Felício, funcionário público – o homem de bem para Martins Pena. Acreditando-se viúva, pretendia rearranjar-se com Gainer, investidor inglês, que, no deboche de Martins Pena, era um maquinista que estava a construir um objeto que transformava boi em couro e carne<sup>134</sup>, e prometeu Negreiro à Mariquinha, que, por sua vez, era apaixonada por Felício. No entanto, ela não desconfiava que o inglês estava em busca do dote da filha. Ao tomar conhecimento do interesse da viúva, Gainer se sente numa posição mais confortável, pois não precisaria mais disputar a mocinha e seria o senhor da casa de Clemência, que herdara alguns negócios do marido, desaparecido que fora dado como morto. Ainda podemos contar com João, Eufrásia, Cecília e mais alguns escravos, além de alguns elementos que configuram a festividade da Folia de Reis, haja vista que a obra se passa neste dia.

A peça, como as comédias de costume de Martins Pena, é bem viva, sobretudo em momentos em que há a presença do escravo. Apesar do autor se inserir em uma sociedade escravista, organizada nos moldes que demonstramos anteriormente, são poucas as peças até aqui pesquisadas que mostram a figura do escravizado. Ainda que não seja um personagem de destaque, é essa figura que o autor vai usar quando menciona a política escravista e os debates que ocorriam naquele momento. Na cena 6, há uma parte em que se sugere que Clemência agride uma escrava por conta de uma louça quebrada ao fundo. Compreendemos que as reações dos personagens que testemunham aquele momento<sup>135</sup>,

---

<sup>133</sup> Em uma tradução livre, Gainer pode significar algo como ganhador ou aquele que busca vantagens.

<sup>134</sup> Ele descreve o funcionamento desta máquina para Felício ao longo da cena 7. Cf. PENA, Martins; *Os Dois ou O Inglês Maquinista*; RJ, 1845.

<sup>135</sup> No meio da peça, Clemência recebe a visita de Eufrásia, João – seu marido – e Cecília – sua filha. Cf. PENA, Martins; *idem*.

além de demonstrar uma relação com a reação diversificada do Parlamento Brasileiro no que diz respeito ao tema<sup>136</sup>.

O espetáculo também serve para demonstrar o que seria a *Cara* (face metropolitana) e a *Coroa* (face colonial) do que Ilmar Mattos chama de *moeda colonial*, que é um aspecto complementar e contraditório da sociedade imperial, numa continuidade ao que já vinha ocorrendo na Colônia<sup>137</sup>, uma vez que a personagem que era senhora da casa, ironicamente chamada de Clemência, queria manter uma aparência civilizada, se utilizando do hábito e da pompa francesa, ao passo que negociava o casamento da filha Mariquinha com o traficante Negreiro, que é a personificação da crítica de Martins Pena<sup>138</sup> à flexibilização do governo em relação às leis antitráfico, que, conforme dito, culminou na *Bill Aberdeen*<sup>139</sup>.

Segundo Vilma Arêas<sup>140</sup>, muito do que o autor escrevia representava sua opinião de foro íntimo, não cabendo ser exposta em outro lugar, que não o teatro, tendo em vista a lógica romântica global, que expunha o seu pensamento por meio da literatura. Neste sentido, podemos afirmar que o autor expõe a sua opinião contrária à escravidão nas peças que mencionamos neste trabalho. Martins Pena sofre censura logo após a estreia, pois, além de ser uma denúncia clara ao tráfico de escravos, o personagem Negreiro teria sido construído por conta de um desafeto do comediógrafo com o diretor do Theatro São Pedro de Alcântara. De acordo com Luiz Costa-Lima Neto, esta intriga era com nada menos do

---

<sup>136</sup> É uma hipótese que foi levantada a partir da leitura de Carvalho sobre a reação da burocracia em relação à promulgação da *Bill Aberdeen*, que obrigaria o governo a ter uma legislação mais rígida sobre o tráfico de escravos, uma vez que a já mencionada lei de 7 de novembro de 1831 não vinha sendo respeitada. Cf. CARVALHO, J.M.; op.cit.; 2008

<sup>137</sup> É bom termos em mente que o autor entende que o processo de Independência foi um misto de ruptura com continuidade.

<sup>138</sup> Em uma das falas de Negreiro, o personagem explica como funcionava a entrada de escravos, mesmo com a proibição, expedida na Lei de 7 de novembro de 1831, que virou “letra morta”.

<sup>139</sup> Pararemos a discussão aqui, uma vez que a lei Eusébio de Queiroz, de 1850, foi promulgada após a morte do autor aqui estudado.

<sup>140</sup> ARÊAS, Vilma; *Na Tapera de Santa Cruz – uma leitura de Martins Pena*; SP: Martins Fontes, 1987.

que José Bernardino de Sá, presidente da diretoria do teatro na época em que as peças de Martins Pena estrearam. Costa Lima, em seu artigo, discorre sobre essa questão falando sobre a denúncia de “*Os Dois*”, onde, segundo os deputados que escreviam para o jornal “*O Mercantil*”, tamanho escárnio não deveria ser aplaudido. O escárnio era em relação à cena em que Negreiro, o já mencionado traficante de meias-caras, presenteia Clemência com um negrinho, que vem dentro de uma cesta.

“Cena XIII

Entra Negreiro acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de baeta encarnada.

**Negreiro** – Boas noites.

**Clemência** – Oh, pois voltou? O que traz este preto?

**Negreiro** – Um presente que lhes ofereço.

**Clemência** – Vejamos o que é.

**Negreiro** – Uma insignificância... Arreia, pai! (Negreiro ajuda ao preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo, porém que este fica à vista dos espectadores.)

**Clemência** – Descubra. (Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica de pé dentro do cesto) Ó gentes!

**Mariquinha (ao mesmo tempo)** – Oh!

**Felício (ao mesmo tempo)** – Um meia-cara!

**Negreiro** – Então, hein? (para o moleque) Quenda, quenda! (puxa o moleque para fora)

**Clemência** – Como é bonitinho!

**Negreiro** – Ah, ah!

**Clemência** – Pra que o trouxe no cesto?

**Negreiro** – Por causa dos malsins...

**Clemência** – Boa lembrança (examinando o moleque) Está gordinho, bons dentes...

**Negreiro (à parte, para Clemência)** – É dos desembarcados ontem no Botafogo...

**Clemência** – Ah! Fico-lhe muito obrigada.

**Negreiro (para Mariquinha)** – Há de ser seu pajem.

**Mariquinha** – Não preciso de pajem!

**Clemência** – Então, Mariquinha?

**Negreiro** – Está bom, trar-lhe-ei uma mocamba.

**Clemência** – Tantos obséquios... Dá licença que o leve para dentro?

**Negreiro** – Pois não, é seu!

**Clemência** – Mariquinha, vem cá. Já volto (sai Clemência, levando pela mão o moleque, e Mariquinha).<sup>141</sup>

Costa Lima ainda insinua que a peça faz uma homenagem às irmandades negras então existentes, tais como a Irmandade negra de Nossa Senhora da Lampadosa, que se localizava próximo ao teatro<sup>142</sup>. Ainda segundo o autor, há menção direta ao português José Bernardino de Sá ao se falar do seu navio negreiro, chamado Espadarte. O autor também traz um depoimento sobre as condições do tumbeiro Veloz, outro pertencente a Bernardino de Sá:

---

<sup>141</sup> MARTINS PENA, Luiz Carlos; *Os Dois ou O Inglês Maquinista* (1842). In: *Comédias*; ARÊAS, Vilma (org.)

<sup>142</sup> COSTA-LIMA NETO, Luiz; *Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá*.

“Estavam amontoados em estreitos cubículos de um metro de altura, onde não entrava luz nem ventilação. [...] O espaço entre os tombadilhos era dividido em dois compartimentos de três pés e três polegadas de altura. [...] No primeiro ficavam amontoados mulheres de todas as idades; no segundo os homens, adultos e crianças. Assim, 226 seres humanos eram mantidos confinados num cubículo de 288 pés quadrados, enquanto outros 336 se comprimiam num espaço de 800 pés quadrados, o que correspondia em média a 23 polegadas para cada homem e não mais do que 13 para cada mulher, apesar de muitas delas estarem grávidas. [...] O calor nestes horríveis lugares era tão grande, e o odor tão ofensivo que era praticamente impossível entrar neles, mesmo que houvesse espaço para isso. [...] Os oficiais [ingleses] insistiram para que as pobres e martirizadas criaturas fossem levadas ao tombadilho para tomarem ar e água. [...] É impossível imaginar o impacto de uma irrupção como aquela – 517 seres humanos de todas as idades e sexos, algumas crianças, alguns adultos, alguns velhos e velhas, todos em estado de total nudez. [...] Depois que todos eles desfrutaram por pouco tempo do luxo incomum do ar puro, alguma água lhes foi trazida. Foi então que toda a extensão do seu sofrimento se expôs de modo terrível. Todos eles se atiraram como loucos sobre a água. Nem súplicas, ameaças ou pancadas puderam contê-los. Gritavam, lutavam, brigavam uns com os outros por uma gota do precioso líquido”<sup>143</sup>

Na tese de Costa Lima Neto ainda consta que Martins Pena teria contribuído com sociedades negras. Porém, reafirmamos que ele não era declaradamente abolicionista, uma vez que essa discussão só ocorreu abertamente após a Guerra do Paraguai<sup>144</sup>. Ele ainda nos informa que a relação conflituosa com José Bernardino de Sá não se mostra apenas na já mencionada “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”. Ela ocorre também em “*O Caixeiro na Taverna*”, de 1845, uma vez que a história de Manuel é similar ao de José Bernardino de Sá. Sem nos aprofundarmos nesta temática por enquanto, cabe destacar que o personagem é dotado de características que Pena parece abominar. O imigrante

---

<sup>143</sup> WALSH, 1985 [1829], p.216-217. *Apud.* COSTA LIMA NETO, op.cit., p.201.

<sup>144</sup> No entanto, o autor, conforme já mencionamos aqui, fala sobre as publicações de Paula Brito, que falam sobre questões de gênero e raciais.

português se mostra ambicioso e esconde seu casamento com Deolinda, com receio de que Angélica, viúva de seu amo, descubra e que isso venha a comprometer uma futura sociedade na taverna onde o personagem é caixeiro.

O artista, ainda que não seja intencional, é um espelho da sociedade, uma vez que o próprio objeto mostra tanto as perfeições quanto as imperfeições. Martins Pena, neste caso, mostra os defeitos e as qualidades da elite senhorial. Na peça que mencionamos acima, Pena é claro ao mostrar o traficante como uma pessoa não-marginalizada. Desta forma, podemos exemplificar melhor o que Mattos diz quando a sociedade do período Imperial queria se mirar na Europa, que propagava naquele momento o fim do escravismo – ainda que se beneficiasse dele –, e tinha os pés na América, que à época, vinha se desfazendo da escravidão aos poucos.

Apesar de, segundo Vilma Arêas, não ser uma peça de autoria do Martins Pena, uma obra que devemos ter em mente quando discutimos a questão da escravidão e do tráfico é *As Casadas Solteiras* (1845)<sup>145</sup>. A peça, além de discutir a hegemonia política da Inglaterra sobre o Brasil, também refletia os debates que as pressões políticas para o fim do tráfico gerou naquele momento, uma vez que, de acordo com Teresa Cristina Duarte Simões, Pena demonstra o anti-britanismo da elite escravista por meio do pai de Virgínia e Clarice, quando ele diz que “odeia aos ingleses pelos males que nos têm sempre causado, e principalmente agora, *que nos querem tratar como piratas*”<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> Segundo Vilma Arêas, é uma tradução de uma peça chamada *Les Trois Dimanches*, de Eléonore Vaulabelle. Cf: ARÊAS, Vilma; op.cit., 1987.

<sup>146</sup> PENA, Martins; *As Casadas Solteiras*; RJ: 1845. Apud. Teresa-Cristina Duarte-Simões. Caipiras, cidadãos e estrangeiros nas Comédias de Martins Pena. 2002. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00412995>. Acessado em: 12/01/2017. Grifos meus

A partir da *Bill Aberdeen*, todos os navios negreiros seriam considerados piratas e deveriam ser aprisionados. Na fala, Virgínia faz referência ao pai, que, conforme dito acima, tem suas reservas com os ingleses, num reflexo do que seria a discussão em torno da lei promulgada pela Grã-Bretanha.

A peça em si faz uma analogia com o que seria a hegemonia inglesa em relação ao Brasil, uma vez que John e Bolingbrot, negociantes ingleses, estão interessados em duas brasileiras, Virgínia e Clarice. Se, no início, eles se mostram amáveis e dispostos a manter uma boa relação, o casamento vai transformá-los em tiranos, escravizando suas amadas, levando à separação, pois elas não aceitam esta condição. No entanto, ao final, elas se veem dependentes deles afetivamente, acabando por reatar o casamento. Além da estrutura romântica do final feliz, existe um claro deboche a este nacionalismo forjado para a defesa de interesses econômicos da classe senhorial, uma vez que John e Bolingbrot representam a Inglaterra, ao passo que Virgínia e Clarice representam o Brasil, que, por sua vez, se encontra economicamente dependente dos britânicos desde o processo de Independência<sup>147</sup>.

De acordo com os estudos de Tamis Parron e Rafael Marquese, a elite escravista dizia que este tipo de subordinação viria a afetar a soberania brasileira, de forma que a Lei de 1845 enfatizava a Inglaterra no papel de “polícia do mundo” (as aspas são minhas), uma vez que permitia que ela aprisionasse navios negreiros – tidos como piratas – em território alheio, no caso, o brasileiro. De acordo com os autores mencionados aqui, os plantadores escravistas brasileiros tinham respaldo no sul escravista dos EUA, que entendia que o fim da escravidão seria um grave ataque à propriedade privada. De acordo com os autores, os escravistas sulistas têm força até a Guerra de Secessão, ocorrida na década de 1860 nos EUA.

O impacto dessa questão para o nosso caso é que, se, de um lado, tínhamos uma elite que propagava o uso da mão-de-obra escravizada, do outro, existia um grupo que questionava esta estrutura e utilizava seus meios para isso. Pena utilizou o seu teatro de

---

<sup>147</sup> Vale lembrar também que o reconhecimento da Independência por parte da Inglaterra seria dado mediante o fim do tráfico de escravos.

forma a mostrar a contradição da sociedade brasileira. Ainda que membro censor do Conservatório Dramático Brasileiro, ele denunciou a escravidão e, sutilmente, os comerciantes do São Pedro de Alcântara, o que nos leva para o tópico a seguir.

### **2.3- Martins Pena: a censura, os benefícios e os conflitos**

Conforme já mencionamos no primeiro capítulo, Martins Pena cai no ostracismo no período em que escreve seus folhetins para o *Jornal do Commercio*. Costa Lima Neto se aprofundou neste período e reafirmou o que outrora foi dito pelo biógrafo de 1972. Porém, Lima entende que essa questão começou com a censura de “*Os Ciúmes de um Pedestre*”, em 1845, e a consequente saída do comediógrafo do Conservatório Dramático Brasileiro.

A partir de então, o autor sofre boicote dos empresários teatrais e Pena nos mostra as suas relações com a diretoria do Theatro de São Pedro de Alcântara por meio de seus folhetins. Costa Lima destaca uma fala em que Pena diz que o teatro não vem mais comprando suas comédias. Através de “*O Mercantil*”, a diretoria diz que o acervo que eles possuíam era superior às comédias de Pena. Contudo, seguindo ainda as linhas de Costa Neto, Rondinelli diz que entre 1845 e 1846, o teatro estreou 14 comédias de Pena. O autor conclui, desta forma, que Pena foi forçado a se demitir do São Pedro de Alcântara por conta do choque com o CDB em fins 1846.

Em relação à censura no Conservatório, o autor entende que o sistema de censuras funcionava como uma moeda de troca com o governo imperial. De acordo com Souza (2012), muitos de seus membros estavam relacionados à rede de poder que integrava o circuito político da Corte. Costa Lima, neste sentido, fala sobre condecorações dadas pelo imperador e que a censura seria um meio de se manter a imagem de um governo íntegro

em troca de privilégios. Um dos exemplos que o autor menciona é o de André Lima, que, ao virar juiz, resolve censurar a aclamada peça “*O Juiz de Paz da Roça*” em 1844. Como já era peça conhecida do grande público, Bivar não concordou com a censura e licenciou a peça para subir ao palco novamente.

### **2.3.1- O sistema de benefícios teatrais**

Um ator – ou alguma instituição – poderia organizar um programa teatral em benefício de si mesmo ou de alguma causa. A renda gerada por aquele espetáculo seria destinada àquilo. Por exemplo: a estreia de “*O Juiz de Paz da Roça*” foi num programa que era em benefício à atriz Estela Sezefreda e as vendas dos bilhetes eram destinadas a ela. Estes benefícios eram comuns no século XIX: seja para ajudar atores com problemas financeiros, seja para contribuir para causas beneficentes.

Ao longo da tese de Costa Lima Neto, nos deparamos com uma questão que, confessamos, passou despercebida por esta pesquisa: os benefícios para as irmandades negras e para as alforrias de negros escravizados. O Theatro de São Pedro de Alcântara foi erguido na frente da Igreja da Nossa Senhora da Lampadosa, que abrigava uma das irmandades, de mesmo nome, que era composta por negros. O autor ainda destaca que esta era a única forma reconhecida de associação de negros. Martha Abreu, ainda segundo o autor, nos informa que os momentos máximos dessas associações ocorriam na festa do santo padroeiro ou na libertação de um irmão escravizado.

No entanto, segundo Costa Lima, esses benefícios não eram realizados neste teatro, mas no de São Francisco, que, conforme mencionamos, foi composto inicialmente por atores amadores franceses. Ele também cita benefícios realizados em outros lugares, como o Teatrinho da Rua das Flores, local privado próximo à Igreja de Sant’Anna, que

realizou um espetáculo em benefício à Irmandade Nossa Senhora da Conceição, também composta por negros, em 1846. Em seu programa continha a peça “*O Irmão das Almas*”.

Voltando aos grandes teatros da Corte, a Igreja da Lampadosa tinha duas irmandades: a da Nossa Senhora da Lampadosa e a Senhor Bom Jesus do Cálix. A primeira estava relacionada ao Teatro de São Francisco e a segunda, ao São Pedro de Alcântara.

### **2.3.2- Benefícios em prol da libertação de escravos**

Eles não ocorriam no São Pedro de Alcântara por um motivo. A associação de diretores do teatro era composta por 40 comerciantes, dos quais Costa Lima destaca três: Joaquim Valério Tavares, Manuel Maria Bregaro e José Bernardino de Sá, que, no ano de 1848 é o presidente da instituição. Os três eram envolvidos com o tráfico de escravos, dentro de um período que, conforme esmiuçaremos logo a seguir, a Inglaterra já considerava ilegal o cruzamento de navios negreiros pelo Atlântico.

Segundo Costa Lima Neto, o primeiro era um acionista que usava escravos como moeda. O segundo possuía seguros marítimos relacionados ao transporte de escravos – em outras palavras, comercializava navios negreiros. Desta forma, nos colocamos – mais uma vez – de acordo com Ilmar Mattos, que entende que a economia escravista era a base que sustentava o Império. Costa Lima defende que Martins Pena estava fora desta rede de clientela ao expor essa questão de maneira mais ampla e direta por meio de peças como “*Os Ciúmes de um Pedestre*” e “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”. Ambas têm como questão os maus tratos de escravos, bem como coloca a questão da escravidão inserida nas diversas escalas sociais, desde a mais baixa até a mais alta. Já falamos sobre “*Os Ciúmes*”, mas nunca é demais lembrar que a história gira em torno de um pedestre. No

século XIX, esta categoria era uma das responsáveis por manter o sistema buscando escravos fugidos. Conforme o próprio pedestre afirma em uma das falas, as capturas eram recompensadas e, de acordo com o prazo, o pagamento poderia aumentar.

“(O PEDESTRE, DEPOIS DE ENTRAR, FECHA A PORTA POR DENTRO.)

PEDESTRE - Agora foge...

ALEXANDRE - Não sinhô....

(O PEDESTRE ACENDE UMA VELA QUE ESTÁ SÔBRE A MESA E APAGA A LANTERNA.)

PEDESTRE - (ENQUANTO ACENDE A VELA) Quem é teu senhor?

ALEXANDRE - MEU SINHÔ é sinhô Majó, que mora na Tijuca.

PEDESTRE - Ah! E que fazias tu à meia-noite na rua, cá na cidade?

ALEXANDRE - Estava tomando fresco, sim sinhô.

PEDESTRE - Tomando fresco ! Olha que patife... Estavas fugindo.

ALEXANDRE - Não sinhô.

PEDESTRE - Está bom, eu te mostrarei. Hei-de te levar amarrado a teu senhor. (À PARTE) Mas há-de ser daqui a quatro dias, para a paga ser melhor. (...)”

Apesar de sabermos que Alexandre se disfarça de escravo para entrar na casa do pedestre, o que queremos destacar aqui é o tratamento dado pela autoridade policial àquele que se acreditava escravo. Mais adiante, a peça mostra a cena que levou o Conservatório a censurar a obra, que é a de Alexandre, ainda disfarçado como escravo, que deveria levar o corpo de Paulino para a vala.

“(Entra o PEDESTRE, conduzindo por uma mão ALEXANDRE e tendo na outra um saco.

PEDESTRE - (PARA ALEXANDRE) - Nem uma palavra, e Faze o que eu te mando; do contrário, mato-o como o matei.... (APONTANDO)

ALEXANDRE - (ASSUSTADO, VENDENDO PAULINO)  
Ah!

PEDESTRE - Então?

ALEXANDRE - (A PARTE) - É alta noite, e eu só com desalmado, em sua casa...

PEDESTRE - Decide-te!

ALEXANDRE - Sim sinhô. (À PARTE) O melhor é obedecer-lhe e ver se me safo...

PEDESTRE - Vem cá. É preciso metê-lo neste saco, ajuda-me. (AMBOS PRINCIPIAM A METER PAULINO DENTRO DO SACO. DIANTE ESTA OPERAÇÃO, PAULINO CONSERVA TÔDA A APARÊNCIA DE UM CORPO MORTO.) Anda mais depressa, não tremas. Ele ainda está quente... Patife! Assim metido no saco, tu o levarás às costas e o lançarás ao mar. (TIRANDO BÔCA DO SACO) Eu te acompanharei até a praia; depois dar-te-ei a liberdade....Bom, está amarrado. Agora espera um instante, enquanto vou ver se alguma ronda se aproxima, ou se passa alguém pela rua.”

O plano era que o negro – disfarce de Alexandre – levasse o corpo de Paulino para a praia. Ao final, eles colocam o corpo de Balbina e ambos fogem. Esta cena foi baseada na notícia em que um escravo foi flagrado levando um saco que continha um corpo para ser jogado na Baía de Guanabara. Acreditamos que a intenção de Pena era mostrar à sociedade a marginalização do corpo negro escravizado. No entanto, como já vimos, os traficantes estavam no topo da hierarquia social do Império, haja vista a influência para legitimar a entrada ilegal de negros africanos no país, apesar da lei de 1831, que declarava livre os que entrariam no país a partir de então. Segundo Negreiro, personagem de “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, isso ocorria porque havia ao longo da costa juízes condescendentes com o tráfico ilegal de escravos. Veremos a seguir.

## Capítulo 3 – As bases liberais no Brasil: instituições e sistema escravista

### 3.1- *O Juiz de Paz da Roça* e as reflexões sobre as disputas de terras

Márcia Motta, em “*Nas Fronteiras do Poder*”, descreve a figura do juiz de paz como a de um associado ao poder local. A influência destes funcionários públicos reduz conforme o Estado é centralizado ao longo do XIX. A Lei Eusébio de Queiroz, em 1850, por exemplo, transfere a jurisprudência destes juízes sobre o combate ao tráfico negreiro para a Auditoria da Marinha. Tal mudança, visava garantir o combate a este contrabando, atribuindo esta responsabilidade para um órgão central. Segundo Flory, esses juízes eram homens influentes em suas paróquias. Deveriam ser homens brancos e casados. Contudo, com a centralização saquarema, esta instituição diminui de importância até fins do XIX, haja vista a proliferação de faculdades de direito ao longo deste século<sup>148</sup>.

Ao debochar desses magistrados na peça *O Juiz de Paz da Roça*, Martins Pena não define uma localidade exata onde as cenas ocorrem. Isto difere de outros textos deste mesmo autor, cujos cenários são geralmente na Corte e suas cercanias. A peça se passa em uma roça indefinida, fazendo parecer que o autor cria um estereótipo sobre a roça e o roceiro. Ele apresenta, assim, uma visão pejorativa do que seria a roça. A vida fora da Corte é vista de forma generalista. Entretanto, com isso, Pena pretende criticar o abandono das áreas interioranas pelo governo central. Os escritores românticos geralmente recorriam as dualidades para moralizar a sociedade. Opunham índios selvagens e civilizados, assim como personagens bons e malignos, com um intuito pedagógico. Isto aparece no autor pela oposição entre sertão e litoral.

Mattos coloca que, à época, a compreensão de roça – ou sertão – era aquilo que não fosse centro urbano. Martins Pena acreditava, desta forma, que estas localidades

---

<sup>148</sup> Ver FLORY, 1986, pp.133-170.

estavam mais passíveis do domínio dos senhores do que os centros urbanos. Em “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*”, o autor também coloca esta percepção através da fala de Negreiro, onde diz:

**“FELÍCIO** - Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto a Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter ao seu bordo trezentos africanos?

**NEGREIRO** - A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante cargação? Só um pedaço de asno. Há por ai alem 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, que o capitão vai dar disso parte ao juiz do local. O que há-de êste fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder do modo seguinte: Sim senhor, Sr. Capitão, pode contar com a minha proteção, contando que V.Sa. ... Não sei se me entende? Suponha agora que êste juiz é um homem esturrado, desses que não sabem aonde tem a cara e vivem no mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras na mão: Não senhor, não consinto! Isso é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo semelhante proposta! - E que depois deste aranzel de asneiras pega na pena e officie ao Govêrno. O que lhe acontece? Responda.

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

**NEGREIRO** - Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca coisa. E no entanto vão os negrinhos para um deposito, a fim de serem depois distribuídos por aquêles de quem mais se depende, ou que tem maiores empenhos. Calemo-nos, porem isso vai longe.”<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> MARTINS PENNA, Luiz Carlos; op.cit.. In: ARÊAS, Vilma (org.), op.cit.

Desta forma, indicava-se que tendo o traficante de escravos conexão dentro da rede de relações de uma localidade, o seu objetivo de introduzir africanos no país ilegalmente era facilmente alcançado. Entretanto, isto seria mais viável nas áreas distantes dos centros urbanos. No espetáculo, ao tentar adentrar com o contrabando nas proximidades da Corte, mais especificamente em Niterói, na Fortaleza de Santa Cruz, o contrabandista é apreendido pelas autoridades. Negreiro crítica o capitão do brigue Veloz Espadarte, chamando-o de pedaço de ano, posto que ele teria mais sucesso caso houvesse aportado em uma área mais distante do centro. Neste sentido, existe uma oposição entre os centros urbanos e as áreas mais afastadas, como se a corrupção e as redes clientelares não se estendessem sobre os primeiros.

No caso de “*O Juiz de Paz da Roça*”, essa questão está relacionada diretamente às disputas de terra. Nestas eram favorecidos aqueles mais ligados às elites políticas de cada determinada localidade, seja por laços de trabalho ou de casamento. Os juízes de paz eram figuras essenciais nessas redes de poder. Ter uma boa relação com eles era essencial para sair vitorioso nas querelas agrárias. Isto é evidenciado por Martins Pena em “*O Juiz de Paz na Roça*”. Ele representa os juízes de paz de forma a denunciar os comprometimentos do judiciário para com os interesses locais. Márcia Motta apresenta um pouco das redes de aliança nas quais os juízes de paz estavam inseridos e das consequências destas associações para os casos julgados por eles:

“Embora teoricamente responsável por solucionar litígios potenciais, o Juiz de Paz pouco fazia. Não somente porque muitas vezes era parte interessada na questão; seria simplista afirmar que todos os juízes estivessem desinteressados em solucionar os conflitos, que se tornavam recorrentes. O Juiz de Paz (bem como o Juiz Municipal, após 1841) pouco fazia, porque, além das duas partes (Autor e Réu) envolvidas em um

processo, havia vários outros personagens e diversos eram os interesses em cena.” (MOTTA, 1998)

A peça aborda de maneira franca e direta a problemática das terras. Ao longo de uma das cenas, Martins Pena ilustra estes embates e as vantagens que a elite poderia vir a ter na cena. Ele apresenta a temática representada nos discursos presentes no requerimento da personagem Manuel André acerca da ocupação da metade de seu sítio pelo seu vizinho<sup>150</sup>.

No capítulo I, apresentamos a cena em que o Escrivão lê o requerimento de Manuel André. Contudo, não falamos sobre a resposta do juiz e do questionamento do solicitante. Este, com a ameaça de prisão por parte do juiz, diz que seu ato seria inconstitucional, insinuando um abuso de poder por parte daquela autoridade.

**“JUIZ** – Não posso deferir por estar muito travancado com um roçado; portanto, requeira ao suplente, que é o meu compadre Pantaleão.

**MANUEL ANDRÉ** – Mas, Sr. Juiz, ele também está ocupado com uma plantação.

**JUIZ** – Você replica? Olhe que o mando para a cadeia.

**MANUEL ANDRÉ** – Vossa Senhoria não pode me prender à toa; a Constituição não manda.

**JUIZ** – A Constituição!... Está bem!... Eu, o Juiz de Paz, hei por bem derrogar a Constituição! Sr. Escrivão, tome termo que a Constituição está derrogada, e mande-me prender este homem.

**MANUEL ANDRÉ** – Isto é uma injustiça!

---

<sup>150</sup> Já apresentamos esta citação. Ver p. 29

**JUIZ** – Ainda fala? Suspendo-lhe as garantias...”  
(MARTINS PENA, 2007, pp.24-25)

Neste caso, além de mostrar dois juízes que preferem não tomar partido nesta disputa, haja vista que as consequências podem ser graves, ainda se vê um abuso de poder por parte do juiz quando Manuel André o questiona. Desta forma, Pena satiriza o poderio do juiz de paz quando este personagem se vê acima da Constituição.

Thomas Flory também traz informações importantes sobre os juízes de paz<sup>151</sup>. Ele apresenta os ocupantes deste cargo como parte de uma sociedade hierarquizada com uma elite ampla e que pode ser flexibilizada de acordo com os níveis locais. Ele estabelece uma diferença entre os magistrados e os juízes de paz. Os primeiros, após a independência, se encontravam em número insuficiente, pois, ao poder escolher seu local de trabalho, eles optavam por se quedar em lugares onde teriam maior influência. Os segundos têm mais força após a abdicação de D. Pedro I e são eleitos.

O brasilianista entende que os juízes de paz têm ligação direta com os ordinários, que, antes da independência, eram eleitos em locais onde não existiam os juízes de fora. A prática de se eleger um juiz foi regulamentada com o Código de Processo Civil de 1831 e esta autoridade era legitimada pelos plantadores escravistas.

Ademais, Flory também entende o sistema judiciário brasileiro como uma herança portuguesa, sobretudo em seu aspecto burocrático. Segundo o autor, é esta forma de relação que vai prevalecer após a independência, haja vista que os juízes ainda se

---

<sup>151</sup> FLORY, Thomas. *El juez de paz y el jurado en el Brasil imperial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

associam aos poderes locais – sobretudo o juiz de paz, que é eleito. Na tentativa de se modernizar a instituição jurídica brasileira, homens leigos eram eleitos juízes de paz e uma dentre suas diversas funções era a organização das forças armadas para garantir a ordem pública. Como, ao longo do período regencial – “*O Juiz de Paz da Roça*” estreou em 1838 -, o poder central se via enfraquecido, o juiz de paz é um dos principais representantes do Estado em sua paróquia.

Em primeiro lugar, com a consolidação do Estado Imperial, na segunda metade dos anos 1840, a reforma judiciária enfraquece o poderio local dos juízes de paz, pois o objetivo dos Saquaremas era a centralização do poder e estes magistrados representavam o mandonismo local.

Ao fazer um comparativo entre as situações da Bahia e do Rio de Janeiro, Flory entende como são as relações sociais que dão suporte ao juiz de paz. Este não podia entrar em conflito com os principais proprietários de terra, pois corriam o risco de serem destituídos de seus cargos, ainda que fossem eleitos. Segundo ele, no Período Regencial, o juiz de paz fundamenta o poderio local, ao passo que o juiz de fora – cargo ainda existente naquele período – representa o poder central.

Flory cita diversas obras teatrais onde a imagem do juiz de paz é caracterizada. No entanto, o que mais interessa a este trabalho é a maneira que o autor demonstra a forma como Pena zombava deste personagem, numa denúncia clara sobre a magistratura naquele período. Seguindo as linhas de Pena, Flory nos diz que havia grande corporativismo entre os magistrados e que, de acordo com a minha leitura da obra, eles eram uma instituição dentro da instituição. Complementando, Pena critica a força política dos juízes de paz e, por sua vez, a configuração social existente naquele período, onde os operadores do direito vinham para reforçar aquele *status quo*.

O teatrólogo demonstra aquela força política em diversos momentos, desde a ameaça de prisão ao lavrador Manuel João, caso ele não cumpra a ordem de levar um soldado para a Guerra dos Farrapos, até a “derrocada” da Constituição, que não estava de acordo com suas ideias naquela cena.

Desta forma, não há como falar em legislação sem tentar entender a fonte da ideologia aqui corrente. Ao propor o uso da escola Benthamita<sup>152</sup>, que pressupõe que a ordem pública deve ser a fonte da felicidade da maior parte do conjunto da sociedade, estamos dando base para se compreender o liberalismo no conjunto da sociedade brasileira no Oitocentos. Apesar dos românticos europeus – exceto os germânicos – refutarem o utilitarismo, os autores brasileiros, de acordo com Ilmar Mattos<sup>153</sup>, bebem desta fonte para propagar a liberdade no âmbito privado, bem como para difundir seu nacionalismo. Ainda segundo este autor, é dessa forma que os liberais brasileiros, também conhecidos como Luzias, atuam politicamente, uma vez que, de acordo com José Guilherme Merquior<sup>154</sup>, os liberais brasileiros não serão adeptos da democracia – assim como Jeremy Bentham -, no que o autor chama de *neowhigs*. Fazendo uma contraposição com José Murilo de Carvalho<sup>155</sup>, que entende a elite brasileira como uma entidade política unificada que visava a unidade nacional, o autor afirma que os Luzias atuavam em uma

---

<sup>152</sup> O autor propõe o Utilitarismo como sistema, entendendo que todas as esferas da vida, tanto em sociedade, quanto na esfera privada, são úteis, se o propósito é a busca da felicidade da maior parte de uma determinada população. A ideia será disseminada de forma que o autor terá seguidores importantes como Stuart Hall, que será o principal propagador da Escola Utilitarista. Cf. BENTHAM, Jeremy; op.cit. In: *Os Pensadores – Jeremy Bentham e John Stuart Mill*; SP: Abril Cultural, 1974.

<sup>153</sup> Na obra, o autor ainda cita Antônio Cândido, que diz que o romantismo brasileiro terá o arcadismo do século XVIII como base, pois é com a natureza e seus recursos que o nacionalismo brasileiro será construído. Cândido também explicita que o Arcadismo, sendo contemporâneo ao Iluminismo, influencia o movimento romântico no sentido de expressar a individualidade e a razão do homem. O que Mattos não deixa claro – por não ser seu foco, talvez – é que Cândido faz essa colocação justamente para se contrapor aos românticos que diziam que vinham romper com o Arcadismo. Cf. CÂNDIDO, Antonio; *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 4ª edição. SP, 1971. Apud. MATTOS, Ilmar; *O Tempo Saquarema*; SP: HUCITEC, 2005.

<sup>154</sup> MERQUIOR, José Guilherme; *O liberalismo antigo e moderno*; SP: Editora É Realizações, 2014.

<sup>155</sup> CARVALHO, José Murilo de; *A Construção da Ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial*. RJ: Civilização Brasileira, 2008.

esfera local, ao passo que os Saquaremas se desenvolveram nacionalmente, influenciando, inclusive, o modo como seus rivais conduziam o poder, desmistificando a tese de que ambos eram totalmente semelhantes. Destarte, o que Carvalho compreende como unidade senhorial, Mattos entende como hegemonia, uma vez que, após o Golpe da Maioridade, os conservadores (Saquaremas) se estabelecem no governo, de forma a controlar não apenas o Legislativo e o Executivo, mas o conjunto da sociedade, fazendo com que Luzias, ainda que em esfera local, estejam associados aos Saquaremas. No entanto, Ilmar Mattos não deixa de concordar com Carvalho no que diz respeito à formação da elite – proprietários de terras ou ligados a essas famílias -, que é o que a unifica.

**Desta forma**, usando os conceitos de Gramsci<sup>156</sup>, o historiador fluminense defende que há a configuração de uma hegemonia Saquarema na primeira década do Segundo Reinado, com um projeto de centralização política, que se fortalece após os movimentos liberais de 1842 e se estabelece após a derrota definitiva dos Luzias em 1848<sup>157</sup>. **Desta forma**, conforme já explicitamos acima, o resultado é uma sociedade hierarquizada, onde o plantador escravista é o que detém mais poder, inserido os setores que estão abaixo dele sob o seu poder, ainda que obrigatoriamente. Na sua obra, Ilmar Mattos renova a historiografia ao entender que Luzias e Saquaremas não eram tão semelhantes como os estudos de até então vinham demonstrando, mas, na verdade, hierarquizados, cabendo aos Luzias o governo da Casa e aos Saquaremas, do Estado. Com base em trabalhos de autores

---

<sup>156</sup> GRAMSCI, Antonio; *A Formação dos Intelectuais*. In: *Os intelectuais e a organização da cultura*. RJ: 1978. Apud. MATTOS, I.R.; op.cit.; 2005

<sup>157</sup> A força dos Saquaremas vigora até meados de 1860, quando, com o fracasso do gabinete da Conciliação e com o decorrer da Guerra do Paraguai, há o chamado Renascer Liberal, com a propagação de novos partidos, incluindo, na década de 1870, o republicano. Cf. CARVALHO, J.M.; op.cit.; 2008; ALONSO, Ângela; *Ideias em Movimento – a geração de 1870 na crise do Brasil Império*; SP: Editora Paz e Terra, 2002.

como Gorender e Cardoso<sup>158</sup>, Ilmar Mattos distingue o Governo da Casa e o do Estado, sendo os primeiros representados pelos Luzias e os últimos, pelos Saquaremas<sup>159</sup>.

Ademais, é importante compreendermos a cultura neste contexto como parte de um projeto de poder por parte dos Saquaremas, com base no que seria a educação da “boa sociedade”<sup>160</sup>. É neste contexto que vemos a criação de entidades como a SAIN<sup>161</sup> e a ACRJ<sup>162</sup> e, já na década de 1830, do IHGB<sup>163</sup>. Não é de se estranhar, pois, alinhando-nos à obra de Carvalho, que boa parte dos membros dessas associações sejam políticos influentes no cenário imperial. O IHGB, criado em 1838, também deve ser mencionado, uma vez que foi o principal difusor de cultura num contexto de instabilidade política. Outra entidade que foi criada nesta conjuntura foi o Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843, que também faz parte do projeto da elite Saquarema de um padrão de difusão cultural, uma vez que as peças ali aprovadas, de acordo com Múcio Medeiros<sup>164</sup> e Luciene da Silva<sup>165</sup>, deveriam demonstrar o amor à pátria, ter sentimento de fidelidade à Família Imperial e manter a moralidade intocável. Contudo, de protetor das artes, passou gradativamente a ser um órgão de censura. Nosso autor, Segundo Secretário desde sua fundação, ao se ver incapaz de ser um propagador das artes – e também se ver como censurado -, se desliga da instituição em 1846, dedicando-se à crítica no *Jornal do*

---

<sup>158</sup> Ilmar Mattos ainda cita Caio Prado Jr., Roberto Simonsen e Leo Waibel para discutir a organização da economia de *plantation*. Cf. MATTOS, I.R.; op.cit.; 2005

<sup>159</sup> O autor vai desenvolver esta tese ao longo do capítulo *Luzias e Saquaremas: liberdades e hierarquias*. Apud: MATTOS, I.R., idem.

<sup>160</sup> SÁ, Carolina M. de; *Teatro Idealizado, Teatro Possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. Dissertação: UFMG, 2009.

<sup>161</sup> Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional

<sup>162</sup> Segundo Carvalho, o nome original é *Corpo do Comércio do Rio de Janeiro*, passando a se chamar Associação Comercial do Rio de Janeiro a partir de 1867. Apud. CARVALHO, J.M.; op.cit.; 2008.

<sup>163</sup> Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838.

<sup>164</sup> MEDEIROS, Múcio; *O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial*; dissertação: UNIRIO, 2010; 240p.

<sup>165</sup> SILVA, Luciene da; *Conservatório Dramático Brasileiro e os Ideais de Arte, Moralidade e Civilidade no Século XIX*; tese; Niterói: UFF, 2006. 226 p.

*Commercio* até 1847, quando parte para Londres como adido de primeira classe na pasta dos Negócios Estrangeiros.

Sua atuação no Conservatório, de acordo com Magalhães Jr., é meramente burocrática e quase não realiza censura nas peças, sendo seus registros, em sua maioria, críticas às peças que eram encaminhadas para ele. A postura do Conservatório acabou por ser de disputa com a Intendência de Polícia, pois esta continuava a exercer censura, mesmo com instituição especializada. Silvia Martins relata casos em que, mesmo sendo a peça licenciada pelo Conservatório, a polícia podia impedi-la de acontecer.

Isso gerou alguns conflitos entre ambas as partes e a resposta de Martins Pena veio por meio de “*Os Ciúmes de um Pedestre*”, que levou quase um ano entre o encaminhamento ao Conservatório e a estreia. No capítulo 1, explicamos os motivos dados pela censura, sendo um deles a desmoralização da instituição policial. Segundo Magalhães Jr, esta contenda gera um desgaste para Martins Pena e o número de representações de suas peças diminuem, fazendo com que o comediógrafo entre em ostracismo até a sua morte. Ainda segundo o autor, é por conta desse desgaste que ele sai do Brasil, como se estivesse em exílio. No entanto, ele ainda escreve o folhetim semanal *A Semana Lírica* para o *Jornal do Commercio* até ir a Londres para cumprir seu papel de diplomata.

Suas peças apenas voltam a ser encenadas após a sua morte, sobretudo a partir da década de 1850. Ao longo do século XIX, atores e autores buscaram reacender sua memória dos tempos de glória, alcançado a partir de 1860, por meio da companhia de Francisco Vasques, ator de comédia que funda o teatro de revista. Além dele, Pena tem alguns discípulos, como Joaquim Manuel de Macedo e França Júnior, que, assim como

Pena, entenderam que o gênero da comédia não é menor que o drama e se fizeram brilhantes em seguir o caminho do teatro de costumes deixado por Pena no Brasil.

Ilmar Mattos, entendendo a Coroa como um Partido, ensina que existem as associações que seriam “mais próximas” ou “mais distantes”<sup>166</sup>. Esta última é composta por homens comuns – os senhores de escravos – que tinham fidelidade ao *status quo* imperial, sendo mais ligados ao cotidiano. Já as “mais próximas” eram os políticos da esfera central de governo – Deputados, Senadores e Conselheiros de Estado. Estes dois grupos se amalgamavam por meio de relações familiares, principalmente pela instituição do casamento<sup>167</sup>. Outra forma de influência era por meio de periódicos. Segundo Gladys Sabina Ribeiro<sup>168</sup>, a imprensa vai ser uma grande propagadora de ideias políticas, uma vez que era porta-voz das facções de então. O Conservatório, por não ter investimento do governo, apesar dos pedidos de subvenção, é uma instituição “mais distante”, ainda que parte de seus membros façam parte ou tenham relações com membros da Câmara – assim como Martins Pena.

### **3.2- Martins Pena – duas leituras sobre o liberalismo brasileiro**

Este trabalho se propõe a entender como Martins Pena (1815-1848) analisava a concepção de liberalismo vigente por meio de suas peças, tendo como ponto de partida as discussões promovidas por “*Juiz de Paz na Roça*” (1838) e “*Os Dois ou O Inglês Maquinista*” (1845). É importante destacar que esta peça estreou no ano em que se estouraram revoltas liberais que marcam o início do Segundo Reinado. Como lembra Vilma Arêas<sup>169</sup>, Pena se utilizava de suas peças para expor a sua opinião, de maneira que,

---

<sup>166</sup> De acordo com Silva, o Conservatório seria uma instituição “mais distante”, pois, apesar de aprovada pelo Imperador, não tinha um lugar fixo de funcionamento, como o IHGB. *Apud.* SILVA; op.cit.; 2006.

<sup>167</sup> MATTOS, I.R.; op.cit.; 2005; pp.193-194

<sup>168</sup> RIBEIRO, Gladys Sabina; *Nação e Cidadania nos jornais cariocas da época da Independência: o “Correio do Rio de Janeiro” como estudo de caso.* In: CARVALHO, José Murilo de; NEVES, Lucia Maria B. P. das (orgs.); op.cit.; RJ: Civilização Brasileira, 2009.

<sup>169</sup> ARÊAS, Vilma; *Na Tapera de Santa Cruz – uma leitura de Martins Pena*; SP: Martins Fontes, 1987.

conforme veremos, o autor se posicionou em alinhamento com o padrão Saquarema, apesar de apontamentos que podem ser considerados avançados para o seu período de atuação, uma vez que ele aborda diretamente temáticas como a escravidão, em uma época em que a classe senhorial não podia se ver sem o uso da mão-de-obra escrava. Já o *Juiz de Paz* estreia em um ano em que duas grandes revoltas regenciais estão ocorrendo: a Sabinada (1837-1838) e a Farroupilha (1835-1845).

Martins Pena é um autor que trata sobre o cotidiano em suas peças. Romântico pertencente à primeira geração<sup>170</sup>, seus dramas serão considerados um malogro, o que o levou a se aprofundar no gênero que fundou no Brasil, a comédia de costumes, sendo considerado o Molière brasileiro. Ao lado de Gonçalves de Magalhães, o comediógrafo é tido como o pioneiro na produção teatral genuinamente brasileira, inclusive participando ativamente da organização de espetáculos teatrais, haja vista que as fontes revelam alguns pedidos de Martins Pena para liberação de algumas peças que não são de sua autoria, para que a Companhia Dramática do Theatro de São Pedro de Alcântara, grupo ao qual ele era ligado, pudesse apresentar. Em seu teatro, se vê temas recorrentes nos periódicos brasileiros, uma vez que ali era o **lócus** da chamada boa sociedade. Apesar de um tom descontraído em seus escritos, também vemos em suas obras a individualização do homem, típica do Romantismo, uma vez que é sempre esta figura que dará fim aos conflitos existentes nas farsas.

### **3.3- O Juiz de Paz da Roça – a descentralização do poder**

Esta peça, convém mencionar, ocorre na conjuntura da Sabinada (Bahia, 1837-1838) e da Balaiada (Maranhão, 1838-1841), o que me leva a crer que a obra faça menção direta ao tema das revoltas, que são basicamente de cunho social, uma vez que a temática

---

<sup>170</sup> Segundo Cândido, o autor pertence à Geração Niterói. Cf. CÂNDIDO, Antônio; op.cit.; 1971.

que ocorre na cena citada é justamente quando o Juiz de Paz convoca o personagem para arrestar José da Fonseca, e este, por sua vez, deveria compor a Guarda Nacional, que, então, era subordinada diretamente ao juiz de paz, pois o governo buscava forças para não perder a Província do Rio Grande. Neste sentido, de acordo com Ellen Wood, ao falar sobre a concepção de nação para Benedict Anderson, a “comunidade imaginada” se torna real para a classe trabalhadora quando ela inspira o indivíduo a “morrer pela pátria” e se mantém imaginada quando se trata dos interesses da elite<sup>171</sup>. Reiterando o que fora dito acima por Ilmar, são liberais em esfera local fazendo uso das forças populares em seu proveito.

Além da questão das revoltas regenciais, a peça fala sobre o poderio do juiz de paz, cargo criado em 1827 e institucionalizado pelo Código de Processo Criminal de 1832. Nesta conjuntura, ademais, o café ia se afirmando economicamente no lugar do açúcar. É justamente neste momento que as elites se organizam em instituições e sobretudo os Conservadores intensificam o processo de unificação. Segundo o autor, a imagem do juiz de paz é importante neste cenário, uma vez que, nesta conjuntura descentralizada, havia uma força política dos juizes de paz das paróquias. Flory destaca que, com a centralização do poder, a importância do juiz de paz diminuiu significativamente. No entanto, Martins Pena, como um bom observador da sociedade que estava ao seu redor, demonstra isso diversas vezes. O Juiz de Paz do autor carioca se coloca acima da Constituição, tem relações com a Assembleia Provincial – as redes de poder estudadas tanto por Ilmar Mattos quanto por José Murilo de Carvalho –, assim como costuma receber “presentes” de alguns assistidos naquela comarca.

---

<sup>171</sup> ANDERSON, Benedict; op.cit.; SP: Fontes, 1989. Apud. WOOD, Ellen M.; *Democracia Contra Capitalismo: a renovação do materialismo histórico*; SP: Boitempo, 2003.

### 3.3- Os Dois ou O Inglês Maquinista (1845) – escravidão e liberalismo

Conforme o início deste capítulo, o liberalismo no Brasil se encontra relacionado à manutenção da escravidão, uma vez que o regime era o alicerce da política imperial e, de uma certa forma, compunha a divisão internacional do trabalho, uma vez que o uso da mão-de-obra escrava barateava o produto a ser importado. Não à toa o Brasil será o principal exportador de café do mundo. Mesmo com a pressão inglesa, o tráfico de escravos permanece ao longo das décadas de 1830 e 1840, apesar de, segundo José Murilo de Carvalho, ter sofrido uma considerável queda em relação à década de 1820. Em um breve histórico das relações diplomáticas entre Brasil e Inglaterra, a relação será de dependência, uma vez que, desde os Tratados de Aliança e Amizade e de Comércio e Navegação com Portugal, estabelecidos em 1810, dando amplas vantagens aos britânicos, uma vez que, além dos portugueses se comprometerem a acabar com o tráfico negreiro, os ingleses teriam liberdade religiosa, além de vantagens comerciais em relação aos outros países – a taxa para a Inglaterra ficaria a 16%, ao passo que os outros ficariam com 24%<sup>172</sup>.

Já independente, o Brasil assina com a Inglaterra um novo tratado em 1826, também se comprometendo a dar cabo ao tráfico de escravos até 1830 – o que explica o grande fluxo deste comércio na década de 1820 -, em busca do reconhecimento da emancipação política em relação a Portugal. Em 1831, além da instabilidade que se aprofunda com a abdicação de D. Pedro I, a Regência promulga a lei 7 de Novembro, que proíbe o comércio internacional de escravos. Contudo, conforme já se sabe, esta ficou conhecida como a “lei para inglês ver”, uma vez que o tráfico continua, apesar da leve queda. Posteriormente, com o crescimento da região do Vale do Paraíba, o tráfico volta a

---

<sup>172</sup> Cf. GUIMARÃES, Carlos Gabriel; *O Comércio Inglês no Império Brasileiro: a atuação da firma inglesa Carruthers & Co, 1824-1854*. In: CARVALHO, José Murilo de; *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*; RJ: Civilização Brasileira, 2007. O autor também destaca a participação da firma inglesa no tráfico de escravos.

apresentar uma taxa de crescimento, no contexto do *Regresso Conservador*. Segundo Parron e Marquese<sup>173</sup>, a Inglaterra exercia esta pressão sobre o Brasil porque ali havia uma relação de dependência mais direta, haja vista que a influência sobre Cuba será por meio de campanhas abolicionistas, pois o país estava entre a dependência colonial espanhola e sob o jugo escravista do Sul dos EUA. Ainda segundo os dois historiadores, o tráfico no Brasil permanece por conta da força política que o Sul dos EUA exercia no mundo escravagista no período que precede a Guerra Civil, levando, inclusive, ao adiamento à discussão sobre o abolicionismo.

É importante reiterar que a Inglaterra não será contra a escravidão em si, uma vez que o Reino importa produtos produzidos por mão-de-obra escrava. Num contexto em que a Inglaterra passava por uma Revolução Industrial, a população urbana inglesa crescia vertiginosamente e tinha necessidade tanto do café brasileiro quanto do algodão estadunidense.

Retomando a discussão, a peça *Os Dois ou O Inglês Maquinista* fala justamente sobre essa questão. De acordo com José Murilo de Carvalho, a *Bill Aberdeen*, promulgada em 1844, vai gerar discussões acaloradas entre os políticos brasileiros, chegando a surgir, inclusive, uma facção anti-britânica<sup>174</sup>. “Os Dois” que dão o nome à peça são Negreiro, traficante de escravos, e Gainer, negociante inglês. Os nomes não são coincidência, pois, em consonância com Vilma Arêas<sup>175</sup>, o comediógrafo dá alguns nomes aos personagens de acordo com a característica. Negreiro, traficante de escravos; Gainer, que, em tradução livre do inglês, significa ganhador, dando a entender que a Inglaterra obtinha vantagens sobre o Brasil; e Clemência, cuja personagem insinua uma agressão às suas escravas.

---

<sup>173</sup> PARRON; MARQUESE; op.cit.; 2011.

<sup>174</sup> CARVALHO, J.M.; op.cit.; 2008.

<sup>175</sup> ARÊAS, Vilma; *A Comédia no Romantismo Brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo*. In: Novos Estudos – CEBRAP, SP, nov.2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000300010&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000300010&script=sci_arttext&tlng=pt)>. A autora, neste artigo, ainda menciona a censura imediata desta peça logo após a sua estreia.

Além dos personagens mencionados, a peça ainda conta com Mariquinha, filha de Clemência e irmã de Julia, que tem 10 anos; Felício, sobrinho de Clemência e um dos pretendentes de Mariquinha, pois, apesar de ter o seu amor retribuído, ele disputará sua mão com Negreiro e Gainer; Eufrásia, amiga de Clemência; João, marido de Eufrásia; e Cecília, filha do casal. Na leitura da peça, percebe-se que o destaque para os escravos é bem claro, pois, na entrada em cena de Eufrásia e família, ainda tem uma escrava com os seus filhos, os quais o autor sugere ser duas crianças. Na cena em que Clemência agride a escrava também há este tipo de marcação<sup>176</sup>.

Sobre esta cena, cabe uma observação: enquanto Clemência entra na cozinha para agredir suas escravas, na sala está ocorrendo um pequeno debate sobre a atitude da dona da casa. A conjuntura da época nos leva a crer que o autor estava colocando no palco o debate que já vinha se realizando tanto na Câmara quanto, possivelmente, nas ruas e salões. Devemos ter em mente que, conforme já mencionamos, o teatro tinha ampla circulação.

Esta peça é um exemplo do que Ilmar chama de *moeda colonial*<sup>177</sup>. Se existe uma aparência civilizada, haja vista que a filha mais nova de Clemência aprende francês e, vez ou outra, as personagens mandam fazer vestidos de seda nas modistas francesas, o que seria a *Cara* desta moeda; por outro lado, o comediógrafo carioca mostra que a escravidão é bem recorrente na classe senhorial, o que representaria a *Coroa*, a face colonial dessa moeda, uma vez que a escravidão era uma das heranças da colonização portuguesa.

---

<sup>176</sup> Palavra usada no meio das artes dramáticas pra indicar/sugerir a ação que o ator deve ter. A cena já foi citada no capítulo 1. Novamente retomamos o momento em que a escrava é agredida por Clemência.

<sup>177</sup> MATTOS, I.R.; op.cit.; 2005, pp.30-44.

## **Conclusão**

Este trabalho inicialmente se propôs como algo novo. Aliás, todos nós na pós-graduação – ou muitos de nós – nos propomos a trazer algo novo por meio de novos escritos. Contudo, acreditamos que o texto que veio ao longo desses três capítulos foi apenas uma provocação sobre a literatura já feita sobre Martins Pena.

Inicialmente, à época da graduação, não havia uma bibliografia tão vasta à minha disposição. Ao longo do mestrado, fomos descobrindo que mais pessoas partilhavam do nosso interesse e vimos mais algumas teses e dissertações sobre este tema, que é apenas uma pontinha neste mundo maravilhoso que é o teatro brasileiro.

Desta forma, percorremos desde o clássico até a década de 2010. Discordando de alguns e querendo abraçar muitos outros, construímos a nossa ideia do que é o teatro de Martins Pena e entendendo melhor o daguerreótipo que temos hoje do que era o teatro daquele momento. Como Silvia Martins, não propusemos apenas reproduzir o pensamento vigente da época, mas entendê-lo.

Em seu *“As Noites do Ginásio”*, Martins – não o Pena, desta vez – foi enfática ao colocar suas posições, entendendo o teatro como um importante capital simbólico, diversificador dos grupos sociais. Ela não foi explícita, mas sua linha de pensamento se aproxima com a de Bourdieu, quando fala sobre o capital simbólico. Ela demonstrou

descrevendo os públicos que frequentavam os teatros da Corte e, para este trabalho, ela esclareceu quem era a plateia do São Pedro de Alcântara, lugar onde hoje leva o nome de João Caetano e onde nosso objeto estreou boa parte de suas comédias.

Além de Silvia Martins, também tive acesso à dissertação de Bruna Rondinelli, a quem agradecemos profundamente por disponibilizar em seu trabalho todo o acervo existente sobre Martins Pena. Em momentos como o que vivemos atualmente, é fundamental o nosso compromisso, como historiadores, com a verdade histórica. Foi de um extremo altruísmo a anexação de documentos que devem ter dispensado toda a sua atenção naquele momento.

Os “*Santos e Canalhas*”, de Adriana Facina, ao mostrar o Rio de Janeiro na ótica , vimos que ele não se distancia muito daquele evidenciado por Martins Pena no século anterior. Ademais, deu os meios de se compreender metodologicamente os estudos sobre História e Literatura e, claro, sobre História e Teatro. Como a historiadora e antropóloga fez com Nelson Rodrigues, também entendemos o teatro de Martins Pena sob uma ótica gramsciniana.

Alocado literariamente na primeira geração romântica, Pena adicionou ao elemento local uma figura deixada de lado – propositalmente, ao nosso ver: o escravo. Buscamos trazer este tema à tona por ter nos chamado a atenção o fato de ele ter dado a entender em uma de suas peças que haveria agressão a uma escrava. Por conta dessa questão, pudemos desnudar que, no bojo da discussão política sobre o uso da mão-de-obra escrava e o impacto gerado pela Bill Aberdeen, em 1845. Essa questão também deu base para a discussão sobre a Segunda Escravidão.

Falando em relações de poder, não posso deixar de falar da importantíssima contribuição da orientadora deste trabalho, Márcia Motta. “*Nas Fronteiras do Poder*”

mostrou, junto com Flory, a proposta de Martins Pena em “*O Juiz de Paz da Roça*”. Se Pena colocava João Rodrigues como um juiz inserido nas relações de poder como um magistrado que resolvia apenas pequenas causas e, ainda assim, que lhe fossem vantajosas, Motta foi mais além, ao discutir as disputas por terra na região de Paraíba do Sul. Ao colocar as propostas de Ilmar Mattos e José Murilo de Carvalho alinhadas, mesmo com as discordâncias entre si, Motta demonstra como essas relações influenciavam nos processos judiciais que disputavam a propriedade de terras no âmbito da Lei de Terras.

Ao longo do texto, buscamos mostrar como essa contradição apareceu. Segundo os periódicos da época, foi uma de suas peças mais bem aclamadas pelo público e, pela falta de indícios, a peça não sofreu nenhuma alteração depois de sua estreia.

Desta forma, quisemos propor aqui uma reflexão sobre como Pena colocava em cena aspectos que eram incômodos para a sociedade em que ele viveu. No entanto, ainda há um longo caminho até destrincharmos toda a contribuição de Luiz Carlos Martins Pena para o teatro brasileiro.

