

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

As farsas roceiras de Martins Pena no contexto intelectual da Regência

Rodolfo Araújo dos Santos Júnior

Brasília, DF

2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

As farsas roceiras de Martins Pena no contexto intelectual da Regência

Rodolfo Araújo dos Santos Júnior

Tese apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília/UnB
como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutor.

Brasília, DF

2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

As farsas roceiras de Martins Pena no contexto intelectual da Regência

Tese de Doutorado

Rodolfo Araújo dos Santos Júnior

Orientador: Professor Doutor Eduardo Dimitrov (SOL/UnB)

Prof. Doutor Sergio Barreira de Faria Tavolaro (SOL/UnB)

Prof^a. Doutora Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira (IRB-MRE)

Prof. Doutor Caetano Ernesto Pereira de Araújo (Senado Federal)

Prof. Doutor Marcus Vinícius Gomes Caixeta (Capes)

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Renata, e à minha filha, Maria Elis, que chegaram como luz em meio ao caos da pandemia e do doutorado. Maria Elis, presente inesperado e mais belo da vida, foi a força que me impulsionou a concluir este trabalho. Renata, com sua presença constante, carinho e compreensão, tornou possível atravessar os momentos mais difíceis com serenidade e amor.

Aos meus pais, Rodolfo e Hozana, por todo amor, dedicação e suporte incondicional. Agradeço pela paciência e pela compreensão diante das ausências e longos períodos de isolamento que o doutorado impôs. Vocês foram, em todos os momentos, a base segura sobre a qual pude construir este trabalho e toda a minha trajetória.

Aos meus avós, Florêncio, Aparecida, Maria e João, símbolos da força silenciosa e da sabedoria das populações do interior do Brasil, onde estão minhas raízes e o sentido mais profundo de pertencimento.

Aos meus irmãos, Fabrício e Fernanda, pelo carinho, incentivo e parceria de sempre, e ao meu sobrinho, Arthur, cuja alegria e espontaneidade renovam diariamente minha esperança.

Aos amigos de Goiânia Oscar, Wesley, Vitor, Gustavo, Marcius, Paulo Afonso, Ana, Karla Regina, Jocélio, Antônio e Iuri, por estarem sempre presentes, especialmente nos momentos em que a vida exigiu mais coragem do que palavras.

Aos amigos de graduação, Márcio, Pedrinho, Marcote e Thiago, por tantos anos de parceria e cumplicidade, por acompanharem de perto as transformações desta jornada e permanecerem firmes mesmo à distância.

Ao mestre João, cuja disciplina e exemplo moldaram aspectos fundamentais da minha trajetória.

Aos amigos de longa data Makaeh, Rafael Pai, Gabriel Peters, Emerson, Vanter e Gustavo, que o tempo e a geografia jamais conseguiram afastar. Aos companheiros Humberto, Daniel e Edu, parceiros de arquibancada e de devoção ao Goiás Esporte Clube.

Aos amigos vindos do mestrado e que resistiram bravamente ao doutorado Taís, Cleide, Flávio, Wanderson especialmente Carol Bertanha, Danilo e Yacine, fiéis companheiros de campo e de debate, “sujeitos e objetos” de uma amizade que ultrapassa qualquer análise sociológica.

À equipe da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, em especial Michelle Lino, pela atenção constante, pela paciência diante das burocracias e pela amizade construída ao longo desses anos.

Ao meu orientador, professor Eduardo Dimitrov, pelas orientações e contribuições que possibilitaram a realização deste trabalho.

Aos professores Maria Angélica, Sergio Tavolaro, Caetano Ernesto, em especial a Edson e Gusmão, pelas críticas, sugestões e referências intelectuais que enriqueceram esta pesquisa e minha formação acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGSOL) e à Universidade de Brasília, instituições que me acolheram e sustentaram este processo, oferecendo o espaço necessário para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro que tornou este trabalho possível, e a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, fizeram parte deste longo e transformador caminho.

Por fim, à todos do bloco 1A do CSG.

RESUMO

Esta tese investiga as formas de representação do mundo rural brasileiro nas comédias de Martins Pena, situando sua produção no contexto social, cultural e político da primeira metade do século XIX. Parte-se da constatação de que, em meio ao avanço da urbanização, da intensificação da vida letrada e da consolidação da imprensa, formou-se uma visão ambígua do universo rural: ao mesmo tempo espaço de simplicidade e autenticidade e, por outro lado, lugar associado ao atraso e à ignorância. Essa ambivalência é central para compreender a posição ocupada pelo campo nas disputas de identidade cultural em curso no período. O objetivo principal do trabalho é analisar como tais representações foram construídas e encenadas no teatro de costumes de Pena, identificando os recursos cômicos — riso, sátira, caricatura — empregados para caracterizar tipos sociais amplamente reconhecíveis pelo público oitocentista. Para isso, mobiliza-se um amplo corpus documental que inclui peças teatrais, periódicos, crônicas, romances, relatos de viajantes e obras visuais produzidas entre 1831 e 1849, além de bibliografia crítica especializada. Metodologicamente, a pesquisa se inscreve no campo da história cultural e da sociologia da literatura, com especial atenção ao conceito de “pitoresco”, categoria descritiva herdada dos viajantes europeus e reelaborada por Pena em suas farsas roceiras. A análise ressalta também a inserção do dramaturgo nas redes de sociabilidade da chamada “geração vacilante”, formada por jornalistas, escritores e artistas que contribuíram para difundir práticas do romantismo no Brasil. Os resultados evidenciam que o teatro de Martins Pena funcionou como espaço privilegiado de tradução cômica dos conflitos entre campo e cidade, elites e populares, tradição e modernidade. Suas peças, embora fragmentárias e atravessadas pelo tom jocoso, revelam elementos decisivos para a constituição da comédia nacional, ao mesmo tempo em que oferecem uma reflexão crítica sobre tensões sociais, culturais e políticas da época. Conclui-se, assim, que a representação do mundo rural em sua obra contribuiu de modo singular para a construção de uma identidade cultural brasileira em formação.

Palavras-chave: Martins Pena; geração vacilante; mundo rural; sociologia da cultura; roceiro.

ABSTRACT

This doctoral dissertation examines the representations of the Brazilian rural world in the comedies of Martins Pena, situating his works within the social, cultural, and political context of the first half of the nineteenth century. It departs from the observation that, amidst processes of urban growth, the rise of the press, and the intensification of literate life, an ambivalent view of the countryside was consolidated: on the one hand, it was portrayed as a place of simplicity and authenticity, and on the other, as a space associated with backwardness and ignorance. This ambivalence is crucial to understanding the position of the rural universe in the broader disputes over national identity at the time. The main objective of the study is to analyze how these representations were elaborated and portrayed in Pena's comedies of manners, emphasizing the comic strategies — laughter, satire, and caricature — used to construct social types that were easily recognizable to contemporary audiences. To that end, the research mobilizes a wide range of sources, including theatrical texts, periodicals, chronicles, novels, travelers' accounts, and visual materials produced between 1831 and 1849, as well as specialized critical literature. Methodologically, the study draws on the approaches of cultural history and the sociology of literature, with particular attention to the concept of the "picturesque," a descriptive category inherited from European travelers and reworked by Pena in his rural farces. The analysis also highlights the playwright's connections with the so-called "hesitant generation", a group of journalists, writers, and artists whose networks of sociability helped introduce and consolidate the first paradigms of Romanticism in Brazil. The results demonstrate that Martins Pena's theater represented a privileged space for the comic translation of conflicts between countryside and city, elites and popular groups, tradition and modernity. Although fragmentary and marked by a jocular tone, his plays reveal essential elements for the consolidation of a national comedy, while also providing critical reflections on the cultural, political, and social tensions of the time. It is therefore argued that the representation of the rural world in his oeuvre played a singular role in shaping a Brazilian cultural identity in formation.

Keywords: Martins Pena; hesitant generation; rural world; sociology of culture; peasant.

RESUMÉ

Cette thèse examine les représentations du monde rural brésilien dans les comédies de Martins Pena, en situant son œuvre dans le contexte social, culturel et politique de la première moitié du XIXe siècle. Elle part du constat que, au milieu du processus de croissance urbaine, de l'essor de la presse et de l'intensification de la vie lettrée, s'est consolidée une vision ambivalente de la campagne : d'un côté, elle était perçue comme un lieu de simplicité et d'authenticité, et de l'autre, comme un espace associé au retard et à l'ignorance. Cette ambivalence est essentielle pour comprendre la place du monde rural dans les débats sur l'identité nationale alors en formation. L'objectif principal est d'analyser la manière dont ces représentations furent construites et mises en scène dans les comédies de mœurs de Pena, en soulignant les stratégies comiques — rire, satire et caricature — employées pour façonner des types sociaux largement reconnaissables par le public de l'époque. Pour ce faire, la recherche mobilise un vaste corpus de sources comprenant des pièces de théâtre, des périodiques, des chroniques, des récits de voyageurs, des romans et des matériaux visuels produits entre 1831 et 1849, ainsi qu'une bibliographie critique spécialisée. Méthodologiquement, l'étude s'inscrit dans le champ de l'histoire culturelle et de la sociologie de la littérature, en accordant une attention particulière au concept de « pittoresque », catégorie descriptive héritée des voyageurs européens et retravaillée par Pena dans ses farces rurales. L'analyse met également en évidence les liens de l'auteur avec la soi-disant génération hésitante, composée de journalistes, écrivains et artistes dont les réseaux de sociabilité contribuèrent à introduire et à consolider les premiers paradigmes du romantisme au Brésil.

Les résultats démontrent que le théâtre de Martins Pena a fonctionné comme un espace privilégié de traduction comique des conflits entre campagne et ville, élites et groupes populaires, tradition et modernité. Bien que fragmentaires et marquées par un ton jovial, ses pièces révèlent des éléments essentiels à la consolidation de la comédie nationale, tout en offrant une réflexion critique sur les tensions sociales, culturelles et politiques de l'époque. Ainsi, il est soutenu que la représentation du monde rural dans son œuvre a joué un rôle singulier dans la construction d'une identité culturelle brésilienne en formation.

Mots-clés: Martins Pena; génération hésitante; monde rural; sociologie de la culture; paysan.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Costume do Rio Janeiro.....	91
Figura 2 – Família de fazendeiros	92
Figura 3 – Habitantes de Minas.....	92
Figura 4 – Rua da Direita	93
Figura 5 - Costumes de São Paulo.....	93
Figura 6 – Uma sala de estar em São Paulo	154

SUMÁRIO

Introdução.....	8
O teatro e seus efeitos sociais: perspectiva e recorte sobre a comédia de costumes de Martins Pena.....	14
Capítulo 1. Martins Pena entre o jornalismo político e o folhetim.....	18
1.1 Martins Pena e o jornalismo cultural.....	22
Capítulo 2. Geração vacilante ou os escritores sem livro.....	33
2.1 O Laboratório da Nação: a alquimia das artes brasileiras e o universo mental da Regência.....	35
2.2 Economia de abastecimento da corte e a formação do estado brasileiro.....	53
2.3 A Geração Vacilante e o romantismo brasileiro: alquimia literária nacional.....	61
2.4 O pitoresco em Martins Pena.....	82
2.5 O mundo rural e a formação cultural do Brasil oitocentista.....	99
2.6 O roceiro e seu mundo.....	101
2.7 O mundo rural como paisagem e o roceiro como personagem.....	109
Capítulo 3. Espetáculo teatral no século XIX.....	129
3.1 O teatro nacional segundo Martins Pena.....	129
3.2 Cenários.....	149
3.3 O figurino e a indumentária do roceiro.....	159
3.4 A paisagem sonora da roça.....	163
4 Considerações finais.....	174
REFERÊNCIAS.....	179

Introdução

O termo “caipira” refere-se a um *tipo social* vinculado ao mundo rural brasileiro que, no decorrer da história nacional, teve várias outras denominações, tais como: roceiro, tabaréu, paulista, matuto, sertanejo, tropeiro, boiadeiro, jornaleiro, jeca-tatu, e, com mais precisão conceitual, homem pobre livre do campo (Franco, 1997).

O tipo social referido tornou-se um *leitmotiv* para as artes brasileiras, comumente apresentado de forma estereotipada. Sob a perspectiva cômico/satírica, caracterizado pela indumentária simples, pela fala carregada de um sotaque regionalizado com o predomínio das tradições culturais orais (Candido, 1979; Franco, 1997; Leite, 1996; Martins, 1996). Sua musicalidade foi lida como marcada por ritmos híbridos e rústicos interpretados, habitualmente, pela viola caipira (que após a chegada do violão tornou-se um instrumento predominantemente popular e rural) (Nogueira, 2008; Sant’Ana, 2000; Vilela, 2015). Na poesia, prevaleceu o tema de romance¹, com a descrição das desventuras rurais, somada a uma intensa religiosidade, muitas vezes acusada de excessiva superstição. E, por fim, alternando o comportamento entre a receptividade inocente e pacata e a violência extrema.

As principais representações do caipira configuram uma mistura de personagem de ficção e tipo social, sendo construídas em relatos de viagem, romances, dramas, comédias, contos, filmes, séries, discos, dados estatísticos, relatórios burocráticos, poemas, programas televisivos, etnografias e teses. Sendo assim, tanto os tratamentos mais sisudos – como o olhar científico – quanto as abordagens mais sensíveis – o olhar artístico – tiveram papel decisivo na articulação de interesses políticos e econômicos na construção desse tipo social. Um exemplo significativo encontra-se na forma como o homem pobre livre do campo aparece nos discursos do MST (Movimento Sem Terra), entendido como vítima histórica da

¹ O tema de romance refere-se à tradição de origem Ibérica que foi usada como fundamento e base literária nas composições musicais caipiras. Por este motivo, as letras privilegiam a descrição de fatos cotidianos comuns, narrando histórias e percalços e, assim, reforçando a memória e os principais valores pertencentes às comunidades rurais. “É num parâmetro similar a este que as manifestações da moda Caipira de raízes, seus escritos de músicas e cantadores. De origem peninsular, nela se encontram resíduos formais, decalques e vestígios de motivos estilísticos e temáticos do Cancioneiro Ibérico”. (Sant’Anna (2000), citado por Vilela, 2015, p. 86). Segundo Vilela, o “(...) romance tornou-se a base poemática de toda a música caipira até o surgimento do pagode caipira em fins dos anos 1950. Das conquistas e das mazelas da colheita até as empreitadas de gado sertão adentro, da vida boa do campo às agruras da vida operária da cidade grande, tudo foi narrado, poucas vezes com um caso acontecido, mas sempre transmitindo valores ligados à cultura e ao modo de vida desses camponeses e operários” (Vilela, 2015, p. 91).

monocultura e do latifúndio, ou, ressaltando os méritos do simples e honesto antepassado dos atuais representantes do agronegócio. Apesar das diferenças evidentes entre os dois grupos, o caipira não deixa de ser também uma ficção, um personagem cuja história está a serviço dos mais variados enredos. Acompanhar a trajetória desse tipo social/personagem na nossa história nos leva inevitavelmente a enfrentar um tema caro à sociologia da cultura e ao pensamento social brasileiro: o papel das produções culturais na consolidação da ideia de nação brasileira, enquanto uma comunidade imaginada a partir de um mosaico de personagens, paisagens e costumes (Thiesse, 2010)

Rastreando tal personagem constatamos que sua presença já se encontrava nas origens da arte nacional. Se comumente é atribuído ao romantismo a maioria da literatura brasileira, se não da arte nacional como um todo, foi também neste contexto que o universo rural brasileiro teve uma de suas mais marcantes representações: as comédias de costumes do versátil Martins Pena. Por isso, esta tese busca traçar a genealogia desse complexo personagem, tendo como objeto principal de estudo a representação do mundo rural brasileiro nas comédias de Martins Pena.

O autor pertenceu a uma geração particular da história cultural nacional, denominada por Antonio Candido (1979, p. 367) de *geração vacilante*, uma vez que estes homens de arte amadureceram intelectualmente durante o período regencial e os primeiros anos da maioria de D. Pedro II. Em sua maioria foram formados no Brasil, tendo como principal característica o envolvimento direto em múltiplas atividades culturais – literatos, tradutores, dramaturgos, músicos, pintores, críticos, editores, políticos e jornalistas – contribuindo de maneira decisiva na introdução do romantismo no Brasil, na consolidação de uma prosa de ficção brasileira e na construção da nação como uma comunidade imaginada. Reconstituir a missão intelectual dessa geração nos permite uma aproximação do cotidiano cultural do Rio de Janeiro, restaurando parcialmente o repertório cultural da nascente camada letrada do país.

O tema proposto apresenta uma particular importância, dado o estatuto das artes nacionais ao fim do Período Regencial, posto que para parte significativa da crítica literária, a literatura brasileira teria se consolidado, ganhando autonomia e independência neste

período² (Candido, 1979; Meyer, 1991; Ricupero, 2004). O contexto coincide também com a consolidação de um novo perfil sociocultural brasileiro, decorrente de uma profunda transformação na economia, nas instituições, na vida social e no cenário cultural do país, em particular na cidade do Rio de Janeiro. Entre a historiografia especializada, sobre o impacto da transferência da corte, tornou-se corrente apontar o traslado e a presença da corte portuguesa como as principais causas destas transformações, visto que as instituições que já se encontravam em Portugal foram, igualmente, forjadas no Brasil (Andrade, 1967; Coaracy, 1988; Freyre, 2003; Holanda, 1970; Lima, 1996; Morales, 2000; Morel, 2016; Schwarcz, 1998; Schultz, 2008; Silva, 1978; Silva, 1996). Assim, para que a colonial cidade do Rio de Janeiro se tornasse sede da corte do Império português, foram necessárias algumas ações do Estado, sendo os principais setores de atuação as instituições políticas e as instituições culturais. Além disso, a intensa migração necessária para a manutenção desse novo corpo burocrático levou a uma abrupta mudança demográfica e, por isso, uma profunda mudança nos costumes na então capital do Império, resvalando por sua vez, nas outras províncias.

Uma das transformações mais significativas deu-se na maneira como os espaços públicos da capital foram reconfigurados, gerando novas sociabilidades, que por sua vez, produziram uma paisagem urbana socialmente diversificada. Torna-se um grande desafio tanto para os atores políticos, quanto aos agentes culturais, também oriundos dessa nova figuração, costurar um sentido comum levando em conta essa variedade, que também era sentida nas particularidades regionais. Assim, ao fim do período regencial, já com uma maior inserção do país na modernidade, estava consolidada uma mudança qualitativa do meio social brasileiro.

Diante disso, surge entre a elite intelectual e política (Carvalho, 2008; Dolhnikoff, 2005; Souza, 1957) a emergência de um sentimento nacional já ancorado em um território delimitado, uma língua oficial, um aparato estatal burocrático, um corpo militar minimamente autossuficiente, uma história e uma memória comum. Por isso, tornava-se urgente a consolidação de uma cultura nacional própria, mas, tendo como referência o

² Um grande volume de pesquisas questiona a ideia de que foi no “romantismo oficial” que a literatura brasileira nasceu. Segundo essas novas pesquisas o romantismo não oficial dos folhetins e dos editores-escretores seria mais relevante na consolidação da literatura brasileira.

paradigma de um “projeto civilizatório”³. Forçosamente, parte significativa desse projeto cabia à *imprensa*, que se desenvolvia à medida que as tensões políticas se acentuavam (Ricupero, 2004; Sodré, 1966). Na capital do Império, após a Independência, a produção e o campo cultural assimilaram uma característica particular do período: a relação umbilical entre política e arte (bens culturais). Com isso, torna-se impossível separar a conjuntura política da conjuntura cultural, pois, como bem aponta Schwarcz (1999) “era uma nova “cultura política” que se criava nesse contexto, cruzando, sobrepondo e colocando em tensão tradições muito distintas e agora em contato. Duas realidades viraram uma só e era preciso criar convenções (...).

Com isso, cabe ressaltar que tal processo não se iniciou do zero, mas de uma implementação que ocorreu pela sobreposição, absorção e conformação de figurações sociais distintas: a sociedade de corte e uma sociedade colonial. Portanto, temos de um lado novidades “trazidas” pelo rei, como o Jardim Botânico, o Museu Nacional, a Escola Imperial de Belas Artes, o Teatro São João, uma imprensa ativa e um conjunto de atividades culturais voltadas para o deleite e a educação cívica da nação.

No entanto, por outro lado, uma rede de sociabilidades havia sido construída no país durante o período colonial, com uma diversidade de demandas e prioridades, ancoradas em costumes alicerçados pelos nativismos regionais. Em resumo, o sentimento nacional emergia gradativamente a partir da síntese desses dois processos socioculturais: a transferência da corte para o Rio de Janeiro e a sedimentação de identidades regionais. Os interesses da elite econômica, política e intelectual, portanto, convergiram para imaginar a nação, na medida em que as particularidades regionais fossem ressignificadas dentro deste novo projeto político. O diplomata e historiador Oliveira Lima – em seu principal trabalho “D. João VI no Brasil” – ao se referir às transformações oriundas deste período afirmou que:

Foi mediante a constituição dessa entidade administrativa que a enorme possessão transatlântica, espiritualmente emancipada pelos esforços diretos, se tardios da metrópole, entrou a oferecer no seu conjunto uma personalidade de sentimento (...). a uniformidade das sensações precedeu e determinou a uniformidade das vontades. (Lima, 1996, p.169-170).

3 Sobre o projeto civilizatório que surge entre nossa elite, cabe lembrar que, acompanhando os estudos de Anderson (2008) e Anne-Marie Thiesse (2001), literatura (teatro), instituições artísticas, imprensa, economia, burocracia... são instâncias que, cada uma ao seu modo, colaboram na criação da identidade nacional. O uso da imagem rural na construção dessa imaginação nacional é o que essa tese persegue.

Como bem salientou Lima (1996), estas novas instituições sociais e suas novas redes de sociabilidades, produziram, gradativamente um novo padrão de percepção e sentimentos, tecendo uma certa personalidade nacional e uma nova sensibilidade coletiva. Assim, é neste ponto que as produções culturais se mostram cruciais na construção da identidade de uma nação, ou, na uniformidade de sensações de uma comunidade humana, bem como, seus efeitos na política. Por isso, o Período Regencial, constitui um momento privilegiado para se acompanhar a genealogia da constituição da identidade nacional e seu vínculo com o processo de modernização da sociedade brasileira. Basta ver que as principais instituições culturais e políticas do Segundo Império surgiram a partir da transferência da família real portuguesa para o Brasil em 1808 e estabilizando-se entre o fim do período regencial e o início do Segundo Império, vale repetir, contexto de maturidade da *geração vacilante*. Além de ser um momento histórico singular, posto que concentra um conjunto de mudanças que não se reduzem aos atos burocráticos e à circulação de novas mercadorias (banco, imprensa, abertura dos portos, Academia Imperial de Belas Artes, Instituto Histórico Geográfico Brasileiro), mas, como já assinalado anteriormente, a uma mudança qualitativa nas maneiras de se imaginar o Brasil.

Finalmente, é neste contexto que se fixa, no pensamento social brasileiro, uma oposição que permanecerá como paradigma e traço distintivo da identidade nacional, a complexa relação entre o litoral e o interior do país. Em outros termos, qualquer tentativa de delinear algum traço de identidade brasileira necessariamente terá que transcorrer por alguns dos antagonismos inerentes à dicotomia litoral/sertão, tais como civilização/barbárie, escrita/oralidade, sério/jocoso, incredulidade/crendice, paisagem/natureza e urbano/rural⁴. Por conseguinte, pretendemos a partir dessa miríade de situações, produzir uma genealogia das representações culturais do mundo rural e seus tipos sociais tendo como fonte primária de análise as comédias de costume de Martins Pena, traçando também as implicações

⁴ Como sugere o historiador Koselleck (2006) os conceitos frequentemente, estão vinculados às estruturas de longa duração, por esse motivo que a dimensão histórica e circunstancial da semântica conceitual ecoa resíduos estruturais herdados de longa tradição temporal. Como veremos, certas caracterizações em torno do rural brasileiro refletem ideias e imagens comuns às representações do campo na cultura europeia. A própria comédia, desde a antiguidade, fartou-se do conflito entre o urbano cosmopolita e o camponês inocente e deslumbrado. Inevitavelmente tais noções serão apropriadas por Martins Pena na caracterização de seus personagens nacionais.

políticas de tal imagem, enquanto fonte de legitimidade ou descrédito na constituição das identidades interioranas e suas relações com o processo de centralização política do Império.

Delinear e reconstituir como o mudo rural e seus habitantes foram representados, em grande medida, passa pela reconstituição de um olhar e de um imaginário sob a perspectiva urbana, cidadina, letrada e institucional. Curiosa é a relação que existe entre a intensificação do processo de urbanização e uma certa idealização do mundo rural e seus habitantes. O sentimento e a avaliação referentes aos supostos progressos da civilização, pelo menos após a influência de Rousseau (Berlin, 2015; Ginzburg, 1990; Ricupero, 2004). e o romantismo alemão, foram ambíguos ou mesmo contraditórios, e como bem resumiu Raymond Williams:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelam-se poderosas associações negativas; a cidade como lugar do barulho, mundanidade e ambição: o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação (Williams, 1989, p. 11).

A escolha específica das comédias roceiras de Martins Pena para traçar essa reconstituição histórica da representação cultural do universo rural brasileiro possibilita restaurar, mesmo que de forma fragmentária, uma apresentação teatral cujo inegável sucesso se deve à poderosa caracterização – mesmo que jocosa e satírica – de personagens e situações corriqueiras do cotidiano brasileiro e amplamente conhecidas do público de teatro da época. Reconstituir a performance de tal comédia (visualidade, musicalidade, indumentária, personagens, costumes, comicidade e a linguagem envolvidas no espetáculo como um todo), ainda que parcialmente, nos permite, igualmente, acessar o papel que um espetáculo teatral possuía na constituição da representação do mundo rural de então e quais os vínculos políticos que a temática rural trazia para os politizados teatros cariocas do período regencial e dos primeiros anos de maioridade de Pedro II.

O tema selecionado – o modo como o mundo rural brasileiro foi representado nas comédias de Martins Pena – exigiu um estudo criterioso da trajetória do autor, situando a obra em seu contexto social, reconstituindo, mesmo que parcialmente, as representações cariocas relativas ao mundo rural brasileiro. De fato, desenvolver uma interpretação dos conteúdos sociais e dos efeitos na plateia/público de teatro do período pressupõe uma certa intimidade com a sociedade, os textos e a produção cultural da época. Para isso, mobilizamos periódicos, revistas, relatos de viagem, romances, folhetins, pinturas e peças teatrais produzidas no país entre 1831 e 1849, como também, a literatura especializada.

O teatro e seus efeitos sociais: Perspectiva e recorte sobre a comédia de costumes de Martins Pena

Em artigo publicado no jornal *Estado de São Paulo* em 1965, Soares Amora oferece um sugestivo recorte metodológico para se compreender “o fenômeno Martins Pena”. Assim, confessa que, a partir de conversas informais com o crítico de teatro Décio de Almeida Prado, chegou à seguinte constatação: para uma compreensão adequada dos motivos que permitiram a realização da comédia por Martins Pena, era imprescindível a reconstituição de três aspectos específicos da sociedade brasileira da época — a) as comédias de costumes apresentadas no Rio de Janeiro na década de 1830, b) os eventos políticos e econômicos que agitaram o país, particularmente a corte, entre 1831 e 1837, e c) a literatura de viagem publicada entre 1820 e 1835, cujo empenho era revelar “um Brasil pitoresco”.

Recomendava, primeiramente, percorrer e analisar as comédias populares francesas, italianas e portuguesas trazidas para o Brasil pelas companhias europeias nos anos seguintes à transferência da corte, pois, ali, já se encontravam os procedimentos técnicos e cênicos, estabelecidos na Europa e no teatro popular brasileiro, amplamente usados por Martins Pena. Gil Vicente, Manuel Figueiredo, António José da Silva e Augustin Eugène Scribe, para ficar nos mais evidentes, teriam oferecido um bom repertório de “comédias de costume e crítica social” ao jovem escritor.

O segundo aspecto estava vinculado à soma de acontecimentos políticos e sociais que agitaram o país entre 1831 até 1837, denominado por Soares Amora de o “Brasil institucional”. Complementando sua proposta, faremos referência à obra de José Murilo de Carvalho (2008), que circunscreve a formação do “Brasil institucional” entre 1831 e 1850, época em que a integridade do território brasileiro ficou ameaçada. Por isso, segundo Carvalho (2008), a elite política do país viu-se obrigada a se organizar internamente para a construção e consolidação de uma ordem social. Com isso, apresenta uma rica análise da atuação da elite brasileira na construção do Estado Imperial, estabelecendo uma reação conservadora que desembocaria no “tempo saquarema”, o período de apogeu do Império, de 1850 a 1875.

“Parte-se da ideia de que a decisão de fazer a independência com a monarquia representativa, de manter unida a ex-colônia, de evitar o predomínio militar, de centralizar

as rendas públicas etc., foi uma opção política entre outras na época”. (Carvalho, 2008, p. 17).

Em resumo, as estratégias políticas e os arranjos culturais mobilizados por essa elite para a conformação de uma ordem social escravocrata e uma unidade territorial estabelecida, buscava superar os conflitos internos criando, dessa maneira, uma certa homogeneização ideológica e estabelecendo uma nova relação entre as províncias e a corte⁵. Tal contexto, de formação e composição da elite nacional, oferece uma nova perspectiva sobre a obra de Pena, pois, invariavelmente, suas comédias têm como principal matéria prima os cenários onde se desenrolavam a ação política da elite; a corte; as províncias; as ruas, as praças e o próprio teatro. Tendo como assunto principal dos diálogos dos personagens os temas comuns abordados pela intelligentsia nacional em suas querelas intelectuais, tais como: os debates em torno do tráfico e do trabalho dos escravizados, a presença econômica e política dos ingleses, os movimentos separatistas, os problemas jurídicos e militares – sintetizados na figura do juiz de paz, nas câmaras províncias, na existência da milícia cidadã e nos vícios do patrimonialismo –, nos hábitos pouco civilizados e nos novos costumes adquiridos pela elite daquele tempo⁶. (Neves, 2003). Mais especificamente, as alternativas que viabilizariam uma nação em sua dimensão material, política e cultural.

No entanto, para Soares Amora, embora percorrendo por tais caminhos, uma importante questão ainda ficava sem respostas: visto que, mesmo admitindo que Martins Pena possuía um talento espontâneo para o sentimento do cômico e do caricaturesco, ainda era preciso entender “(...) *como concebeu ou achou matérias tão autenticamente brasileiras*

5 A reveladora obra de Miriam Dolhnikoff, *O Pacto Imperial* (2005), apesar de oferecer uma interpretação distinta, em relação ao Brasil Institucional analisado por Carvalho (2008), parece mais ter complementado a compreensão da época do que refutado com um todo a obra de Carvalho (2008). E para nosso interesse, Dolhnikoff (2005) abre uma nova perspectiva em relação aos pressupostos do pacto imperial, lançando nova luz a algumas passagens de Martins Pena, pois, como demonstra a autora, naquele período os arranjos jurídicos e administrativos foram amplamente articulados para a manutenção, mesmo que tensionada, entre a esfera de poder municipal, provincial e central, representada pela corte. Dessa maneira, tal arranjo institucional teria, também, se desdobrado nas artes, uma vez que personagens como o Paulista, comedor de tanajura, o Mineiro, vendedor de queijo, ou mesmo, João Antônio de Pernambuco, com seu reino encantado, aparecem nas comédias de Martins Pena com um significado regional e político evidente.

6 “os vários cenários em que a ação política se desenrola, as províncias e a corte, os espaços da política formal e aquele das representações simbólicas, o universo das instituições e das ‘questiones disputatae’ relativas ao trabalho do escravo e à política de terras, tudo isso confere relevo à ação dos atores sociais na interpretação da construção da ordem escravista e da unidade do Império”. (Neves, 2003).

e tão adequadamente a uma comédia de costumes populares”. Para responder à questão, Amora (1965) sugere que, em certa medida, ao valorizarem o “pitoresco” brasileiro, escritores e artistas teriam, mesmo indiretamente, *disponibilizado conteúdos visuais e descritivos* amplamente usados por Martins Pena em suas comédias⁷.

Viajantes como Luccok, Debret, Rugendas e Seldler, com seus relatos de viagem e as imagens produzidas, já haviam fixado e incorporado cenas de costume em “seus principais ingredientes pitorescos” ao repertório intelectual da época. E, assim, o “Brasil pitoresco” dos viajantes estrangeiros oferecia um amplo acervo de representações ao insaciável apetite do romantismo pelo “exótico” e “pitoresco”, ou, nas palavras de Rugendas (1979), disponibilizando “o panorama mais interessante que as sociedades humanas podem oferecer”. Com esse “olhar turístico” tais viajantes descreveram o que havia de mais “curioso” na paisagem urbana e rural do país, como delineou Soares Amora, *fixando em imagens e descrições textuais*:

seus tipos étnicos (o brasileiro, o português, os negros, os estrangeiros), suas classes e grupos sociais (os aristocratas, os burocratas, os negociantes, os fazendeiros, o zé-povinho, as damas e damizelas, a soldadesca, a escravidão) e respectivos estilos de vida (política, social, econômico, religioso). (Amora, 1965).

No intuito de atualizar a sugestão de Amora (1965), a partir das pesquisas já realizadas na área, buscaremos compreender o uso do “sabor pitoresco” como lente descritiva de tais relatos. Assim como seus efeitos sobre as primeiras experiências da prosa de ficção nacional, como recurso narrativo útil na constituição de tipos sociais que pareciam, aos nossos intelectuais, representativos e distintivos da – ainda que em formação – nação brasileira. Essa lente descritiva parece já ter sido usada por Martins Pena em suas experiências ficcionais, demonstrando nessas crônicas grande habilidade na descrição bem-humorada do cotidiano da cidade. Com isso, transpondo, a nosso ver, para o teatro a figuração pitoresca na construção de suas comédias, como também, a sua adequada encenação.

Acrescentamos mais um elemento na análise na produção farsesca de Martins Pena, os vínculos estabelecidos com a *geração vacilante*, compartilhando espaços de sociabilidade, bem como, atividades artísticas e jornalísticas.

⁷ Importante salientar também o papel dos viajantes na construção da prosa ficcional brasileira. Vide. Meyer e Sussekind.

De forma mais clara, a presente tese propõe-se desvendar como foi possível Martins Pena retratar e caracterizar o universo rural brasileiro nos termos que usou. Seja nas possibilidades imaginativas e descritivas, seja na dimensão material: a possibilidade real de levar uma farsa aos palcos cariocas. Bem como, entender em que medida um grupo significativo de autores daquele período se propuseram e dispenderam energia intelectual e criatividade para retratar o mundo rural brasileiro enquanto fonte de identidade coletiva e, consequentemente, *um perímetro temático*⁸ associado ao mundo rural brasileiro.

Por fim, no próximo capítulo reconstituímos a trajetória de Martins Pena, tendo como guia a sua própria obra, assumindo como paradigma interpretativo a perspectiva biográfica sugerida por Elias e Bourdieu, cada um a seu modo, apontava para necessidade de fugir da ilusão biográfica, um tipo de hagiografia secular, priorizando a reconstituição dos arranjos sociais nos quais o agente cultural criativamente interagia.

⁸ Conceito foi assimilado da obra Robert Slanes, quando se refere aos temas que sempre aparecem na caracterização de sociedades africanas ou comunidades africanas da diáspora, funcionando como um guia onde certos traços culturais, hábitos e costumes se repetem nas mais variadas descrições, sejam elas produzidas em espaços ou tempos diferentes.

CAPÍTULO 1. MARTINS PENA ENTRE O JORNALISMO POLÍTICO E O FOLHETIM

Em ensaio dedicado às comédias de costumes de Martins Pena, Moraes Filho e Romero (1877) justificam o valor artístico que tais peças possuíam para a crítica literária e social brasileiras usando a seguinte imagem:

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento. Se se perdessem todas as leis, escritos, memória da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época. (Romero, 1877, p. 87).

Segundo o crítico, Martins Pena trataria os principais traços do caráter nacional brasileiro de forma objetiva (realista) e, por esse motivo, teria conseguido fotografar com grande maestria nosso cotidiano, apresentando tipos sociais e costumes genuinamente brasileiros. Diferente do que grande parte de nossa elite letrada produzia, Pena teria retratado o povo em sua verdade, sem idealizações, mesmo que essa veracidade fosse incômoda aos requisitos estéticos e políticos da elite artística da época.

Os nossos costumes públicos e particulares, nossa vida de família, nossas tendências literárias, artísticas e religiosas, todas as ramificações, enfim, da atividade popular, não tem sido objeto de um estudo particular e aturado. Nós desconhecemo-nos a nós mesmos. (Romero, 1877, p. 122).

O recorte interpretativo cientificista e racista de fins do XIX de Silvio Romero levava-o a afirmar que os principais traços inerentes da psicologia ao povo brasileiro a serem registrados seriam a ausência de iniciativa, a apatia e o desânimo.

É assinalável a propensão que temos para esperar, nas relações internas, a iniciativa do poder, e no que se refere à vida intelectual, para imitar desordenadamente tudo quanto é estrangeiro (...) o poder como centro de tudo, o estrangeiro como instigador do pensamento. (Romero, 1877, p. 122).

Sendo assim, apontava a mestiçagem, a mania de imitação e os vícios de nossa população, cujos traços morais continham algo de jocoso e cômico, como fontes de prejuízo na formação cultural do brasileiro. É neste sentido que se compreende melhor os motivos pelos quais Moraes Filho e Romero (1877) resgataram e revalorizaram a obra de Martins Pena, apontando seu pioneirismo na criação de um autêntico teatro nacional, retratando com realismo os principais e, ainda permanentes, vícios de nosso povo.

Diante disso, é possível compreender os motivos por trás da “redescoberta” de Martins Pena como menos ligados a fatores estéticos e, como será mais bem desenvolvido, mais próximos da figuração política e cultural formada no país a partir da segunda metade do século XIX, consolidando-se nas primeiras décadas do século XX, haja vista a gradual hegemonia dos princípios estéticos do naturalismo e, posteriormente, do realismo.

Os críticos teatrais do período realista foram os primeiros a abordar Martins Pena em suas crônicas. Para estes, o comediógrafo não era visto como o fundador da comédia nacional. José de Alencar e Quintino Bocaiúva destacaram as deficiências de suas peças, quando comparadas com as comédias realistas. Apenas Machado de Assis evidenciou o grande sucesso de público obtido por Martins Pena. Duas décadas após as considerações destes literatos, Luiz Francisco de Veiga, membro do IHGB, publicou uma biografia sobre o comediógrafo, a partir de um viés nacionalista, exaltando seu caráter nacional e conferindo-lhe o status de fundador da comédia brasileira. (Silva, 2009, p. 605).

Nesse sentido, foram valorizados pela nossa historiografia autores e artistas que priorizassem temas do cotidiano brasileiro, bem como de seus mais característicos personagens, uma vez que contribuíram na formação de uma arte de temática nacional. Tais conclusões nos remetem às seguintes questões: que teriam sido as motivações sociais e culturais que transformaram um conjunto de farsas⁹ de grande sucesso, mas de gosto duvidoso – até mesmo porque o autor preferiu nunca se identificar – nas comédias de costumes do versátil Martins Pena? De um desconhecido, mas promissor literato (crítico de teatro e dramaturgo) que prematuramente perderia a vida, Martins Pena se transformaria em um autor canônico da literatura brasileira.

Enfim, a recepção crítica, de cunho nacionalista, que abordou o comediógrafo no século XIX, culminou em sua consagração como o fundador da comédia brasileira e como um clássico do teatro nacional, pela sua inclusão em meios que legitimam os autores dignos de integrarem o cânone literário brasileiro, tais como em *Histórias Literárias*, biografias destinadas à construção de símbolos nacionais e antologias dedicadas ao ensino de literatura brasileira. (Silva, 2009, p. 605).

Sendo assim, os estudiosos de sua obra foram unânimes em apontar a rica matéria prima oferecida por suas comédias, principalmente se tivesse como finalidade não apenas o deleite artístico, mas tão somente a apreensão da gente brasileira em sua especificidade. Contudo, poucos estudiosos destacaram o fato de que o “recorte estético” pelo qual a realidade do país fora tão bem fotografada por Martins Pena teve como lente um gênero específico e “bastardo” (Rondinelli, 2012, p. 62), a farsa/comédia. Esta, ainda, mediada pelo

⁹ Tais como, como “Juiz de Paz da Roça”, *Festa e Família na Roça* e *Judas em Sábado de Aleluia*.

entremez português, pela *commedia dell'arte*, pela lente pitoresca e, por fim, aclimatada pelo teatro de rua comum em dias de festividades oficiais ou religiosas do país.

Tal informação nos parece não somente relevante, mas reveladora. Não cabe à tese investigar o papel do cômico, do satírico, do burlesco e do caricaturesco na constituição da identidade brasileira. No entanto, nos parece frutífero explorar o papel que a comicidade desempenhou na mediação entre o mundo rural brasileiro e suas primeiras representações artísticas, apontando as implicações que o referido recorte estético produziu sobre o público e os críticos de época, como também, sobre as posteriores gerações de artistas que tiveram o rural como tema, produzindo assim um “perímetro temático” cuja durabilidade temporal explica a reatualização do tema nas décadas seguintes, como a série de caipiras retratados por Almeida Júnior, bem como o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, as duplas caipiras e o cinema de Mazzaropi.

Vale frisar que, na primeira metade do século XIX, as produções que se voltaram para a apresentação dos tipos sociais brasileiros – os relatos de viagem, as pranchas dos naturalistas, as relatorias governamentais e as primeiras prosas de ficção com temática nacional – priorizaram um estilo de narrativa didática e documental, descrevendo e explicando, por meio de um narrador observador, suas características físicas e sociais. Atitude que se distancia significativamente das intenções artísticas de Martins Pena na composição de suas peças, reproduzindo estratégias, personagens e situações muito bem cristalizadas pela tradição do teatro ocidental, principalmente na comédia. Ainda mais se levarmos em conta que essas pequenas peças estavam inseridas em um contexto maior, o espetáculo teatral, ocupando um espaço específico e diminuto dentro desta apresentação.

Tendo em vista, ainda, que as noites de espetáculo se encerravam, em sua maioria, com a representação de pequenas farsas (gênero que fez a glória literária de Pena) cujo desfecho deveria terminar com alguma música e/ou dança para, assim, produzir comicidade e trazer leveza ao público no fim do espetáculo. Com isso, definitivamente suas curtas comédias não tinham por finalidade a compreensão crítica e séria, mas a leveza e o riso frouxo, porém, com a finalidade de tratar temas espinhosos do cotidiano nacional.

Cabe reconstituir, portanto, a trajetória de Martins Pena buscando compreender como um jovem e desconhecido artista conseguiu a oportunidade de encenar no palco do mais importante teatro do país sua curta farsa roceira. O sucesso imediato obtido permitiu ao autor, gradualmente, explorar as novas oportunidades culturais que surgiam na capital do Império.

Como já assinalado, desta complexa teia social, selecionaremos um aspecto particular da vasta e diversificada produção de Martins Pena: a representação do mundo rural. Logo, reconstituiremos, nos termos da época, as condições sociais e culturais que tornaram viáveis a representação das farsas roceiras, bem como, o significado que as peças tiveram para o autor e o público, contudo, sem deixar de considerar o espetáculo teatral em sua totalidade¹⁰.

A partir da trajetória do autor, bem como de sua produção, reconstituiremos o contexto político, social e cultural do período. Admitindo, dessa forma, a incapacidade de se alcançar, por meio da documentação selecionada, “a natureza intrínseca da realidade”, procurando apresentar, por meio de sua produção, um pequeno fragmento do que ainda podemos saber acerca de uma realidade social específica. Por fim, reconstituir como um determinado período definiu socialmente o que era verdadeiro ou não para si (Gagliardo, 2016).

Não temos a pretensão, portanto, de trazer fontes ou dados novos relativos à sua biografia, nem apresentar uma nova interpretação. Buscaremos, segundo o interesse de nossa pesquisa, compreender quais eram os padrões de percepção relativo à caracterização de cenas e tipos cotidianos brasileiros que Pena compartilhava com seu tempo. Em outros termos, quais seriam os filtros mentais e as imagens prévias usadas pelo autor ao representar o roceiro e, em que medida, tais imagens reproduzem percepções comuns de sua época. Por esse motivo, a partir de suas crônicas, contos históricos e de suas comédias, tentaremos especificar, qual era a sua ideia, mesmo que difusa, de povo e de nação brasileira. Este capítulo será dividido em tópicos, partindo de pistas deixadas pela sua própria obra, reconstituiremos parte do contexto social, priorizando os aspectos, que a nosso ver, explicam melhor o motivo pelo qual seria possível a realização de suas comédias roceiras. Desse modo, admitimos como importante premissa, o papel renovador da imprensa periódica na conformação de uma linguagem política e nacional, esta mediante a prosa de ficção. Como

¹⁰ A pesquisadora Rondinelli (2012), em sua tese de doutorado, descreve a maneira pela qual o melodrama francês foi traduzido e apropriado por agentes culturais responsáveis pelo espetáculo teatral no Brasil entre os anos de 1830 até 1910. Para isso, a pesquisadora ressaltou a necessidade de se ampliar a noção de teatro nacional, incorporando aspectos relevantes ao tema, mas frequentemente ignorados. Uma vez que, a historiografia teatral brasileira preocupada na consolidação de cânones nacionais, priorizou gêneros percebidos como esteticamente superiores, como o drama e a tragédia, tudo isso, somado ao hábito de se restringirem apenas ao texto dramático escrito como fonte de pesquisa. Desse modo, foram preteridas outras importantes dimensões envolvidas em um espetáculo teatral, tais como: os programas dos espetáculos, os textos traduzidos e representados, as manifestações da arte de cena (teatros, atores, ensaiadores, dramaturgos, públicos e a crítica), a economia dos espetáculos (formas de financiamento e investimento). Como também, a presença nos principais palcos do país de gêneros dramáticos considerados menores, mas de ampla aceitação e sucesso junto ao público de época, entre eles destacam-se o melodrama e a comédia.

também, a presença, nas práticas cotidianas desse novo jornalismo cultural do quadro descritivo estrangeiro, particularmente o sabor pitoresco. E, por fim, reconstituir as condições materiais e culturais que permitiram ao teatro brasileiro, manter uma certa regularidade em suas atividades, construindo, gradativamente, uma tradição na prática do espetáculo de teatro no país.

1.1 Martins Pena e o jornalismo cultural

Uma das comédias de maior sucesso de Martins Pena à época, *Os dois ou o inglês maquinista*, encenada em 1845, ancora parte de seu eixo narrativo no tráfico de escravizados¹¹ e seus vínculos diretos e indiretos com importantes atores políticos, econômicos e culturais do país, assim como, com o dia a dia da cidade¹². Para isso, o autor faz uso do *Jornal do Commercio* – principal e mais influente periódico daquela época – enquanto recurso cênico e narrativo. É por meio dele que a vida social da capital entra em cena, contextualizando os diálogos e ajudando na caracterização dos personagens, posto que por referência às suas páginas, surgem conteúdos comuns ao cotidiano da plateia, compondo e situando o enredo da peça. Para interesse de nossa análise, reproduzimos os diálogos estabelecidos entre os seguintes personagens da farsa: Clemência; viúva endinheirada e típica representante da elite urbana carioca, cuja filha Mariquinhas é cobiçada por vários pretendentes – entre eles estão: Negreiro; um traficante de escravizados portugueses, Gainer¹³; um maquinista e inventor inglês e Felício; sobrinho de Clemência.

CENA I

CLEMÊNCIA, NEGREIRO, MARIQUINHA, FELÍCIO. Ao levantar o pano, ver-se-á CLEMÊNCIA e MARIQUINHA sentadas no sofá; em uma cadeira junto destas NEGREIRO, e recostado sobre a mesa FELÍCIO que lê o *Jornal do Comércio* e levanta às vezes os olhos, como observando a NEGREIRO.

CLEMÊNCIA – Muito custa viver-se no Rio de Janeiro! É tudo tão caro!

¹¹ A presença da empresa colonial nas farsas de Martins Pena será mais bem desenvolvida em capítulo à parte, por questões metodológicas vou me restringir em explorar o uso do jornal como recurso cênico e o papel da imprensa para a trajetória do autor.

¹² “Martins Pena não teria escrito *Os Dous ou o Inglês Maquinista* se não existisse então no Brasil o problema dos meias-caras, isto é, dos Africanos introduzidos ilegalmente no país pelos barcos dos traficantes, que conseguiam furar o cerco dos navios de guerra ingleses, então policiando as rotas marítimas do sul do Atlântico. Naquela peça, ele explora a rivalidade existente entre os ingleses e os que se beneficiavam com o contrabando de escravos” (Magalhães Júnior, 1972, p. 55).

¹³ Costa-Lima relembra uma importante observação de Heliodora (2000), que o nome poderia ser traduzido por “ganhador” (2014, p. 195).

NEGREIRO – Mas o que quer a senhora em suma? Os direitos são tão sobrecarregados! Veja só os gêneros de primeira necessidade. Quanto pagam? O vinho, por exemplo, cinquenta por cento!

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

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

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

FELÍCIO, largando o Jornal sobre a mesa com impaciência – Irra, já aborrece!

CLEMÊNCIA – [O que é?]

[FELÍCIO – Todas as vezes] que pego neste jornal, a primeira coisa que vejo é: “Chapas medicinais e Ungüento Durand”. Que embirração!

NEGREIRO, rindo-se – Oh, oh, oh!

CLEMÊNCIA – Tens razão, eu mesmo já fiz este reparo.

NEGREIRO – As pílulas vegetais não ficam atrás, oh, oh, oh!

CLEMÊNCIA – Por mim, se não fossem os folhetins, não lia o Jornal. O último era bem bonito; o senhor não leu?

NEGREIRO – Eu? Nada. Não gasto o meu tempo com essas ninharias, que são só boas para as moças.

(...)

FELÍCIO – Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos? (Grifo nosso).

A maneira como o jornal é articulado dentro do enredo ilustra bem uma característica cultural específica do período, a centralidade da imprensa como principal mediadora do campo político e cultural brasileiro na primeira metade do século XIX. Já que foram pelas páginas dos jornais e revistas que as recém-chegadas novidades do estrangeiro foram anunciadas, seja a moda ou as inovações medicinais, que os principais debates políticos foram travados; como a presença do tráfico de escravizados; a influência política inglesa; a reforma do código de processo penal; a criação da Guarda Nacional, temas amplamente explorados por Martins Pena em suas farsas.

Entretanto, nos parece que a referência à leitura de folhetins não seria gratuita, uma vez que a farsa foi escrita num momento particular da história intelectual do país, haja vista a consolidação da imprensa literária e científica – inspirada no modelo europeu de civilização – em detrimento do jornalismo de cunho político que predominaria durante a regência (Gagliardo, 2016). Mas tal processo só seria possível a partir da popularização do folhetim, principal responsável pela ascensão e hegemonia do jornalismo cultural no Brasil, sobrepondo, definitivamente, a tendência política que predominou na imprensa brasileira até meados do século XIX.

O jornalismo político praticado até o Segundo Reinado, manteria uma linguagem pedagógica cuja finalidade seria informar e esclarecer o público acerca dos mais importantes acontecimentos políticos da época, assim como, difundir as principais ideias políticas. Neste

sentido, a própria trajetória do periódico usado na farsa, o *Jornal do Commercio*, assim como o papel que este jornal especificamente desempenharia na trajetória intelectual de Martins Pena¹⁴, estão diretamente ligados às mudanças ocorridas na imprensa brasileira entre a Independência e os primeiros anos da maioridade de D. Pedro II. Como também nos ajuda a compreender melhor a complexa rede de significados em que o folhetim estava inserido no contexto histórico em que a farsa é ambientada, como poderemos verificar a seguir.

Por este ângulo, mesmo que a imprensa no país tenha-se originado no século XVIII, foi somente a partir da década de 20 do século XIX que se intensificaria uma atividade jornalística e editorial moderna, com plenas condições culturais e materiais de existência autônoma. Sendo determinantes duas específicas mudanças institucionais: a primeira sendo a isenção de impostos alfandegários sobre livros importados, em 1819, e a segunda, a edição em 1821 da lei que extinguiu a censura real sobre a circulação de impressos no país, estimulando diretamente o insipiente mercado editorial brasileiro. Como exemplo desses impactos podemos citar a criação de sete tipografias na capital entre a publicação da lei de 1821 e a independência do país:

Mas dentro desse processo de descolonização, iniciado curiosamente pelo regente português, ainda demorou a se retirar o último grande empecilho para o necessário dinamismo intelectual daquela sociedade que se modernizava a partir das ideias, costumes e produtos europeus de outros países mais avançados do que Portugal(...). Refiro-me à abolição da censura que, declarada em 21 de julho de 1821, logo produziu efeitos: a partir desse mesmo ano multiplicaram-se os títulos de periódicos no Rio de Janeiro, o que significa que só então a imprensa periódica brasileira teve início de fato, em meio ao atraso consequente do rígido controle sobre a circulação e produções de ideias, em qualquer formato impresso, no recente período colonial. (Ramicelli, 2004, p. 46).

No entanto, as condições legais ainda não seriam suficientes para promover a expansão desse mercado. Já que somados às mudanças institucionais, dois fatores históricos foram igualmente imprescindíveis para a consolidação de uma imprensa brasileira: o primeiro fator seria a conturbada circunstância política iniciada após a Independência e cujos efeitos sociais estariam presentes nos anos seguintes à abdicação de D. Pedro I em 1831, momento em que se fixaria uma linguagem política nacional. O segundo fator foi a consolidação de uma nova figuração cultural no país, a partir da: a) ascensão do romantismo enquanto paradigma

¹⁴ Por exemplo, entre os anos de 1846 e 1847 manteria uma inédita coluna semanal dedicada exclusivamente à crítica teatral.

estético e político da elite urbana letrada e, por fim, b) a nova missão que os homens de letras¹⁵ passariam a assumir após à autonomia política, como responsáveis diretos na formação de uma nação brasileira civilizada.

Os primeiros empreendedores do ramo editorial foram prioritariamente franceses, em sua maioria buscando ou novas oportunidades comerciais – uma vez que a França já teria um mercado editorial consolidado – ou fugindo de perseguições políticas; encontrando em solo brasileiro novas oportunidades econômicas, bem como, abrigo político seguro.¹⁶ É nesse contexto que o *Jornal do Commercio* seria fundado pelo editor francês Pierre Plancher, responsável direto pelo desenvolvimento da tipografia na corte, com base na importação de técnicas modernas europeias, adquiridas quando exercia a profissão na capital francesa. Os primeiros anos do editor no país serão marcados pela proximidade que manteria com o então imperador D. Pedro I, se tornando o impressor oficial do Estado nos primeiros anos de independência, fato que influenciaria em seu sucesso profissional junto ao mercado tipográfico. Mesmo que sob os auspícios do Império, o editor francês não escondia sua pretensão em construir uma imprensa livre e profissional no Brasil¹⁷:

Os negócios prosperaram rápido, sobretudo com a dispensa das taxas de importação da alfândega brasileira sobre as compras de materiais vindos da França. Ferramentas, máquinas para a tipografia, bem como vários títulos de publicações para serem vendidos – foram recebidos por Plancher em 17 de maio de 1824. Desde o primeiro semestre desse ano, Plancher imprimia em sua tipografia folhas, leis, panfletos e livros que vendia e alugava em sua loja. Halleswell assinala que esse editor imprimiu várias folhas e obras políticas, e da administração imperial, como Coleção de Leis e Decretos do Império, A inviolabilidade da Independência e a Constituição do Império Brasileiro (p. 142). (Gimenez, 2009, p. 79).

¹⁵ Entendemos homens de letras como os agentes culturais que compunham essa missão civilizatória que parte da elite social assumiria no decorrer do século XIX, com o intuito de trazer novos rumos às letras, artes e ciências sendo eles: estadistas, juristas, médicos, pedagogos, artes e ciências.

¹⁶ Vale reforçar que a influência francesa não se restringiria ao aspecto técnico e tipográfico, mas igualmente no diálogo cultural estabelecido por meio da apropriação ativa dos folhetins e da literatura francesa já praticada nos jornais, seja em traduções ou na referência de estilo e tema, aspectos reforçados na própria presença de agentes culturais franceses no cotidiano da capital, onde muitos viveram e produziram.

¹⁷ Feito este que dizia ter conseguido alcançar em seu país de origem, como bem demonstrava sua lista de autores e livros impressos na França, fato que impressionaria e empolgaria D. Pedro I, principalmente quando tomou conhecimento de que a obra de Benjamin Franklin, filósofo que influenciaria diretamente o imperador, foi editada na França por Plancher, com isso sua experiência editorial influenciaria diretamente na predileção do Imperador brasileiro pelo editor francês.

Assim, a sua primeira experiência jornalística na capital foi a criação, em 1824, do jornal *Spectador Brasileiro: diário político, literário e comercial*, cujo título sintetizava os novos princípios midiáticos da imprensa moderna. Haja vista, incorporar assuntos de interesse geral, de conteúdo cultural e de entretenimento às notícias políticas e econômicas, com isso, conjugando interesses comerciais, políticos e culturais num mesmo impresso¹⁸. Mas é importante frisar que o aparecimento de conteúdos culturais naquele momento ainda não diminuiria a presença dominante do jornalismo político. Não demorara para que o editor sentisse a necessidade de um novo empreendimento, agora em parceria com o empresário inglês Thomas B. Hunt, fundaram, em 1824, o *Jornal do Commercio, Folha Política e Comercial*¹⁹.

Com isso, o trecho citado da farsa, *Os dous ingleses*, de Martins Pena, esclarece bem a maneira como o autor articula estes novos princípios da imprensa moderna na caracterização de seus personagens. A depender do interesse de cada tipo social representado em cena, o *Jornal do Commercio* – que manteria a linha editorial de seu antecessor o *Spectador Brasileiro* – assumiria um significado diferente, ora como fonte de informações econômicas, ora com seus anúncios, ora como fonte de denúncias políticas, ora como fonte de entretenimento e lazer. Contudo, cumprindo a ampla função de agradar a todos os estratos sociais urbanos: os pragmáticos homens de negócio, os jovens idealistas da época, bem como, as vorazes leitoras de folhetins. Assim, uma rápida alusão ao jornal seria suficiente para que a plateia carioca pudesse situar os personagens dentro do contexto social da época, bem como dentro do enredo da farsa.

O contraste entre o personagem de Felício, que buscava nos impressos conteúdo político e informativo, em relação à Clemência, que se interessava especificamente pelos

¹⁸ O jornal *Spectador Brasileiro* era impresso em sua própria tipografia, situada na Rua do Ouvidor, nº 90, a mais importante rua comercial da capital do Império, prioritariamente dominada por comerciantes franceses e seus sedutores e luxuosos produtos. Publicado três vezes por semana, o jornal teve sua estreia em 28 de junho de 1824, Plancher a princípio assumiria toda a edição, assinando os textos pelo sedutor codinome “um francês brasileiro”. Sua marca editorial consistia nos vínculos que possuía com a imprensa europeia e seus correspondentes estrangeiros, assumindo a posição de um jornal liberal, ainda que fosse um entusiasta do Imperador.

¹⁹ Aprimorando os métodos aplicados no *Spectador Brasileiro*, o novo jornal teria grande sucesso, permitindo que Plancher fizesse alguns experimentos editoriais, já que em 1828 incorporaria alguns artigos no rodapé do jornal, abordando temas gerais, como o teatro e a poesia, com isso o editor francês “(...) teve destacada atuação no sentido de pensar a produção cultural no Brasil naquele momento e de ganhar atenção dos leitores para suas produções, desenvolvendo interessantes estratégias de propaganda, como rifas e loterias alardeadas em seus jornais” (Ramicelli, 2004, p. 49).

folhetins, indica que a transição para o jornalismo cultural ainda estava em processo, posto que o enredo da farsa associava a futilidade urbana, representada por Clemência, à literatura de entretenimento. Neste sentido é relevante considerar que o próprio Martins Pena teria se dedicado à prosa de ficção folhetinesca, valendo de todos os recursos romanescos na composição de sua prosa, como veremos adiante.

Também àquela altura, o romance *A Moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo, já teria obtido amplo sucesso de público e crítica como representante de uma genuína literatura brasileira.

Neste processo, não podem ser dissociados os diferentes significados assumidos pela atuação desses letrados e por sua produção ficcional. Sobretudo porque, no caso brasileiro, o momento das origens e da consolidação do gênero romance como uma prática digna da atenção dos homens de letras coincidia com o momento de afirmação da própria ideia de literatura nacional, de maneira que a escrita ficcional se abria como mais uma frente na disputa simbólica em que se criava e se valorizava uma imagem da nação. (Cano, 2013, p. 39).

Diante disso, nos parece que os primeiros anos de formação de Martins Pena foram marcados igualmente pela influência recebida da acentuada linguagem política que ainda predominaria na imprensa brasileira, mas como será analisado a seguir, receberia em primeira mão a influência das primeiras prosas ficcionais francesas.

Durante suas pesquisas feitas junto aos manuscritos de Damasceno e Pena (1956), um dos maiores historiadores do teatro brasileiro, Almeida (2016) teve acesso aos inéditos manuscritos referentes à relação cronológica de publicações consultadas por Martins Pena na Biblioteca Nacional e no real Gabinete de Leitura, entre os anos de 1833 e 1839. Com isso, a partir de suas análises obtemos um panorama do universo de leitura do autor e do processo de constituição do repertório intelectual que posteriormente usaria em suas comédias. Martins Pena era oriundo da classe média da Corte, de uma família de militares, magistrados e comerciantes provenientes de variadas regiões, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Portugal. Pela sua posição social podemos perceber que suas possibilidades profissionais eram grandes, já teria o privilégio de acessar a rede de ensino público, que àquela altura existia apenas em poucas cidades, sendo o Rio de Janeiro uma delas, assim como, teria condições de financiar parte de seus primeiros estudos e, não menos importante, se dedicar a eles com alguma exclusividade.

Dessa maneira, após os primeiros anos de ensino, Martins Pena ingressaria na 8ª Aula do Comércio em 1832, sendo que, foi neste mesmo tempo que a Biblioteca Nacional e Pública passaria a exigir o registro escrito das consultas a publicações feitas na biblioteca.

Por esse motivo, sabemos com mais precisão, quais foram as obras consultadas e quando foram requisitadas pelo jovem estudante naquela instituição. Mesmo tendo consciência que o simples registro não comprova a leitura, muito menos que seu repertório não se reduziria a essas obras, foi esclarecedor para nossa investigação, a verificação de seus primeiros registros junto à biblioteca. Pois, por elas pudemos confirmar, já nestes primeiros anos de formação, a presença de alguns interesses ou mesmo intenções que viriam a ser exploradas posteriormente pelo autor, permitindo suprir uma lacuna considerável em sua biografia, sendo assim, os registros foram os seguintes:

1833

19/10 –Galerie agréable du monde(2. v.)
 21/10 –Galerie agréable du monde(5. e 6. v.)
 6/11 –Figures de la Bible(1. v.)
 4/12 –Revue Britannique(1. v.)
 12/12 –Galerie agréable du monde(5. e 6. v.)
 16/12 –Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers

1834

3/3 –Nova coleção de segredos e curiosidades (2. v.)
 4/3 –(Estampas várias)
 10/3 –Revue Britannique(2. v.)
 11/3 –Revue Britannique(2. v.)
 12/3 –Revue Britannique(2. v.)
 14/3 –Description de la machine aérostatique
 15/3 –Revue Britannique(1. v.)
 22/3 –Revue Britannique(1. v.)
 28/3 –Enciclopédia de Conhecimentos Úteis(7. v.)

1834

14/04 –Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras (2.v.)
 24/04 –Revue Encyclopédique(2. v.)
 29/04 –Mirabeau

1834

25/8 –The Edinburgh Review9/9 –Voltaire(1. v.)
 20/10 –Revue Britannique24/10 –Galeria do mundo(2. v.)
 29/10 –Journal des Connaissances Utiles
 24/11 –Cook’s Voyage Elementos de música
 25/11 –Enciclopédia Metódica de Música28/11 –Método de música
 18/12 –Recueil de Planches Journal des Connaissances Utiles

1835

9/1 –*Westminter Review*Revue Britannique
 12/1 –*Dicionário de Música de Rousseau*
 15/1 –*Biblioteca popular*Voyage pittoresque de Naples et de Sicile(2. v.)
 27 e 28/3 –Revue Britannique
 9/4 –Edinburgh Review – Journal de la Societé des Sciences Physiques et Chimiques(3. v.)

A partir de uma primeira análise verificamos que a *Revue Britannique*²¹ se destaca das outras obras sendo consultada com grande regularidade. No entanto, para melhor esclarecermos os motivos culturais e sociais que levaram o jovem estudante a priorizar a referida publicação, a consultando com certa frequência, teremos que retornar ao semanário *Gabinete de Leitura*. Cujas linhas editoriais tinham por finalidade a promoção do simples hábito da leitura diária nos lares do país, como também, de consolidar um público leitor cativo, sendo totalmente dedicado a uma prosa de ficção ágil e de fácil leitura, comprometida com o entretenimento e a fruição, como bem define Maria Soares.

O Gabinete de Leitura, Serões das Famílias Brasileiras, Jornal para todas as classes, sexos e idades surgiu do esforço conjunto de alguns desses jovens que desejavam fazer da leitura um hábito diário nos lares brasileiros. O periódico semanal era publicado na Corte do Rio de Janeiro pela Typographia Commercial, situada na rua do Hospício n. 66, pertencente a Josino do Nascimento Silva. Apesar de sua curta duração — ao todo foram 35 números, publicados de 13 de agosto de 1837 a 8 de abril de 1838, sua importância reside no fato de ter sido quase que exclusivamente dedicado à prosa ficcional num período de formação de nossa prosa literária. Em suas 8 páginas de três colunas, a prosa de ficção se misturava às crônicas, poesias, anedotas e curiosidades das seções “Miscelânea” e “Variedades”. Ao longo de seus nove meses de existência, o Gabinete de Leitura dedicou mais de três quartos de suas 280 páginas à publicação de textos ficcionais. Ao todo foram publicados 92 títulos de prosa de ficção, dentre eles 14 nacionais. Nossa carência cultural, contudo, obrigou-os a buscar nos periódicos estrangeiros, principalmente franceses e ingleses, as histórias e artigos que acreditavam serem capazes de desempenhar a tripla tarefa de entreter, instruir e edificar. (Grifo nosso, Soares, 2008).

²⁰ Segundo Almeida (2016), após uma avaliação geral das obras consultadas, tendo por finalidade, a compreensão dos motivos e dos objetivos destas leituras, duas hipóteses poderiam ser levantadas: “uma diz respeito a futura carreira de funcionário público, outra sobre pretensões à carreira jornalísticas”. O pesquisador argumenta que a primeira hipótese leva a entender que as leituras estariam vinculadas ao interesse de Pena em avançar os estudos em matérias comerciais, políticas e militares, tendo em vista o aperfeiçoamento para o exercício do funcionalismo público, cargo que ocuparia posteriormente na Secretaria de Negócios Estrangeiros. Essa hipótese, nos parece pouco provável, já que esse cargo só seria possível anos seguintes, em 1843, após a consolidação da carreira política do cunhado junto ao Partido Conservador (o que não era certeza à época) e, também, da experiência acumulada por Pena como Amanuense no Porto dos Mineiros. Já a segunda hipótese, a nosso ver a mais acertada, sugere que as leituras foram motivadas a partir de sua atuação na imprensa do período, que passava por uma significativa transformação: a ascensão e consolidação de um jornalismo cultural e literário em detrimento do decadente jornalismo político que se produzia durante o período regencial. Se a independência política estava consumada, caberia agora aos homens de letras a missão de construir uma nação civilizada. Para tal empreitada, as belas-letas seriam os principais instrumentos para o aperfeiçoamento do homem, da sociedade, permitindo com isso o progresso e a civilização nos trópicos.

²¹ “A lista de obras consultadas mostra que não era comum que Martins Pena se demorasse muito tempo nos mesmos livros, sendo que a *Revue Britannique* é a principal exceção. É muito provável que o jovem não tivesse apenas lendo a revista, mas copiando alguns capítulos. Na biblioteca, os consulentes tinham papéis à disposição, nos quais podiam fazer anotações e cópias dos livros consultados, embora, segundo o artigo 30 do estatuto da biblioteca, as cópias fossem supervisionadas pelos funcionários”. (Almeida, 2016, p. 21).

Em brilhante estudo, Marlyse Meyer, demonstra que a formação da prosa de ficção no país, por meio da figuração de um tipo de narrador que circulava entre a ficção e outros tipos de relatos – se fixando a partir dos primeiros anos do romantismo brasileiro – teve como modelo as prosas ficcionais que surgiram na imprensa francesa, sendo abundantemente apropriadas pelos editores brasileiros por meios de traduções criativas. Sendo que, tais práticas serviram como um laboratório de escrita para essa nova geração de homens de letras. A autora ao se debruçar sobre a recepção do folhetim pela imprensa nacional, demonstrou que durante a década de 1830 foi corriqueiro a prática da tradução/pilhagem de folhetins (entendidos ainda enquanto experimentos em prosa ficcional) publicados em revistas inglesas e francesas. Entretanto, concomitante a essa prática foi se forjando as primeiras experiências ficcionais de caráter nacional. Seguindo os passos de Meyer, a pesquisadora Maria Eulália Ramicelli (2004), aprofunda a temática, concluindo que naquele contexto a pilhagem de textos de outros jornais, principalmente europeus, além de ser uma prática comum, deveria ser entendida como uma “tradução cultural”, nos mesmos termos da antropologia social, que entende a cultura enquanto um texto:

(...) apropriado e interpretado criativa e ativamente, uma vez que o antropólogo – tal como o tradutor – procura torná-lo inteligível para outra cultura. Nesse sentido, o estágio atual dos Estudos de Tradução tem muito a contribuir para um trabalho como este, pois, ao considerar a tradução como um importante tipo de reescrita, alarga o horizonte de análise, colocando em primeiro plano o contexto em que o processo tradutório ocorre, relacionando dialogicamente o sistema literário em que o texto foi originalmente produzido (sistema fonte) e o sistema literário que o apropria (sistema-alvo). (Ramicelli, 2004, p. 7).

Desse modo, no Brasil, o novo gênero de escrita, o folhetim, seria responsável pela intermediação cultural da nova prosa de ficção britânica, mas em versão francesa, já que se consumia em maior número revistas literárias em língua francesa. Ainda mais que, a principal mídia propagadora dessas novas experiências editoriais produzidas na Inglaterra foi o periódico francês de grande sucesso e repercussão, a *Revue Britanique*. Revista inaugurada em 1825, com o propósito de assimilar, de forma crítica, da perspectiva britânica sobre os povos e os variados assuntos, comércio, política, administração, literatura e ciências. E, a partir de traduções, teriam o confesso objetivo de esclarecer e entreter intelectualmente o leitor francês e o europeu, como aponta em seu texto inaugural:

A partir dessas considerações, pensamos que faríamos algo útil não somente para a França, mas para toda a Europa continental, ao publicarmos periodicamente, sob o título de REVUE BRITANNIQUE, a tradução dos artigos mais notáveis inseridos nas diferentes coletâneas que acabamos de indicar (alusão às revistas britânicas nomeadas no início do prospecto: “Revue d'Edimbourg, Quarterly,

Westminster Review, Classical Journal, Glasgow, Mechanic's, London, Monthly, New Monthly Magazine, Literary Gazette, Asiatic Journal, Oriental Herald, etc., etc.”] (...) A verdadeira erudição deve consistir doravante no conhecimento dos movimentos e do progresso do espírito humano, em todos os povos que participam dos benefícios da civilização moderna. (*Prospectus*, texto de apresentação da *Revue Britannique*, publicado na abertura do primeiro número em junho de 1825. P.6-7 apud Ramicelli, 2004, p. 100).

Em resumo, a revista comportaria uma compilação de textos oriundos dos principais e mais variados periódicos britânicos, que àquela altura possuía um mercado editorial mais robusto e versátil. O moderno jornalismo britânico tinha por característica a capacidade de contemplar um vasto público de leitores, seja aqueles mais sofisticados, seja os mais voltados ao entretenimento acessível, como era comum aos folhetins, às crônicas e às narrativas ficcionais ao sabor popular. Para isso, os editores da revista francesa fariam uso de uma “tradução cultural”, prática que consiste na seleção de escritos, de origens diversas e sobre variados temas, cujo principal objetivo era instruir um público letrado e sábio por meio de uma variedade de crônicas, ensaios, ficções e folhetins. Entretanto, o processo de tradução não se daria de forma passiva, uma vez que era prática comum entre os tradutores de transpor o texto de forma a cumprir as demandas locais, sem apreço pela literariedade, muitas vezes deturpando o original, mas com a finalidade de dar um sentido francês aos escritos britânicos.

Se a principal fonte de inspiração/imitação dos homens de letras do Brasil foi a sociedade francesa, não seria diferente que a imprensa moderna praticada na Inglaterra teria repercussão aqui por meio da mediação francesa feita a partir da *Revue Britanique*. Assim, como os próprios franceses fizeram, os nossos tradutores adaptariam a prosa ficcional que aparecia na revista francesa à lógica nacional, modificando trechos, excluindo passagens, ou mesmo, alterando significativamente o enredo e a escrita original. Nestes termos, nos parece esclarecedor a presença rotineira da revista nas consultas feitas por Martins Pena à Biblioteca Nacional. Pois, além de confirmar a influência da revista sobre a elite intelectual do país, como confirma vasta pesquisa, sugere que o autor – por meio do domínio que tinha da língua francesa e inglesa – teve uma posição privilegiada, já que tinha acesso direto a essas novas práticas ficcionais a partir do original francês. E como podemos verificar em suas consultas, também teve acesso a alguns importantes periódicos britânicos dos quais a *Revue Britanique* retirava seus textos. Fato que aumentaria seu capital cultural e, mais que isso, reforçando a hipótese de que teria se inserido nas sociabilidades culturais da capital pela nova imprensa cultural, a princípio, como tradutor, e posteriormente como cronista.

A explosão de periódicos que ocorria no país, com o surgimento de novas tipografias e livrarias, fez crescer a atividade de tradução que supria a demanda do público por crônicas e folhetins estrangeiros, permitindo até que grandes autores europeus fossem conhecidos pelos leitores brasileiros quase simultaneamente, com a diferença pequena de meses. Martins Pena publicaria no *Jornal de Modas* e no *Gabinete de Leitura*, ambos jornais voltados ao cotidiano cultural e a temática feminina, inspirados pelo modelo francês, sendo também, muito próximo do editor Paula Brito, que inclusive publicaria suas principais comédias em forma de livro, dessa proximidade com a imprensa atuante, surgiria uma nova rede de interações ao jovem autor. Como já apontado, neste tempo, a principal característica da *geração vacilante*, a versatilidade e diversidades na atuação cultural, foi marca distintiva dos primeiros anos de formação de Martins Pena, pois a especialização só viria nos anos seguintes e de maneira gradativa, quando sua principal atividade se restringiria ao espetáculo teatral. Os primeiros anos de sua formação foram determinantes, uma vez a sua produção e as suas consultas revelam um indivíduo integrado aos principais debates que envolviam a vida pública da cidade, sendo um grande leitor de periódicos, acompanhando cotidianamente as publicações que circulavam, o que se pode provar pela frequente presença de temas cotidianos dos jornais em suas comédias. Demonstrando o impacto que o novo mercado de periódicos teria na construção de seu repertório:

O contato com a imprensa fluminense da primeira metade do século XIX além de oferecer elementos que nos ajudam a caracterização do repertório, dos programas e das políticas do São Pedro de Alcântara, nos fez pensar em Martins Pena não somente como um homem de teatro. O comediógrafo parece ter sido um atento leitor de jornais cotidianos, a exemplo do *Jornal do Commercio* e do *Diário do Rio de Janeiro*. Antenado com as discussões políticas, econômicas e culturais do dia-a-dia na cidade do Rio de Janeiro, levou para as comédias, em forma de denúncia social, discussões de interesse público que ocupavam as páginas dos periódicos, com temas que trilhavam pelo sucesso das recitas de óperas italianas, o *métier* da medicina, a produção e circulação de dinheiro falso, e a maçonaria. (Rondinelli, 2012, p. 6).

Se, durante o processo de independência, a tônica dominante era a cultura política ainda influenciada pelo liberalismo iluminista francês, inglês e americano, os últimos anos do período regencial viram florescer uma gama de revistas e jornais cuja temática não se restringia aos assuntos graves vinculados ao comércio e à política. A circulação de novas formas de expressão, por via de crônicas, folhetins, contos e outros experimentos jornalísticos, fez surgir uma insólita maneira de se abordar ideias políticas e culturais.

Capítulo 2. Geração Vacilante ou Os Escritores Sem Livro

Cabe aqui uma referência a um grupo de agentes culturais, que se caracterizavam pela intensa atividade intelectual na vida social da cidade, articulando vários domínios (tradução, edição, crítica, prosa, drama, crônica, folhetim e a música), sendo denominados por Candido (1979) de *geração vacilante*²² e sugestivamente descritos na sua dimensão política e literária nos seguintes termos.

Os vaivéns políticos desses homens; sua relativa inconsistência ideológica; fragilidade das suas posições eram devidas não tanto ao caráter de cada um, quanto às circunstâncias, que foram conduzindo lentamente da anarquia à autoridade, da dispersão à centralização, nos primeiros anos do Segundo Reinado. Circunstâncias que propiciaram certa fluidez ideológica, ajustada à inabilidade dum momento de formação. O mesmo se dá no terreno estritamente literário, onde eles oscilam entre o Classicismo e Romantismo, numa reversibilidade que também exprime os estratos transitivos. De todas as partes, encontramos, pois, a transação; Marques do Paraná foi o homem providencial do momento, porque soube amornar o banho-maria sedativo, após dois decênios agitados. Nesses primeiros românticos havia esboços, embriões de Paranas literários. (Candido, 1965 apud Cano, 2001, p. 260).

Apesar de ter identificado a existência de um grupo específico, a nosso ver, ainda faltou para Candido (1979) uma análise mais detida sobre as particularidades da referida geração, tais como o seu papel imprescindível à formação das artes nacionais, bem como sua atuação no campo político e, para nosso interesse, na produção das primeiras representações do mundo rural brasileiro.

Para melhor reconstrução dessa geração de intelectuais, faremos uso do esquema teórico que Ângela Alonso (2002) se vale para a apresentação da geração de 1970 do século XIX, em sua excelente obra *Ideias em Movimento*. No entanto, não pretendemos manter fixa a ideia teórica originária, mas apenas como uma referência que melhor ajude na apresentação

²²O termo *geração vacilante* foi criado por Antonio Candido para se referir à geração de escritores que surgiram no período regencial, que titubeavam entre várias escolas literárias, num momento se aproximavam do classicismo noutro buscavam referência no romantismo. No entanto, existe uma grande carência em estudos voltados para a caracterização dessa geração que atuaria apenas nos jornais, no entanto, faremos referência a Almeida (2016) e Cano (2013), que buscaram delinear, sem pretensões revisionistas, uma tipificação mínima para melhor compreensão do grupo citado e do período. O critério usado pelos autores na caracterização do grupo foi o de oposição. Uma vez que agrega os homens de letra que tiveram grande atuação artística, mas que não pertenciam diretamente ao grupo vinculado à revista *Niterói*. Já que a historiografia literária tradicionalmente atribuiria ao último a primazia e a originalidade na fundação da literatura brasileira, deixando de lado autores menos consagrados, mas não menos importantes, na construção de nossa literatura. A meu ver, Candido, foca os meios culturais tradicionais e especializados como o *Minerva Brasiliense*, nessa revista e deixa de lado a intersecção entre atividade cultural e política, como ficará mais bem evidenciado a seguir. Na própria seleção dos autores, Candido não dá a devida atenção a autores que a nosso ver tiveram importante atuação no campo cultural brasileiro, na produção e reprodução de um imaginário nacional.

sucinta do movimento intelectual intitulado *geração vacilante*, da qual Martins Pena fazia parte. Para isso, utilizamos os principais conceitos usados pela autora na estruturação da referida obra.

Primeiro, interessa-nos a ideia de *estrutura de oportunidades políticas*, pois todo movimento intelectual de certa forma conforma também um movimento social, uma vez que surge do esgotamento dos modelos tradicionais de poder (político, econômico e cultural), no caso, a reestruturação dos resquícios do Antigo Regime Português e a conformação do Estado moderno brasileiro, apontando para valores compartilhados pelo movimento. No período, distintos projetos políticos disputavam a conformação do estado após o 7 de abril de 1831. A elite política e, de forma inédita, a opinião pública de camadas sociais antes apartadas do poder, enfrentavam um dilema a ser coletivamente solucionado: definir um arranjo institucional, político e jurídico que melhor caberia às condições de um país, agora nas mãos de seus efetivos concidadãos, tendo por paradigma os valores do liberalismo, da civilização europeia, do Estado moderno e do classicismo/romantismo.

Nesse sentido, essa nova janela de oportunidades permitiu que a constituição de um movimento cultural único, mesmo vacilante em suas frentes de atuação e filiações estéticas/ideológicas, tivesse diante de si um quadro inédito, qual seja, a missão intelectual de civilizar o país e a necessidade de costurar e definir um caráter nacional específico do Brasil.

Em seguida, a noção de *comunidade de experiência*, pois a origem social e o recorte geracional não parecem suficientes na demarcação deste grupo, uma vez que a experiência compartilhada o delimitaria com mais precisão, ainda mais se assumirmos uma especificidade da época, a atuação de grupos sociais antes excluídos do debate político e cultural, bem como a efetivação de uma opinião pública cada vez mais presente no debate, fazendo uso da imprensa e dos novos espaços de sociabilidade, as sociedades literárias e políticas, para conformar sua atuação. Assim, pelo fato de estarem expostos a um contexto social e intelectual comum, compartilhando um curso de ideias e conceitos, o campo de disputa política aberto após 1831 pressionou a *geração vacilante* a se posicionar, fazer alianças políticas e, principalmente, buscar na atividade cultural uma estratégia de afirmação da nação e do estatuto de nossas artes.

Por fim, a ideia de *repertório*, entendido como a soma dos instrumentos intelectuais articulados de acordo com as necessidades dos atores sociais nos embates políticos e

culturais, sendo resumido como as formas de pensar, sentir e agir frente às instituições e os valores da época. Neste caso, o repertório político advindo das várias formas de se interpretar o paradigma do liberalismo moderno, a presença de mediadores culturais, como os editores estrangeiros que inovaram a atividade jornalística, bem como os próprios jornais como mediadores de ideias, a presença de atores culturais associados à Academia de Belas Artes e os viajantes estrangeiros com sua lente interpretativa pitoresca e, por fim, a ascensão do romantismo no país, associada à necessidade de forjar uma ideia de nação e autenticidade. Como já citado, usaremos os conceitos como forma de apresentar brevemente os principais traços desta importante geração.

2.1 O Laboratório da Nação: a alquimia das artes brasileiras e o universo mental da Regência

A primeira experiência artística de Martins Pena é reveladora da simbiose entre a dimensão política e cultural do período Regencial, como podemos verificar no conto *Um Episódio de 1831*, publicado em 08 de abril de 1838 no jornal *Gabinete de Leitura*. O enredo é representativo da prosa folhetinesca praticada na época, segue um resumo do enredo: Rita era viúva de um “pobre funcionário da Alfândega”, vivia da “aposentadoria” deixada pelo honesto marido, criando sua filha Mariquinhas com toda dedicação e amor. No entanto, com a trágica morte de seu compadre Jeronimo, um mês depois da esposa ter falecido no parto de seu único filho, Juca, aquele, antes de dar o último suspiro, conseguiria recomendar o filho aos cuidados de sua madrinha, Rita. Rita, então, criaria, também, com todo amor Juca, sendo este o companheiro de infância de sua filha Mariquinhas, fazendo com que a partir desse convívio florescesse entre os dois um tenro e puro amor. Já na vida adulta, mesmo que tal amor fosse reconhecido por Rita, Juca ainda não tinha condições financeiras de manter um casamento. Percebendo a situação, sua madrinha o arrumara emprego numa taverna perto da sua casa, para que o afilhado pudesse ficar próximo de Mariquinhas. Pelo empenho de Juca, logo se tornaria sócio do patrão, podendo, assim, unir-se com sua amada. No entanto, surgiria a nefasta figura de José, um vadio frequentador de botequins que ganhava a vida de forma ilícita. Este se apaixonara por Mariquinhas, e sabendo que ela amava Juca, jurou vingar seu amor não correspondido.

Assim, no fatídico dia de 14 de julho do conturbado ano de 1831, uma massa de soldados em sedição, levaram medo e violência às ruas e às residências da cidade, com isso, *ninguém se julgava seguro em sua casa; as portas eram arrombadas, o direito de propriedade menoscabado, a honra das famílias insultadas...*, reinando uma anarquia geral pela capital. Um grupo de soldados já embriagados adentraram a uma taverna próxima à casa de Juca para beberem, chegando lá pediram vinho e aguardente ao caixeiro que, em pânico pela situação, não conseguiu segurar o medo. Tal reação acabaria sendo interpretada como ato comum de um traidor pé-de-chumbo, denominação associada aos portugueses. O caixeiro, com isso, seria impiedosamente atravessado por uma baioneta e morto em seu próprio comércio. O facínora José, vendo o episódio, incitou os soldados a se transferirem à taverna que Juca trabalhava, dizendo que lá se encontrava o melhor vinho da cidade. O desfecho não seria diferente, sob a orientação de José, a animosidade e excitação dos soldados bêbados também tomaria Juca por traidor e o mataria ali mesmo com uma baioneta. A pobre Mariquinhas, vendo tal cena, como uma fera acuada correria para o ímpio José, cravando seus dentes em suas faces, o matando ali mesmo. Em seguida, só restaria à pobre Mariquinhas um grito de dor e ódio, seguido de *uma gargalhada seca, anelada, estridente, uma gargalhada como dão as fúrias quando terminam uma obra do mal!!!!... Horror!!! Ela estava doida!!!*. O conto descrito possui como pano de fundo histórico uma reinterpretação de eventos reais ocorridos na capital logo após a abdicação de D. Pedro I, nisso podemos perceber pelo tom crítico ao entusiasmo que animava a capital naquele período, pois o que poderia ser interpretado como ímpeto de transformações e mudanças, agora era visto como anarquia de uma gente incivilizada que não sabia lidar com os destinos da sua própria nação. O evento descrito foi real, ocorrera uma semana após o padre, fazendeiro e político e paulista padre Feijó assumir a pasta de Ministro da Justiça e, assim, iniciar um novo e importante capítulo nas disputas políticas que emergiram após o 7 de abril de 1831.

O historiador Amora (1965), em capítulo referente ao romantismo brasileiro, afirma que entre 1831 e 1838, o romantismo passaria a ter um ambiente favorável à sua eclosão, essa atmosfera foi ocasionada pelo movimento político que “derrubaria” D. Pedro I. Sugere o estudioso de nossa literatura, que sem recorrer aos eventos políticos ocorridos, antes e depois da Abdicação, não seria possível:

(...) chegar a uma compreensão suficiente do que se pode chamar de “eclosão de nosso Romantismo”, se pelo menos não tivermos em mente que a vitória nacionalista de 7 de abril de 1831 deu-nos, repentinamente, um tipo de

comportamento histórico sem o qual as nossas primeiras afirmações românticas não teriam sido exatamente o que foram, nem teriam ocorrido no momento que ocorreram (...) assim, em 7 de abril de 1831, o Brasil assumia a responsabilidade de seu destino, e partia para a busca de suas próprias soluções políticas, sociais e culturais. O idealismo, autoconfiança e a euforia patriótica, galvanizados e estimulados pelo 7 de abril, acabaram por contagiar todos os brasileiros, particularmente jovens intelectuais, que dentre em pouco, começaram a se empenhar numa reformulação nacionalista (e romântica, por força da moda) de nossos ideais de cultura e de nossa atividade intelectual, literária e artística”. (Amora, 1965, p. 75-76).

Com isso, aceitaremos, igualmente, a sugestão de Amora (1965) sobre os efeitos dos eventos de 1831 na constituição de um espírito nacional próprio que se transformaria em atitudes intelectuais sedimentadas pelo espírito missionário dos primeiros românticos. Na reconstituição do contexto político do período citado fazemos referência aos minuciosos estudos de Neves (2003), Cano (2001), Basile (2009) e Morel (2016) relativos à cultura política da independência, I Reinado e o Período Regencial, cujo papel da nascente imprensa brasileira seria imprescindível na formação de uma nova linguagem política no país.

Se a presença no conto de Martins Pena de termos como *pés-de-chumbo*, *patriota*, *liberdade*, *direito de propriedade* e *anarquia* ilustram a penetração da linguagem política da independência, I Reinado e da Regência no cotidiano brasileiro, explícita, igualmente, que tais usos foram gradativamente reconfigurados durante a conturbada experiência social da regência e da ascensão do regresso, uma vez que fora publicado perto do fim do período regencial²³. A partir de um processo gradual de aclimação cultural dessa linguagem, que parte do entusiasmo pelo sentido libertador de tais conceitos até o desencantamento político oriundo da vivência política da regência, bem como da necessidade de adaptar tal linguagem às novas demandas sociais e políticas dos conflitos políticos que emergiram no período. Ainda mais se levarmos em conta que a geração de jovens letrados que não vivenciaram com maturidade os eventos de 1831, estariam mais aptas a identificar usos e significados pouco legítimos atribuídos a tais termos naqueles novos tempos. A seguir reconstituiremos brevemente o contexto político que Martins Pena faz uso na construção de sua novela histórica.

Utilizando-se de uma feliz definição de Marcello Basile (2009), também identificamos o Período Regencial como um Laboratório da Nação, marco crucial para a formação dos

²³ Vale notar a diferença de tom entre os poemas publicados por Domingos de Magalhaes em 1833, em sua grande maioria entusiasta do 7 de abril de 1831 com a percepção já contida e regressista de Martins Pena.

principais paradigmas do estado brasileiro. Como já citado anteriormente, acrescentaríamos à qualificação do período a constituição das principais figurações literárias e artísticas e das primeiras tentativas de se definir os contornos da nação brasileira via atuação simbiótica entre política e cultura. Nesse contexto, foi relevante as formas de figurar o rural como espaço de disputa simbólica na construção da nação.

Através da necessidade que os intelectuais do período tinham – devido ao contexto político – de adotarem uma postura missionária e um projeto civilizatório frente à construção de uma identidade nacional pelo Estado e pelas artes, especialmente nas primeiras experiências ficcionais elaboradas a partir dos jornais do período, confirmou-se um laboratório cuja finalidade era definir um projeto de estado nacional para o Brasil. Com isso, fez-se também uma alquimia literária²⁴ através dos periódicos e seus folhetins e da intensa atividade cultural pública que surge no período.

Sendo assim, o destacado 7 de abril, data da abdicação de D. Pedro I, ratificou o espaço público como local de disputa dos distintos grupos políticos e estratos sociais, fixando a ascensão de novos modelos de ação política. Num contexto em que tais debates extrapolavam a tradicional esfera da vida palaciana e das instituições de representação política, alcançando uma acelerada politização de todas as esferas sociais, não apenas tendo a participação da imprensa, dos debates parlamentares, da atuação das sociedades secretas, das sociedades literárias e dos quartéis, mas igualmente a presença das ruas e das atividades culturais, tornando o período emocionalmente carregado. Com o trono desocupado, logo explodiu uma acirrada disputa pelo poder regencial, que fora ocupado a princípio pelos *moderados*, por se acharem mais articulados social e politicamente desde 1826.

Os *moderados* tiveram grande valor social, já que agregaram uma nova geração de políticos, na sua maioria oriundos das províncias meridionais do país – Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Eram ligados, como demonstram os pesquisadores Alcir Lenham, Eni Mesquita, Mattos e Rafael Bragança, aos comerciantes e produtores rurais do interior, associados ao mercado de produtos internos e à economia de abastecimento da corte,

²⁴O uso desse termo refere-se à ideia de laboratório da nação, já que as pesquisas apontam que a prosa de ficção brasileira surge de um processo complexo que envolve a atividade de tradução, assimilação das estruturas narrativas e do plágio/inspiração na tentativa de se delimitar uma prosa autenticamente nacional, ainda mais se levarmos em conta que a poesia neste momento encontrava maior receptividade entre os nossos principais escritores. Menos fruto de um processo disperso e intuitivo do que de um projeto literário definido de construção de uma prosa ficcional nacional.

vinculados, igualmente, a grupos provenientes da tímida burguesia urbana e do setor militar, onde sua força socioeconômica não correspondia, no Primeiro Reinado, à sua participação no governo imperial.

Quando ocupavam o centro do poder, os *moderados* tinham como referência política autores como Locke, Montesquieu, Guizot e Benjamin Constant, assim, buscavam efetivar reformas políticas, institucionais e jurídicas (o que conseguiriam fazer) que reduzissem os poderes de atuação do Imperador, atribuindo maior atuação à Câmara dos Deputados e autonomia ao Judiciário, certificando os direitos civis dos cidadãos e inaugurando uma moderna ideia de liberdade, sem ameaçar a ordem imperial²⁵. Seus principais representantes eram a princípio Evaristo da Veiga, Diogo Feijó, Bernardo Pereira de Vasconcellos, José Custódio Dias, José Bento Ferreira de Mello, Odorico Mendes, Carneiro Leão, Francisco de Paula Araujo, Miranda Ribeiro e Araújo Vianna

A tendência moderada, oriunda de sua precoce organização, prevaleceu na primeira Regência Trina permanente, composta por Francisco de Lima e Silva e pelos deputados João Bráulio Muniz e José Costa Carvalho, todos pertencentes aos *moderados*. No mês seguinte à primeira Regência Trina permanente, teve a nomeação do fazendeiro e político paulista padre Diogo Feijó para o cargo de Ministro da Justiça, posto de destaque em tempos de intensa crise social e política, pois a pasta era encarregada pela conservação da ordem pública e do controle policial.

A imagem de Feijó será melhor analisada posteriormente, uma vez que incorporou a persona pública de homem rural, paulista e rústico, o que usava como estratégia em sua oratória e firme atuação política. A forma rígida com que atuou no combate a uma intensa instabilidade pública que se formou após o sete de abril de 1831, em nome da manutenção da ordem social para que as reformas pudessem ser aprovadas, já o colocava como um dos principais inimigos públicos do grupo político dos *exaltados*.

Os liberais *exaltados*, por sua vez, articulam-se logo em seguida aos moderados, por volta de 1829, em decorrência da acirrada crise política que antecedeu a abdicação de Pedro I. Tinham como perfil social certa heterogeneidade, prioritariamente vinculados aos grupos urbanos médios (profissionais liberais, funcionários públicos, militares de baixa patente e

²⁵ Vale frisar que tais temas funcionariam como pano de fundo da primeira comédia de sucesso de Martins Pena, Juiz de Paz da Roça, cuja primeira versão data de 1833, analisando os quiproquós que esse novo arranjo institucional causaria no interior do país.

eclesiásticos) com quase nenhuma presença na elite política da época. À esquerda do campo liberal assumiam postura jacobina, influenciados pelo modelo de governo americano e inspirados por Rousseau, Montesquieu e Paine, articulando noções liberais clássicas com ideias democráticas – à época, sinônimo de radicalismo e, para muitos, anarquia. Também flertavam com o federalismo republicano, pregavam a expansão dos direitos políticos e civis a toda a população livre, refletiam projetos para uma gradativa abolição da escravidão, a promoção de uma certa igualdade social e esboçavam um projeto de reforma agrária. Seus principais líderes eram Antônio Ferreira França, seu filho Ernesto Ferreira França, Venâncio Henriques de Rezende, José Lino Coutinho, Antônio de Castro Alvares, José Mendes Vianna e Luiz Augusto May. Como tinham pouca representatividade parlamentar sua principal arena de atuação foram as ruas e os jornais, muitas vezes na clandestinidade.

Desse modo, compreende-se os motivos pelos quais Feijó nutriu nesse grupo uma ferrenha oposição pois, mesmo que os moderados tenham buscado modernizar o estado através de significativas reformas institucionais de caráter liberal e descentralizadora, a atuação do padre se voltava cada vez mais para uma tentativa de adestrar o “cavalo da revolução” que fora o sete de abril, ou seus excessos sociais e políticos para, assim, aprovar reformas que pudessem dentro dos limites do liberalismo monárquico garantir a modernização do Estado brasileiro.

No desenrolar da regência, organizou-se um terceiro grupo, denominado *caramurus* e, futuramente, *partido do regresso*, os quais se encontravam à direita do campo político, vinculados ao liberalismo conservador, segundo a tradição de Edmund Burke. Eram contra qualquer tipo de reforma à constituição de 1824 e apregoavam uma monarquia constitucional fortemente centralizada, nos termos do Primeiro Reinado, chegando a buscar a restauração de D. Pedro I. Seus líderes mais destacados eram Hollanda Cavalcanti, Martim Francisco de Andrada, Miguel Calmon, Araujo Lima, Abreu e Lima, José Clemente Pereira, Francisco Montezuma, Antônio Rebouças e Lopes Gama.

Os citados programas políticos apontam diagnósticos e soluções distintas ao projeto de nação e à configuração do Estado brasileiro, desenvolvendo uma cultura política multifacetada e heterogênea, que comportava ideias liberais progressistas com certa herança do absolutismo do Antigo Regime português. Nas mais importantes cidades do país, via-se a politização nas ruas, na imprensa e nos novos espaços de sociabilidade. A política transbordava os setores tradicionais de poder. Surgia uma ativa opinião pública que

contribuía para a formação dos primeiros românticos brasileiros. Como podemos confirmar com a figura de Evaristo da Veiga, redator do jornal moderado *Aurora Fluminense* e proprietário do clube da rua dos Pescadores – uma livraria onde se encontravam as principais obras de autores europeus e, também, ponto de encontro de intelectuais moderados. Neste lugar, que além do comércio de livros, se tornou um novo espaço de sociabilidade e troca de ideias, podia-se observar a ativa presença dos ainda jovens Torres Homem e Porto Alegre, que assimilariam a missão intelectual e política de fundar um novo país (Pinassi, 1996, p. 70). Assim, vai se desenvolvendo a atuação intensa e inédita da imprensa, como aponta Basile (2009).

A imprensa conheceu desenvolvimento sem precedentes na década de 1830. Verifica-se, em particular nos primeiros anos, vertiginoso crescimento de publicações nos centros em que já haviam tipografias – Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Maranhão, Pará, Minas Gerais, Ceará, Paraíba, São Paulo, Rio Grande do Sul e Goiás –, aos quais se vieram somar, até 1840, Santa Catarina, Alagoas, Rio Grande do Norte, Sergipe e Espírito Santo. Esse desenvolvimento da imprensa vinculava-se intimamente às disputas políticas, à emergência de diferentes projetos políticos e à mobilização da opinião pública. Foi a arena na qual os debates transcorreram com maior abertura e amplitude, além de franca virulência, facilitados pela relativa liberdade de expressão e pela prática comum do anonimato. Jornais e panfletos foram os grandes responsáveis pela produção e difusão da cultura política, ultrapassando até a barreira do analfabetismo, uma vez que os impressos eram habitualmente lidos e comentados em voz alta em público, o que multiplicava seu poder de comunicação. Exerceram, assim, vigorosa pedagogia política como principais veículos de expressão de ideias e de propaganda das facções concorrentes. (Basile, 2009, p. 65).

O ativo contexto político do período fez aflorar uma intensa atividade jornalística e, também, um surto associativo, além de intensificar antigas formas de sociabilidade – instituições de caridade, irmandades religiosas e Santa Casa de Misericórdia – entidades estas de caráter político, literário, pedagógico, artístico, econômico, corporativo e filantrópico. Neste ponto, reforçamos que as três facções políticas da Regência utilizaram intensamente esses novos meios de atuação política e de sociabilidade, agregando novos estratos sociais, permitindo a circulação de novas ideias e promovendo um intenso e, frequentemente, violento debate. Reforçando assim, o espírito político que a população brasileira, principalmente da capital, vivenciava em seu cotidiano.

Um exemplo de atuação societária de caráter político e com forte penetração no Império foi a Sociedade defensora da Liberdade e Independência Nacional. Fundada em maio de 1831, se proliferaria pelos interiores do país, tendo por finalidade minar as raízes, ou seja, solapar as instituições e valores ainda mantidos do estatuto colonial, forjando um

sentimento nacional próprio, atuando como um contraponto aos grupos mais radicais ou conservadores.

Toda essa efervescência encontrada no Parlamento, na imprensa e nas associações ecoava em inúmeros movimentos de rua, festividades ou de novas formas de protesto. Os primeiros movimentos públicos transcorriam, sobretudo, nas diversas ocasiões fixadas pela Regência para celebrar e legitimar acontecimentos tidos como marcos da história pátria. Como descreve Basile:

Os viajantes ingleses Robert Walsh e John Armitage ficaram impressionados com o grande concurso de pessoas, “às vezes da mais humilde condição social”, nas sessões parlamentares daqueles tempos e com o grau de envolvimento e interesse do público. Além das galerias lotadas, as atas das sessões registram vários pequenos tumultos provocados pela plateia. Gritos, discussões, ofensas, batidas de pés e até escarradas e moedas atiradas sobre os parlamentares não raramente interrompiam os trabalhos e suscitavam reações indignadas; chegou-se a recorrer à retirada forçada dos espectadores, ao emprego de dois fiscais de galeria e à elaboração de um edital que determinava silêncio absoluto da plateia, proibindo qualquer manifestação de aprovação ou desaprovação durante as sessões, vedava a entrada de indivíduos armados ou portando bengala, obrigava o uso de casaca ou sobrecasaca e ordenava a distribuição de senhas (limitadas em 200). (Basile, 2009, p. 105).

Assim como no congresso, tal atuação acontecia nos inúmeros rituais públicos que predominavam por todo o dia nessas festas, com paradas militares, missas solenes com sermões patrióticos, luminárias públicas e particulares, espetáculos pirotécnicos, representações de música e danças, bailes e jantares, espetáculos de teatro, publicações de poesias e hinos e gritas de vivas. Eram em sua maioria financiados, seja pelo poder público ou privado, por sociedades patrióticas, sempre tendo a presença de autoridades e da corte, contribuindo para a conformação da mística em volta da monarquia e do príncipe herdeiro. A atividade cívica da regência, por meio de uma estratégia simbólica e por novas formas de ocupação do espaço público, mobilizou o povo que, naquele momento, se fazia presente e representado por todas as camadas sociais.

Tais rituais cívicos tinham uma força de mobilizar sentimentos, como instrumentos de educação política, usados intencionalmente pelos moderados e, posteriormente, pelo regresso, na legitimação do poder monárquico, estimulando os laços de união e comunhão referentes à nação, buscando conquistar a adesão popular e cultivar as virtudes cívicas, sempre nos limites da ordem social. Assim, afirmavam valores nacionais e, com isso, se construía uma memória nacional coletiva, que no Segundo Reinado seria amplamente usada. O teatro, que será analisado em capítulo a parte, funcionou como peça fundamental dessa

luta simbólica, seja nas peças representadas, na atuação das companhias de teatro, ou mesmo, na intensa participação do público durante os espetáculos.

Um exemplo dessa agitação nos teatros será relatado por Carl Seidler, em setembro de 1831, que havia presenciado um motim no teatro. A situação se iniciou quando um espectador esbravejou “Viva a República!”, sendo seguido ao mesmo tempo por outros espectadores. Em reação, escutaram-se brados de “Viva dom Pedro II”, segue o relato:

Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, olhares hostis se cruzavam, punhais relampejavam mãos do que baionetas: estabeleceram-se o tumulto. Na primeira fila um juiz de paz ergueu sua alentada figura [...] [e] reclamou do silêncio. Em resposta, o mesmo jovem que primeiro dera viva à república exibiu de suspensórios arriados e indecentemente aquilo que aqui não posso exhibir e comentou com breve monólogo. O juiz de paz levantou a luva do desafio e deu ao oficial da guarda ordem para “imediatamente mandar carregar às armas, e ocupar triplicemente as portas do teatro, de modo que não pudesse escapar um só dos desordeiros” (pois um responsável único não era possível descobrir). Mas no momento em que apareceram às portas inteiramente abertas os soldados de baioneta armada, contra eles foram disparados vários tiros de pistola, dos camarotes e da plateia, e a multidão furiosa avançou sobre eles como maré tempestuosa. (Seidler, 2003, p. 73).

O desfecho foram três mortos entre vários feridos, por isso o teatro foi fechado por dois meses, voltando a atividade apenas nas comemorações do sexto aniversário de Pedro II. No entanto, nos meses seguintes tais debates iriam gerar uma atuação jurídica cada vez mais acirrada sobre o comportamento do público de teatro, vetando manifestações espontâneas de teor político, assumindo o teatro como espaço de perigo, se desenvolvendo um grande temor pela opinião pública e, por isso, para as autoridades deveria ser dominada pelo estado. Como também, o teatro seria um espaço civilizatório, de construção de valores públicos, tradicional e excelente escola de costumes. Será em meio a esse ambiente que as comédias de costumes de Martins Pena obterão grande sucesso, tocando em feridas públicas, como o tráfico de escravizados, corrupção, a nefasta atuação de estrangeiro, a decadência moral e, também, na caracterização do mundo rural.

Importante perceber que a visão política do regresso se apresentava como a saída prudente e ordenada dos turbulentos anos da regência, associada aos excessos do liberalismo moderado e exaltado. Uma vez que para os opositores do regresso a ascensão do grupo representava a volta à tirania e à centralização política centrada na capital e na corte. No entanto, nos parece que os valores do regresso tenham prevalecido entre a *geração vacilante* uma vez que foi compartilhada por Martins Pena em sua releitura cética do período a partir do conto “Um episódio de 1831” e teve também em Justiniano José da Rocha e Firmino

Rodrigues Silva penas atuantes na defesa de seus princípios políticos, o que nos permite afirmar a existência de certa homogeneidade política entre os pertencentes ao grupo, unidade essa conformada na agenda política regressista.

Cabe agora apontar brevemente as principais mudanças institucionais que ocorreram já desde o Primeiro Reinado e que se fixaram na Regência, tendo um grande impacto no debate político e no arranjo de novas relações sociais entre as elites oriundas das províncias e o poder central. Uma vez que a elite oriunda da província carregava em si o estigma do sertão brasileiro. E como, a partir dessa experiência, haverá uma contundente reação política de resgatar a ideia de um Estado centralizado e civilizador destes espaços distantes da capital. E, também, na construção de instituições culturais robustas que pudessem conformar um passado (como o desenvolvimento de uma produção historiográfica e geográfica nativa) e uma ideia coesa de nação, que a partir de 1837, gradativamente, ancorava-se em uma nova base econômica: os grandes produtores de café do Vale do Paraíba e a empresa escravocrata.

O Período Regencial promoveu uma significativa reorientação do pacto político, pois a partir do sete de abril houve um grande debate público sobre os fundamentos e os princípios do governo, das instituições políticas, a relação entre província e o poder central na manutenção da ordem social e na integridade do estado brasileiro. Desse modo, uma sequência de reformas foi realizada ao desenrolar da regência, buscando eliminar os resquícios do absolutismo dos tempos de D. Pedro I. A maneira como essas reformas afetaram as populações rurais será central na primeira comédia de sucesso de Martins Pena “Juiz de Paz da Roça” que trata dos imbróglis que tais mudanças geraram nos interiores do país, como a atuação despótica do juiz de paz e o rústico membro da guarda nacional, como será melhor desenvolvida adiante.

Em 14 de julho de 1831 foi aprovada a lei da Regência que fortalecia o poder dos deputados em relação ao executivo, com isso limitando a atuação dos regentes, que agora ficavam vetados de dissolver a Câmara, decretar estado de sítio, declarar guerra, conceder anistia, outorgar títulos honoríficos e nomear conselheiro. O que explica a dificuldade que os regentes enfrentaram já que sua atuação ficava vinculada à aprovação do parlamento.

Os parlamentares assumiram o comando do Executivo, até então exclusivo do Poder Moderador. Aqueles que viviam basicamente do ‘direito adquirido’, que ‘recebiam o seu’ por decisão do imperador, entrincheiraram-se na Corte: embora suspenso o Poder Moderador, a Corte bem como toda a estrutura que lhe dava substância. (Caldeira, 2017, p. 234).

Em outros termos, duas lógicas institucionais ancoradas na Constituição entravam em conflito. Primeiro a lógica do Antigo Regime, onde a arrecadação do governo proveniente de todos era distribuída apenas entre os privilegiados pela proximidade da corte, pois levava-se em conta a antiga noção de “justiça”, sustentada pelos direitos adquiridos da “nobreza”, basicamente os reinóis. E, segundo a lógica do liberalismo iluminista sustentado na soberania popular, delimitando e restringindo o governo, que agora arrecadava de todos e distribuía “virtualmente” a todos o que fora arrecadado. Ato esse respaldado na lei orçamentária, que a partir da regência, passava a ser votada e aprovada com mais rigor pelos representantes da nação, ou seja, o parlamento. Assim, com a necessidade de cortar gastos e equilibrar as finanças, a Regência atingira em cheio os antigos logrados e privilegiados pelo orçamento público ligados à Corte.

Em seguida, houve uma importante mudança no aparato coercitivo do Estado, que contavam antes com o Exército, a Polícia e a Justiça. Seguindo a necessidade de corte orçamentário, somado à tradição liberal, de manter a desconfiança frente ao abuso de poder e da violência contra políticos e publicistas, criaram meios de minimizar a força repressiva do antigo governo. O grupo que sentiria com mais peso esta mudança seriam as forças armadas, já que o Imperador havia contratado mercenários para reestruturar a Marinha e o Exército contra os Portugueses após a Independência e posteriormente para lidar com a questão platina. Chegando as notícias dos cortes econômicas nas tropas, as sublevações e motins explodiram no Rio de Janeiro. Com isso, Padre Feijó reagiria duramente os motins, demitindo vários militares profissionais, em seguida criaria a Guarda Nacional, saída encontrada para uma nacionalização das forças de segurança que pudesse atuar em todo o vasto território.

Dessa maneira, foi uma importante medida adotada pelos moderados na regência a criação, em agosto de 1831, da Guarda Nacional, inspirada nos guardas civis de 1822 e da análoga versão francesa, também criada em 1831. A denominada milícia cidadã foi baseada nos princípios liberais que permitiam aos cidadãos a defesa de sua própria nação. Sua finalidade era tanto a defesa contra a tirania, como, também, conter os abusos da multidão e do que se denominava a “anarquia” popular. A função era agir nas sombras das forças policiais e das tropas de primeira linha na garantia da ordem interna e externa, mas no cotidiano iria com frequência substituir as funções das duas instituições militares citadas. O alistamento ficava a cargo do juiz de paz, os guardas nacionais eram subordinados a estes

em primeira estância, em segunda aos juízes criminais, presidente de província e ao ministro da Justiça. O alistamento era obrigatório a todo cidadão brasileiro maior de 18 anos e menor de 60, tendo que possuir renda para ser eleitor ou votante, sendo isentos autoridades administrativas, judiciárias, policiais, militares e religiosas, o que evidencia certo caráter popular dessas milícias cidadãos. Como já citado, tal prestação de serviço não era remunerada, exigindo do cidadão meios para custear o próprio uniforme e certificar a manutenção de suas armas e equipamentos, contribuindo, por vezes, com financiamento próprio para respaldar o bom funcionamento da milícia como um todo.

A importância da Guarda Nacional estava no fato de que se tornaria a principal força coercitiva do Império, sobrepujando o Exército, deslocando para segundo plano. Ao contrário deste, a Guarda, abcedendo estruturalmente à orientação das reformas, era organizada por província, onde se submetia ao juiz de paz e ao governo provincial. (Dolhnikoff, 2005, p .91).

A Guarda nacional nasce com a finalidade de certificar a manutenção da unidade do país, que estava àquela altura ameaçada pelas revoltas que eclodiram após o 7 de abril. Assim, seria uma forma econômica e eficiente de responder a esta emergência, contando com a população local, socorrendo as dificuldades reais de construir uma força coercitiva de dimensões nacionais tendo como referência a distante capital do Império.

No entanto, a Guarda Nacional se transformaria tantas vezes num instrumento importante de poder, propiciando uma relação entre as forças centrais e locais, transformando-se em força política, utilizada no combate às revoltas, onde frequentemente eram usadas na defesa de rebeliões provinciais. Não podemos deixar de salientar que a criação da guarda nacional serviu como meio de enfraquecer ainda mais o poder das forças militares, suprimindo um espaço deixado pelos cortes econômicos feitos contra o exército, a marinha e a polícia.

Criado já nos tempos de Pedro I, a figura do juiz de paz foi elemento crucial no novo arranjo jurídico das reformas regenciais. Eram magistrados não profissionais e não remunerados, eleitos pelo distrito de sua atuação, a princípio sendo encarregados de propiciar a conciliação de pequenos litígios e ações cíveis, como também, de manter a ordem pública. Sua instituição representava uma investida contra a antiga magistratura togada, esta última majoritariamente portuguesa, que era indicada e atrelada à Corte e as vezes até à província, atuando em interesse do centralizado Estado imperial.

Escolhido localmente, o juiz de paz nada devia fosse ao governo central, fosse ao próprio imperador. Podia, portanto, exercer suas funções de maneira autônoma e,

devido à amplitude delas, tornara-se uma poderosa exceção no interior da centralização política do Primeiro Reinado. (Dolhnikoff, 2005, p. 84).

Assim, a lei afirmava que cada freguesia teria um juiz de paz eleito do mesmo modo e no mesmo momento que os vereadores, cabendo também, as funções e primeiras ações criminais do processo criminal, tais como corpo de delito, interrogar suspeitos, prender e remeter ao juiz criminal. Por isso, suas atribuições o convertiam em homem poderoso em sua região, já que igualmente era o incumbido de decidir quem teria direito a voto. Se o juiz de paz era eleito, no decorrer do tempo os fazendeiros passaram a manipular resultados, escolhendo aqueles que poderiam defender seus próprios interesses. Com a dificuldade encontrada pelo estado em garantir sua hegemonia em todo o território nacional, a saída liberal foi assegurar uma teia de funcionários locais a serviço do Estado, dando uma função pública às pessoas à disposição nas vilas e municípios distantes. Com isso, a única forma de manter uma ordem nacional era atribuir poder às forças locais, habilitadas assim em construir e garantir uma rede de poder em todo território. O que se percebe pela intransigente defesa feita pelo fazendeiro e político liberal Vergueiro, em 1827, do próprio projeto sobre os juízes de paz, que respondia a uma provocação da oposição nos seguintes termos:

Eu quisera que o honrado membro, que tal avançou, estivesse nos sertões, nos lugares longínquos e quase desertos, para então ver os frequentes assassinios que há em razão de não haver uma autoridade a que se recorra, senão em muito grande distância, pois sendo necessário fazer jornadas muito longas e dispendiosas, vai cada qual fazer justiça a si mesmo. Todos os que tem conhecimento do que em lugares pouco povoados, hão de concordar que assassinios são frequentes, porque as partes não têm autoridade a que recorram. Por isso não devemos desamparar aquela gente, que está espalhada a grandes distancias. (Dolhnikoff, 2005, p. 86).

Antigos poderes e povoamentos do Brasil colonial precisavam ser conformados na ordem política moderna, garantindo de forma tensionada e indireta a presença dessas populações interioranas, rurais e dispersas nos relatórios e dados dos Estado, mas irremediavelmente carregadas pelo estigma dos sertões bárbaros, distantes geográfica e temporalmente da civilização e, agora, nas palavras de Vergueiro enquadrados na ordem do estado moderno e liberal. Coube à Regência a ampliação dos poderes dos juízes de paz que deste já poderiam organizar a lista dos votantes, presidir a mesa eleitoral nas paróquias, criando-se um corpo de jurados, uma vez que havia apenas júri para delito eleitoral. Mas também, coube a Martins Pena a partir dos palcos do principal teatro da capital, Teatro Dom Pedro II, em sua popular comédia *Juiz de Paz da Roça*, apontar as dificuldades e tensões geradas pelo choque entre os tradicionais laços de solidariedade construídos nos sertões do país e os arranjos institucionais modernos.

Outra importante mudança foi o novo Código de Processo Criminal, que ofereceria maior agilidade à execução das penas, combatendo a impunidade comum do Primeiro Reinado, constituindo grande conquista dos moderados, pois trazia maior independência ao judiciário. Com isso, também introduziria o habeas corpus e a presença do juiz municipal, indicado, a partir de uma tríplice lista enviada pela Câmara Municipal, pelo presidente de província a cada três anos. E, por fim, as reformas governamentais que trouxeram maior autonomia às províncias e aos poderes locais, descentralizando o poder, permitindo a existências das Assembleias Provinciais com certa autonomia política e financeira, definindo uma nova etapa na articulação dos poderes locais do país.

Concomitante à atuação dos moderados, na tentativa de redesenhar o Estado brasileiro, surge um grupo dissidente somando força aos antigos caramurus que, gradativamente, articulariam uma nova saída institucional e política. Conhecido como o Movimento do Regresso, ganham maior coesão e agenda política próprio a partir de 1837, agora articulados em reação as ações antiescravistas, excessivamente liberais e descentralizadoras da regência Feijó. Desse modo, a análise centrada na força da “elite política imperial” deve-se muito à valiosa contribuição de José Murilo de Carvalho, uma vez que seu conceito assumia a seguinte premissa: quem ocupava os cargos políticos do país – deputados gerais, presidente de província, ministros, senadores e conselheiros – por serem políticos se destacam dos grupos econômicos, assim constituindo-se uma “elite”, e, conseqüentemente, se destacando do cotidiano da vida local. Por serem formados e forjados numa mesma tradição intelectual (Faculdade de Direito), compartilhavam também uma trajetória profissional comum, a magistratura e/ou a burocracia, dessa maneira, essa elite política coordenaria com grande homogeneidade e coesão as principais mudanças ocorridas na monarquia brasileira. No entanto, esse argumento supõe que não existiria uma vida social e econômica densa devida a uma falta de mercado interno forte o suficiente que pudesse congrega as esferas do campo produtivo (econômico) enquanto força política influente e decisiva no país.

Entretanto, grande volume de pesquisas aponta para uma realidade diferente: a existência de uma consistente vida social oriunda de um forte setor produtivo significativamente distante da corte, haja vista, a economia de subsistência, o mercado de abastecimento da capital, a produção de açúcar em São Paulo e no norte fluminense, os tropeiros e os ainda emergentes produtores de café que gradualmente se adensavam no vale do Paraíba carioca e paulista.

Com isso, o grupo social vinculado ao vale do Paraíba – em reação a atuação política dos grupos sociais associados à economia interna – arregimentou em torno de si demandas econômicas que tinham como centro gravitacional a manutenção do regime escravocrata e da ordem social via um estado forte e centralizado. Foi a partir desse núcleo socioeconômico que surgiria os principais políticos do regresso e da futura Direção Saquarema. Como bem definiu Parron, Youssef e Estefanes (2014) duas importantes características do período:

a) o papel do comércio negreiro transatlântico ilegal na projeção em nível nacional de um grupo de políticos da Bacia do Vale do Paraíba (chamados na historiografia de saquaremas); e b. o impacto do Estado que eles moldaram, ao aprovar a reforma do Código de Processo Criminal (lei de 3 de dezembro de 1841), sobre a nacionalização das disputas partidárias no Império do Brasil e sobre o sentido de um dos poderes previstos na Constituição de 1824, o Poder Moderador. (Parron; Youssef; Estefanes, 2004, p. 143).

Constata-se a existência de dois grupos vinculados ao mundo rural, o primeiro associado a economia de abastecimento que carregaria um estereótipo mais voltado ao rústico e incivilizado, habitantes do sertão e dos interiores do país e de outro, os produtores do Vale do Paraíba, homens de certo modo mais urbanizados e com mais presença na corte brasileira. A princípio os dois grupos podem ser confundidos, mas nas primeiras representações do mundo rural, o primeiro grupo surge com mais frequência, como rústico e genuíno, marca de nossa verdadeira gente. Tal grupo econômico e sua atuação política será mais bem desenvolvida na próxima sessão, com isso prosseguiremos nos processos políticos do Período Regencial, para em seguida desenvolver os aspectos socioeconômicos, entendemos que tais processos não ocorrem de maneira dissociada e estanque, mas para fins de pesquisa e exposição, preferimos desenvolvê-los em sessões distintas.

Em 26 de julho de 1832, padre Feijó renunciaria à pasta da Justiça, desanimado com o moroso ritmo do parlamento em relação à sua atuação política, pois o principal projeto da agenda moderada naquele momento, o Ato Adicional, foi amplamente rejeitado no Senado (reduto caramuru), mesmo após obter facilmente aprovação na câmara dos deputados. Somado ao fato que seu principal desafeto, o também paulista José Bonifácio não foi destituído do cargo de tutor do imperador e das suas irmãs como queria o regente. Com isso, ainda tentou-se costurar um golpe de estado para o dia 30 de julho, entretanto, o plano fracassaria, demonstrando que não conseguira a necessária adesão parlamentar para o desfecho da trama. Para piorar, tal situação dividiria ainda mais o grupo político dos moderados, haja vista, a decisiva atuação, em última hora, contra tal plano, por parte do fazendeiro e político mineiro Carneiro Leão, que na tribuna faria um eloquente discurso,

convocando seus colegas parlamentares a seguirem firmes nos limites da lei e da constituição de 1824 e, assim, colocando fim ao golpe. Neste contexto evidencia-se a organização gradual e difusa do partido do regresso, chefiado pelo político mineiro e ex-moderado Bernardo Pereira de Vasconcelos, responsável pelo novo texto do Ato Adicional que agora seria aprovado, na síntese de Basile (2009), possuiria as seguintes modificações:

Promulgado a 12 de agosto de 1834, o ato adicional à Constituição extinguiu o Conselho de Estado, substituiu a Regência Trina pela Una (com regente eleito, a cada quatro anos, por voto secreto e direto) e criava assembleias legislativas nas províncias (com legislaturas bienais); a elas competia legislar sobre diversos assuntos, como fixação das despesas provinciais e municipais, impostos provinciais, repartição da contribuição direta pelos municípios, fiscalização das rendas e das despesas municipais e provinciais, nomeação dos funcionários públicos, policiamento e segurança pública, instrução pública e obras públicas, ficando as resoluções da Assembleia sujeitas à sanção do presidente de província. Se não estabelecia propriamente uma federação, já que continuavam os presidentes a ser escolhidos pelo poder central e as províncias impedidas de ter Constituições próprias, o ato adicional descentralizou a administração e conferiu mais autonomia às províncias, com a criação das assembleias provinciais e a divisão das rendas públicas. (Basile, 2009, p. 81).

No ano seguinte ao Ato Adicional ocorrem as primeiras eleições diretas para o ocupante do chefe do executivo, ironicamente, ganhando o paulista padre Diogo Feijó, mesmo saindo vitorioso nas urnas, enfrentaria uma ferrenha oposição do parlamento. Fato explicado agora pela maior presença de políticos ligados à oposição regressista. Isso, somada a sua forte e difícil personalidade, uma vez que não era dado ao diálogo e a busca de consensos possíveis típicos dos debates democráticos, pois ainda estaria vivo na memória dos parlamentares o modo operante que Feijó usou durante período do qual fora Ministro da Justiça da Regência Trina Permanente.

Neste mesmo contexto, começaria a se articular uma manobra de contenção ao discurso antiescravista e antirracista que fora baluarte dos moderados e levado a cabo por Evaristo da Veiga em seu *Aurora Fluminense* e pelo movimento literário romântico associado à revista *Niteroy*.

Neste ponto, frisamos, que a partir da segunda Regência Feijó, o regresso passaria a contar com a pena de um grupo de jovens recém-formados e chegados da Faculdade de Direito de São Paulo, onde haviam treinados suas penas e iniciados no debate cultural nas sociedades secretas, nos grupos de leituras e nas revistas literárias que rodeavam a faculdade e a Revista da Sociedade Filomática da Faculdade de Direito de São Paulo. Sendo eles Justiniano Jose da Rocha, Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues Silva, que àquela altura deixavam as paixões literárias à parte, já que como bem observará Couto Magalhães

“a vida nas Academias é a fase dourada da existência literária em nossa terra; depois dela segue-se a áspera realidade de um país em que a civilização não comporta ainda homens com essa especialidade” (Magalhães, 1876 apud Marques, 2015, p. 39). Ou nas palavras de Joaquim Nabuco “pobres inteligentes” que venderam sua pena à causa regressista devido, em parte, à necessidade de sobrevivência como também, em conformação ideológica ao ambiente cada vez mais escravocrata e conservador da capital do Império e, ao mesmo tempo, forjaram as bases da arte nacional pela atuação no jornalismo cultural por meio dos folhetins.

Devido ao desgaste sofrido pela postura firme e, por vezes, temerária de padre Feijó, somada a sua frágil saúde e às revoltas que surgiam no Império e geravam temeridade de desintegração do território, o político paulista renunciaria e teria como sucessor Araújo Lima. Sendo assim, parte do grupo que antes compunha os moderados se articula e busca definir um novo e vitorioso projeto de Estado, um conjunto de reformas que levassem a uma indubitável centralização política, conhecida como o regresso conservador, base para o que se tornaria o Partido da Ordem e posteriormente os Saquaremas, grupo que a *geração vacilante* estaria politicamente associada, basta citar que o cunhado de Martins Pena era nome importante desse quadro de novos políticos associados ao regresso e que àquela altura atuava na câmara do Rio de Janeiro (Mattos, 2004).

Tal ministério, conhecido como “ministério das capacidades”, tinha como preeminente figura o fundador do futuro Partido Conservador, o mineiro e juiz Bernardo Pereira de Vasconcelos. O grupo destinou parte de suas forças à tentativa de restaurar a lei e a ordem, investindo na reestruturação do exército e da marinha, o que levaria indiretamente à uma dívida considerável.

O objetivo principal do governo foi resgatar as principais instituições do Império, sendo estas: o Conselho de Estado, que voltaria em 1837, a lei de interpretação do Ato Adicional, em 1840, e a reforma do Código de Processo, em 1841. Em outros termos, restringir a autonomia das Assembleias Provinciais, regular a nomeação de juízes, unificar a polícia e desconstruir a descentralização promovida nos primeiros anos da Regência. Ponto importante de seu projeto foi o total desinteresse em combater com mais afinco o tráfico de escravizados, que fora proibido em 1831, em resumo, um esgotamento da questão nativista por meio da centralização do poder com vistas grossas ao tráfico de escravizados como principais características da atuação do regresso e posteriormente do projeto saquarema.

Tal fato seria confirmado pelas constrangedoras cartas trocadas por Justiniano José da Rocha e Firmino Rodrigues Silva com os principais políticos do regresso, cobrando escravizados como premiação pela atuação ríspida que tiveram pela imprensa periódica contra a atividade política de Padre Feijó, sendo responsáveis diretos no combate público à imagem do padre regente. Destacamos que concomitante a essa atuação panfletária, tanto Firmino Rodrigues Silva como Justiniano estariam intimamente ligados aos folhetins e à produção literária, demonstrando certa confraternização entre os interesses políticos e culturais como ferramentas igualmente úteis na construção de uma nação brasileira, no caso, associados aos valores do liberalismo conservador dos regressistas e uma leitura neoclássica das ideias românticas. Podemos somar a isso, o fato de o regresso conservador apontar claramente para uma reorientação e organização racional dos símbolos culturais associados à nação. Pois ao criar o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, mas já com a contribuição dos intelectuais associados à revista Niteroy, que àquela altura se aproximavam politicamente das ideias do regresso mesmo mantendo distância dos valores artísticos da *geração vacilante*, como veremos adiante. O mesmo IHGB teve no cunhado de Martins Pena um de seus membros fundadores, o que ajuda a explicar o fato que a primeira biografia de Pena ter aparecido nas páginas da Revista do IHGB em 1877.

O IHGB promoveria uma periodização da história brasileira, almejando encontrar e coligir os documentos referentes ao passado nacional, encarregar biografias de “brasileiros ilustres”, debater a questão indígena, delimitar as fronteiras do império, discutir o papel da atuação dos jesuítas, a guerra contra os holandeses, a inquisição e, principalmente a literatura nacional. Assim, instrumentalizando a história e a geografia, priorizando as principais questões intelectuais da elite, haja vista, a questão indígena, bem como, o debate sobre as fronteiras do Império. Ponto de interesse à tese, uma vez que a díade litoral/sertão e civilização/barbárie passa irredutivelmente pela questão nativista e pelos interesses dos produtores rurais marginalizados das ambições políticas da corte, que caminhariam em concomitância com os interesses dos grandes produtores de café do vale do Paraíba, traçando uma nova linha de significados associados ao mundo rural. Sabe-se que com a estabilidade alcançada no Segundo Império, o programa político conservador apontaria para a força que a união e a unidade teriam na constituição de verdadeiros sentimentos nacionais. Como aponta Bernardo Ricupero (2004):

O amor à província, o provincialismo, daria origem a sentimentos mesquinhos, ao passo que o patriotismo contribuiria para fazer desaparecer o egoísmo; à maneira

de cidadãos virtuosos, os homens passariam a colocar os interesses coletivos acima dos individuais, mostrando-se até dispostos a morrer pela pátria. (Ricupero, 2004, p. 132).

No entanto, estamos ainda situados nos conturbados anos da Regência, momento em que a identidade nacional passava definitivamente pela sua diversidade de tipos sociais como forma de arranjar uma unidade pela diferença e diversidade geográfica e social, o que de certo modo seria utilizado pelos primeiros prosadores românticos do início do Segundo Império, os quais costurariam os diversos tipos sociais interioranos e urbanos numa teia de significados que sintetizassem o país como um todo.

2.2 Economia de abastecimento da corte e a formação do estado brasileiro

O jovem escritor Pereira da Silva (1960), contemporâneo à *geração vacilante*²⁶, em um folhetim publicado entre 1838 e 1839 na revista *Museo Universal*, cujo título era “Amor, Ciúme e Vingança, (novela brasileira)”, assim descrevia o mundo rural que rodeava a Corte:

No meio dela está edificado o Convento de S. Bento, velha, pequena, mas pitoresca igreja, rodeada de vinte a trinta choupanas (...)

O silêncio da solidão enche, no entanto, todo este sítio aprazível (...) tudo parece manifestar o nada da existência a par dos prazeres mundanos, o silêncio do túmulo ao lado das alegrias da vida; tudo enfim, revela a imensidade da natureza, o poder do Criador e a fraqueza do homem.

Oh! Que felicidade não é respirar essa atmosfera melancólica dos bosques, esse aroma virginal das florestas! Ditoso aquele que, desdenhando pequenas ambições do mundo, esquecido do prejuízo, nasce, vive e morre de todos ignorados, e, entretanto, gozando das delícias da natureza, no próprio seio dos prodígios e grandeza do Criador! Como então docemente se desliza do homem, sem sobressaltos e sem dor, longe dessas angústias mortais, desses tormentos da sociedade que só servem para debilitar as nossas faculdades morais, e, de evolva com elas, estragar o corpo, e preparar o sepulcro! (Pereira da Silva, 1960, p. 93).

Podemos perceber todo um recurso descritivo que enlaça os quadros naturalistas, a lente pitoresca e a linguagem romântica na tentativa de definir um traço nacional próprio oriundo da natureza deslumbrante e o meio físico como fator definitivo da brasilidade e, igualmente, de seus habitantes que ocupavam os pequenos e bucólicos casebres, rodeados de certa paz espiritual e harmonia com a natureza que circundava a capital. Contudo, logo

²⁶ A expressão indiretamente refere-se ao fato que os grupos sociais não foram homogêneos e nem imunes a pequenas frações e estratos. Pereira da Silva em sua formação estava mais próximo do movimento romântico ligado à revista *Niteroy*, publicada em 1836, tendo uma trajetória diferente do grupo aqui destacado. Ainda mais se levarmos em conta a noção de cultura política como “um fenômeno de múltiplos parâmetros, que não leva a uma explicação unívoca, mas permite adaptar-se à complexidade dos comportamentos humanos” (Oliveira, 2013, p. 22).

em seguida, situando os tormentos enfrentados por um pequeno produtor, continua o Pereira da Silva (1960):

Um triste acontecimento, porém, veio perturbar a alegria de dois amantes. O velho Alberto, pai de Maria, vivia de lavoura, e estava bastante endividado para com um negociante de escravos do Rio de Janeiro, que lhe havia vendido alguns a mui subido preço e o bárbaro credor há tempos que o ameaçava com uma penhora em seus bens.

Assim, de forma sucinta, o folhetinista faz uso de uma situação comum ao período estudado como pano de fundo de sua novela, a complexa relação entre os pequenos produtores, em sua maioria voltados ao comércio de abastecimento, e os credores da praça do Rio de Janeiro, ao ponto de inverter a terminologia, apontando como “bárbaros” os impiedosos comerciantes, mediadores e credores representantes do cosmopolitismo que imperavam na capital. Em outros termos, dentro de uma forma descritiva emprestada dos primeiros românticos europeus é mobilizada a relação entre a modernização do estado brasileiro, associado aos principais atores econômicos que o fundamentam (no caso o negociante de escravizados) e do estatuto da literatura brasileira no período (com o uso do quadro descritivo romântico). A nosso ver, para melhor compreender esta figuração social, vale reconstituir, brevemente, a ascensão social e política deste significativo grupo de produtores rurais, que foi descrito de forma idealizada por Pereira da Silva (1960), mas que contribuiu na composição de significados que se construíam em torno do mundo rural.

Sendo assim, um particular arranjo econômico surge simultaneamente às disputas políticas que emergem pós-independência e se acirram no Período Regencial, conformando uma nova figuração intelectual voltada para o dimensionamento da ideia de nação e seus desdobramentos institucionais, sociais e políticos. Para compreendê-lo, faremos um recorte econômico específico voltado para o mercado de abastecimento da corte e, também, para abastecimento interno, denominada em nossa historiografia de economia de subsistência.

O interesse por tal grupo justifica-se por assumirmos a tese de que a presença e a atuação desse setor econômico – vinculado a uma complexa rede que começa na produção rural e na criação de animais, transporte por meio de tropas e a comercialização destes produtos – na política da corte nos parece ter influenciado a *geração vacilante*, uma vez que, envolvida na política, iria usar tipos sociais rurais na tentativa de caracterizar e especificar os principais tipos nacionais, bem como seu universo cultural, sendo tratados como valores típicos do homem rural brasileiro, implicando uma conformação política e cultural que respaldasse uma identidade nacional própria. As cenas de costumes e os

personagens rurais sairiam principalmente desse grupo particular dentre todo universo social do mundo rural do país. Para essa caracterização vamos nos ancorar a princípio nos trabalhos de Alcir Laharo (1993)²⁷, em sua obra *As Tropas da Moderação*²⁸, e Eni Samara (2005) no seu livro *Lavoura Canavieira, Trabalho Livre e Cotidiano: Itu, 1780 – 1830*. Pioneiros na reconstituição histórica desse setor e em sua influência na constituição do Estado brasileiro e na composição das primeiras identidades políticas e sociais rurais.

O mercado de abastecimento da corte pode ser dividido em três grupos. Primeiro, o dos grandes comerciantes de Lisboa e da Prata, cujos principais produtos eram sal, vinho, azeite, azeitonas, sardinhas, bacalhau, vinagre, trigo e farinha de trigo. O segundo grupo era formado pelos mercadores internos, que, via cabotagem e por vezes via terrestre, traziam produtos do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e regiões próximas à corte que forneciam carnes salgadas, couros, trigo, peixe fresco, milho, feijão, arroz, cebola e farinha de mandioca, bem como a produção de hortaliças e animais de pequeno porte. Por fim, o grupo que nos interessa, os produtores e comerciantes que usavam as rotas terrestres que traziam produtos de Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e Goiás, que ofereciam gado em grande quantidade, porcos, galinhas, carneiros, toucinhos, queijos e cereais, tendo o sul de Minas como principal produtor, sendo complementado pela região de São Paulo, que estava em franca ascensão econômica.

Este último setor era recente na corte, sendo sua organização associada aos proprietários interioranos ou a companhias de tropas autônomas das grandes casas comerciais da praça carioca. Essa intensa expansão comercial permitiu aos proprietários, comerciantes e tropeiros do interior uma gradativa influência na capital – principal mercado consumidor de seus produtos. Esse contexto de expansão dos proprietários interioranos somado à presença massiva de ingleses nas exportações vai pressionar os portugueses rumo

²⁷ No desenrolar da tese usaremos como aporte os seguintes autores: Eni de Mesquita Samara, Jorge Caldeira Petrone, Daren na reformulação de antigas teses da historiografia brasileira, especificamente sobre a forma e o papel da economia de subsistência e o mercado de abastecimento interno, assim como, na redefinição do papel do homem pobre livre do campo na economia e na produção de um universo cultural próprio.

²⁸ A obra demonstra, com grande número de evidências empíricas, que a formação do estado moderno brasileiro se deu em grande medida devido a este setor econômico, pois a organização administrativa e burocrática necessária para garantir o abastecimento da capital do Império, assim como, das grandes capitais, como obras públicas, funções reguladoras, distribuição de terras, disponibilidade de créditos, forçou o estado a alargar seus braços a todo o centro sul do país.

ao abastecimento de cabotagem, assim, vão perdendo o papel de principais intermediários do comércio colonial, agora nas mãos dos ingleses. Tal fenômeno não passaria ileso nas comédias de Martins Pena que frequentemente associava tais tipos nacionais a estereótipos econômicos, como podemos verificar na obra *Os dous ingleses*²⁹, onde temos a figura do inglês ambicioso.

Por isso, os portugueses, da mesma forma, por meio de pressão vão tentar entrar no comércio de abastecimento e até mesmo em atividades produtivas, atuando como mediadores. No entanto, a pressão vinda do interior também passou a atuar no Senado e na política do Rio de Janeiro. Assim, intensificava-se uma acirrada luta pelo mercado carioca, desembocando em momentos de tensão política entre os grupos nacionais e reinóis, chegando a ter uma participação popular em arruaças, saques a casas comerciais, seguidas de vinganças de caixeiros de comerciantes portugueses, com certo teor político por parte dos brasileiros que faziam uso de sentimentos patrióticos associados à interesses econômicos.

Vale frisar que a experiência de conflito e tensão social, associado ao tema da nacionalização do comércio – amplamente explorado pelos representantes do setor de abastecimento via moderados que, em fim da década de 20 e inícios dos anos 30 do século XIX, haviam conquistado o mercado – mudariam, a certa altura, o discurso político, buscando enfraquecer o debate e acalmar os radicais, pois eram temerosos que a situação saísse do controle. O que explica a posição que os moderados tomam ao buscarem apoio político dos comerciantes portugueses na tentativa de fazer frente à ação do movimento popular já nos primeiros anos da regência. Nesse sentido, as consequências da integração comercial com os produtores da corte foram assim lapidarmente definidas por Lenharo:

Através do desdobramento teórico de integração, serão englobados fenômenos que passam para significações mais amplas. Desse modo, a organização da produção e a comercialização dos gêneros de primeira necessidade do interior do Centro-Sul, a ocupação, distribuição pelo Estado e concentração de terras nas faixas em que emergiram a economia cafeeira, a abertura de estradas para a regulamentação do fluxo de mantimentos para o mercado carioca integra um conjunto de transformações que, em última instância, subsidiam a formação das bases estruturais do Estado nacional. (Lenharo, 1993, p. 23).

Em resumo, o autor demonstra como a integração do Centro-Sul funcionou como uma engrenagem que modela as bases socioeconômicas do Estado nacional, tendo como ponto de partida o escoamento do excedente comercializado regionalmente e dirigido a atender à

²⁹ Esta comédia foi amplamente analisada por Merlyse Meyer (1991).

demanda da Corte, o que, invariavelmente, vai forjar uma certa identidade de grupo. Desse modo, as vias de abastecimento permitiram a penetração e ocupação dessas regiões, cujas estradas passaram a ser povoadas pela necessidade de dar assistência aos tropeiros e viajantes que circulavam por essas vias.

Por isso, os desenvolvimentos sociais na região centro-sul fizeram emergir dois tipos de proprietários que, gradativamente, passaram a apresentar uma postura política igualmente distinta. O primeiro, de abastecedores da praça carioca que começaram a atuar politicamente em nível local e provincial, criando um sentido de grupo e intenção política, mas que, no entanto, eram barrados na corte devido a um processo de nobilitação e alistamento de burocratas, em regra vinculados ao alto comércio, principalmente nos períodos de D. João VI e de D. Pedro I. Esse primeiro setor era principalmente composto por produtores do sul de Minas, sendo também representado por produtores de outras regiões mineiras, assim como, de produtores de abastecimento paulistas e fluminenses.

O segundo grupo era proveniente da Corte e vinha do grande comércio, da nobreza e da burocracia do estado. Com isso, nos governos de D. João VI e D. Pedro I um grupo restrito de ricas famílias ligadas à Corte obtiveram acesso, através de doações, a grandes extensões de terras e, devido à proximidade, facilidade na obtenção de crédito. Reforçando a propensão dos comerciantes da capital, fugindo da pressão inglesa, a comprarem terras da região Vale do Paraíba para produção agrícola.

Diante disso, se a crescente atuação comercial do setor de abastecimento não refletia numa efetiva presença política na capital no tempo do vice-rei e no Primeiro Reinado, após 1831 consolida-se novas oportunidades políticas a este grupo, ganhando projeção e presença no centro do poder brasileiro. Consequentemente, o grupo ligado à corte será gradativamente retirado do poder, perdendo momentaneamente influência política, no entanto, ao investirem na produção agrícola de café e açúcar o setor que se formou na produção agrícola do Vale do Paraíba desenvolve, gradativamente, uma identidade própria, se constituindo na principal base social e econômica do movimento regressista e posteriormente do partido conservador no Brasil. Inusitadamente, o setor da burocracia, a nobreza e os altos comerciantes da Corte, tirados do poder nos primeiros anos do Período Regencial, retornam ao poder, agora ancorados na monocultura do café e no monopólio da força de trabalho escravizado, tornando-se a base socioeconômica do Segundo Império.

Todavia, devido ao grande povoamento da vasta faixa que se estendia entre Sul de Minas e a capital, os comerciantes dessa região se converteram, igualmente, nos principais proprietários, dedicando-se a produtos de subsistência, açúcar e posteriormente café.

Vale ressaltar que o setor de abastecimento, nesse contexto, passaria a ser visto enquanto categoria social menor se comparado aos grandes proprietários rurais e a burocracia ligada à Corte. Sendo que, no mundo rural o fenômeno será semelhante em relação aos proprietários de terra e os tropeiros e pequenos lavradores, pois o tropeiro surge como um prolongamento da categoria social originária – proprietário de terra – uma vez que além de produzir, o proprietário é o próprio transportador e comercializador de seus produtos. Neste novo contexto político, surge uma particular identificação social, a ocultação da categoria considerada menor – tropeiro – em detrimento da categoria proprietário rural. Pois os políticos ligados ao abastecimento após a ascensão social e política priorizavam e valorizavam como forma de identificação a categoria proprietário rural, ainda mais quando blindados por titulações acadêmicas e eclesiásticas. Assim, ocultando a categoria comerciante, pequeno produtor e tropeiro.

No entanto, entre as primeiras experiências ficcionais cuja temática se ambientava no mundo rural, os primeiros prosadores não buscavam ainda esse ofuscamento do tropeiro ou do roceiro simples. Em certa medida explicado pela influência recebida da literatura de viagem, com sua produção mediada pela lente pitoresca e exótica, mostrando-se mais frutíferas na catalogação/construção de personagens brasileiros. Sendo assim, as descrições naturalistas e pitorescas se encaixavam melhor ao molde romântico brasileiro, somado às narrativas trágicas, dos amores proibidos, dos facínoras impiedosos e do exótico próprio dos nossos interiores e interioranos.

Vale destacar a economia de subsistência foi colocada por parte significativa da historiografia em segundo plano, como subsidiária da economia exportadora, servindo de polo complementar à economia de exportação, invariavelmente percebida como de baixa produtividade e rentabilidade, definida como uma economia de natureza fechada e autossuficiente. No entanto, recentes pesquisas transformaram essa percepção, apontando outra perspectiva a este setor, que originariamente surge para abastecer a demanda oriundo do ciclo do ouro, havendo concomitância entre a produção de subsistência e a mineração. Pois quando a economia do ouro entra em crise, a economia de subsistência se beneficia com deslocamento de recursos, existindo uma continuidade na evolução da produção de

subsistência, que agora se voltaria gradativamente ao mercado do Rio de Janeiro. Em resumo, foram os grandes proprietários escravistas voltados ao abastecimento interno – estes se originaram para o abastecimento da mineração no século XVIII – que manteriam as características por meio do direcionamento do seu excedente para o mercado do Rio de Janeiro. Desse modo, aponta Lenharo:

Merece já ser destacado o seu caráter de complementaridade descrito por Saint-Hilaire, que facultou à propriedade sul-mineira de subsistência reduzir custos e ampliar a rentabilidade. Isto se devia em grande parte ao fato de que as próprias famílias proprietárias converteram-se elas mesmas em comercializadoras de sua produção através das tropas e das casas urbanas de comércio. (Lenharo, 1993, p. 29).

Sendo assim, as propriedades do sul de Minas e de parte de São Paulo funcionam também como estâncias, fazendas intermediárias, dedicando à produção e, também, voltando-se à busca de excedentes regionais para revendê-los nos mercados consumidores internos. Esta estratégia foi responsável pelo apoderamento de grande parte do excedente produzido regionalmente, possibilitando o desenvolvimento de grandes casas comerciais que se formaram de modo autossustentado pelo capital oriundo das fazendas estancieiras. Por fim, os eventos de 1831 marcam uma grande mudança, já que a produção cafeeira começava a avançar, o que iria mudar qualitativamente a economia de abastecimento. Sendo também neste mesmo ano que os proprietários e comerciantes vinculados ao comércio de abastecimento seriam representados pelos liberais moderados que chegavam ao poder naquele período. Situação que será modificada em 1837 com a ascensão dos políticos regressistas ao poder, notabilizando o projeto regressista, pelo qual teria por principal base socioeconômica a já pujante economia cafeeira do Vale do Paraíba e como será mais bem avaliado a seguir, nas representações do mundo rural na prosa ficcional e no teatro.

Aqui emerge uma questão significativa ao pensamento social brasileiro, haja vista, qual seria o real valor da economia de subsistência na formação social e econômica do país? Compreendo que esta economia fazia uso de um tipo social, igualmente, complexo em nossa historiografia: o homem pobre e livre do campo. Ao se deslocar o olhar para o estudo da representação do mundo rural no século XIX, nota-se uma presença mais cuidadosa desse personagem, que como podemos perceber, possuía uma complexa camada de significados aos primeiros folhetinistas. Sendo eles, o sitiante, o pequeno fazendeiro, o tropeiro, o dono de vendas de beira de estrada, o roceiro, o mineiro, ou, mesmo o paulista, que naquele contexto ainda não era um estado moderno e economicamente relevante como se tornaria ao

decorrer do Segundo Reinado. Se o pensamento social brasileiro e mesmo nossa historiografia parecia dar pouco valor social, político e econômico, já em termos culturais, os significados atribuídos ao homem pobre livre do campo ganham outros contornos ao se pensar a sua presença nos periódicos e nas artes nacionais, como demonstra a novela brasileira de Lima Sobrinho (1960).

Pois a caracterização do pequeno produtor, vinculado a um universo de valores rurais: a honra, a simplicidade genuína, o bucólico, a natureza suntuosa e o pacato entram em franco conflito com a figura do comerciante/traficante que parecia assimilar os valores do dinheiro, da ganância, da falsidade, da superficialidade, do cosmopolitismo comuns ao universo da Corte e, por fim, o “bárbaro” e impiedoso que explora o pobre homem do campo. Essa percepção de um de nossos primeiros prosadores, como veremos, não só dele, aponta para uma significativa articulação simbólica da matéria nacional. Pois, como verificado, o universo rural era composto por produtores minimamente endinheirados, como o próprio personagem Alberto, cuja dívida era relativa a um escravizado, posse que nem todos tinham acesso, ainda mais no contexto que se instalou após a proibição do tráfico em 1831. Se os produtores vinculados ao comércio de abastecimento – e que tinham nesses pequenos lavradores uma fonte de excedentes a serem usados no comércio de subsistência – não tinham a influência que julgavam merecer, eram articulados politicamente o suficiente para pressionar a Corte segundo seus próprios interesses econômicos.

Uma evidência desta dupla avaliação ocorre nas páginas seguintes do conto de Pereira da Silva, pois o traficante citado ao descobrir a beleza de Maria, filha do agricultor Alberto, usa sua dívida para pressionar o pai a ceder a mão de sua filha em casamento. E, desse modo, assinala o autor:

A vista, no entanto, de Maria basta para abrandar esse coração de pedra, basta para submeter e curvar essa alma bronzada, habituado ao infame tráfico de carne humana. Ele se esquece da dívida, implora o perdão das ofensas, e depõe nas mãos da formosa donzela a sua sorte e sua vida.

Como poderia Alberto recusar-lhe a mão de sua filha? Comprava é verdade, a felicidade dela, mas à custa da honra, de sua reputação, que se achavam empenhadas na mão desse homem egoísta. E, acaso, as circunstâncias pecuniárias de seu pai não impunham a uma filha virtuosa e amante o dever de por ele sacrificar-se? (Pereira da Silva, 1960, p.95).

Observar-se que a profissão do facínora é usada como forma de reforçar sua índole e caráter, o tráfico de carne humana, o que não ocorre com o fato de Alberto usar-se do trabalho escravizado, salientando sua principal virtude, a honra, associada tipicamente ao homem rural. Tal situação denuncia mais o universal mental de uma sociedade escravocrata, o que

não impede de vislumbrar como os significados associados ao mundo rural são articulados na caracterização de dois grupos sociais, o genuíno nacional com suas virtudes e o mundo dos vícios associado aos inimigos do país, invariavelmente vinculados aos habitantes da Corte, aos portugueses e aos estrangeiros em geral.

Essas distinções pareciam estranhas também aos contemporâneos como percebe-se no parecer de um revisor do Ginásio de teatro criado para promover o teatro nacional e garantir a qualidade das peças que eram levadas aos palcos da capital. Ao avaliar o quadro final da comédia *Família e Festa na Roça* de Martins Pena, onde uma família de fazendeiros é caracterizada com grande colorido pelo autor, mas de forma cômica e burlesca, se deslocando em um carro de boi com o chefe da família acompanhando com seu suntuoso cavalo atrás. O parecerista na década de 1840 chama a atenção para o quadro pobre e por demais burlesco e, principalmente, que o autor deveria se preocupar em dar satisfação aos fazendeiros paulistas que estariam na plateia e que muito provavelmente se incomodariam com tal caracterização. Mesmo com o pequeno lapso temporal algumas identidades rurais pareciam ter se cristalizado entre o público e a sociedade da época. O mundo rural agora era de grandes e modernos fazendeiros, distantes dos primeiros fazendeiros/tropeiros ou roceiros que abasteciam a corte anos anteriores, período em que a comédia fora escrita, no entanto o sucesso que a peça ainda obteria nos palcos traz mais complexidade aos significados atribuindo ao sertão meridional do país.

2.3 A Geração Vacilante e o romantismo brasileiro: alquimia literária nacional

Em carta dirigida a seu amigo Cândido Borges Monteiro, Domingos de Magalhães, a caminho de Paris, assim descrevia as impressões e sensações recebidas, quando a embarcação em que estava passava próximo à região dos Açores:

Que linda noite. Veloz marcha o navio impelido por um próspero vento. Passamos pelos Açores, na distância de 60 milhas da ilha Graciosa, que nos obsequia com o mais grato cheiro de jasmim. Causa admirável! Se estivéssemos no meio do mais florido jardim, não sentiríamos mais ativo perfume! Como essas partículas imperceptíveis, de tão longe ondulando por tão vasto espaço, difundidas em tão agitados ares, vêm impressionar o nosso olfato! Como essas impressões sutilíssimas, que não passam dos órgãos dos sentidos, e talvez os não toquem imediatamente, ocasionam na alma essas sensações que se objetivam fora dela, como se fossem qualidades reais das cousas, e criam, por assim dizer, um mundo tão diverso do que ele é! Que maravilhas! Hei de acabar por convencer-me que

este mundo é uma fantasmagoria das nossas próprias ideias, e a nossa cabeça uma espécie de lanterna mágica, que mostra fora as imagens que estão dentro. Passemos avante, que isto não é assunto para uma carta escrita a bordo, com o fim de matar o tempo o melhor que posso (Magalhães, 1832).

Escritas em 1832, antes mesmo de chegar em Paris e ali entrar em contato com os principais nomes do romantismo francês e das letras mundiais. Ou mesmo, antes de editar e publicar, junto com seus amigos Torres Homem e Porto Alegre, a revista *Niterói*, marco inicial do romantismo brasileiro. Domingos de Magalhaes apresenta no trecho uma linguagem descritiva particular, haja visto, um subjetivismo com grande carga religiosa, impregnado por um sentimento sublime, também influenciada pela ótica naturalista de Humbolt. Onde a natureza faz o observador entrar em contato direto com o cosmos, despertando um novo estado de espírito, qual seja experienciar um universo orgânico e ordenado, em outros termos, o trecho já apresentava um tom romântico avançado. Sendo assim, podemos afirmar que a formação literária e intelectual de nossos primeiros românticos se iniciou já no Brasil, em círculos intelectuais de uma capital cada vez menos provinciana. Será, neste contexto social, que dois grupos literários vão emergir com finalidades comuns, mas com estratégias estéticas e trajetórias políticas distintas, muitas vezes entrando em conflito aberto, mas que em meados da década de 1840 consolidarão as principais figurações e paradigmas do romantismo brasileiro. Comumente, os primeiros românticos são associados apenas ao grupo vinculado à revista Niteroy, em nossa tese assumimos a premissa que os primeiros românticos eram formados por dois grupos: a já referida geração vacilante e o grupo vinculado a revista *Niterói*.

Os homens de letras no período colonial, em sua maioria estudaram na Europa, já que Portugal sempre tolheu em suas possessões americanas qualquer instrumento de transmissão e divulgação da atividade intelectual superior. Sendo assim, também não existiam universidades, tipografias e imprensa periódica que permitisse uma produção intelectual regular e um diálogo cultural consciente. A instrução era primária ou clerical, as bibliotecas eram privadas, mantidas em certo segredo, na sua maioria encontravam-se em conventos. No entanto, não impediria o ímpeto de uma classe urbana em busca de formação intelectual, como percebe-se nas artes plásticas e na música.

O universo mental oriundo do declínio do pombalismo no Brasil produziu uma reação de cunho nativista ancorada em três frentes, a historiografia, a língua e a ciências desenvolvidos por brasileiros na Academia Real de Ciências em Lisboa. Tendo como exemplo, respectivamente, estudos históricos de Frei Gaspar de Madre de Deus (Memórias

para a história da Capitânia de São Vicente, 1797), de Pizarro e Araújo (Memórias históricas do Rio de Janeiro, 1820 – 1822), o valoroso e referencial estudo de gramática da língua portuguesa de Antônio Morais e Silva, a monografia em botânica de José Mariano da Conceição Veloso (Flora Fluminense, 1790) e, por fim, as pesquisas e descobertas mineralógicas de José Bonifácio de Andrade e Silva.

Tal situação foi drasticamente alterada com a transferência da Família Real Portuguesa para o Brasil em 1808, pois a partir dessa data foram autorizadas tipografias, permitindo a impressão dos primeiros livros, formou-se uma destacada biblioteca pública e, assim, passou-se a importar obras estrangeiras e, em seguida, surgiram cursos e escolas superiores pelo país. A mudança não foi apenas quantitativa, quando a população dobraria imediatamente em número, mas principalmente uma transformação qualitativa, social e cultural a partir da presença da corte portuguesa, com seus protocolos, concertos e festas privadas e públicas, servindo de referência os modos refinados da nobreza, dos diplomatas, dos altos funcionários, bem como a presença feminina intensifica-se e, desse modo ocorre gradativamente uma grande transformação dos costumes da antiga capital colonial.

Transformação intensificada pelo adensamento cultural com a presença cada vez maior de homens letrados, seja português ou brasileiro, vindos a partir da chegada da Família Real. Como também a presença de estrangeiros de várias nacionalidades e profissões: viajantes, cientistas, artistas, artesãos e comerciantes. Estes produziram retratos e descrições vívidas do Brasil, criando, indiretamente, representações culturais do país que foram decisivas nas percepções do próprio brasileiro sobre a realidade nacional. Entre eles estariam comerciantes como Mawe e Luccock e, também, naturalistas como Spix, Martius e Saint-Hilaire.

Essa mudança cultural se intensificaria em 1816 com a fundação da Academia Imperial De Belas Artes, que ficaria a cargo de uma comitiva de ilustrados franceses, oferecendo cursos de pintura, desenho, escultura, gravura e arquitetura, ajudando a romper com a cultura local de cunho barroco, introduzindo o neoclassicismo, a escola predileta da modernidade à época. Tais personagens foram arquitetos como Grandjean de Montigny, pintores como Debret e Taunay, escultores como os irmãos Ferrez, marcando decisivamente a prática e produção acadêmica do século XIX brasileiro. Desenvolveu-se, igualmente, uma grande atividade musical, a priori com o nacional José Mauricio, o português Marcos Portugal, o austríaco Segismundo Neukomm. Tais mudanças contribuíram na construção de um inédito sentimento de civismo e apreço pela percepção liberal do Estado, incentivando a participação

política, onde o cidadão deveria promover um governo justo, estabelecendo com isso o império da razão. Tais sentimentos colaboraram decisivamente para a independência e a autopercepção entre os intelectuais da necessidade em promover mudanças necessárias para a civilizar e modernizar o país, por meio da liberdade de comércio, representação política, instrução pública e até o fim da empresa escravocrata.

No entanto, nos anos posteriores à independência, foi se consolidando uma grande oposição ao classicismo, interrompendo-o em nome dos novos rumos tomados pela civilização cristã, produzindo escritores no país como Souza Calda, José Elói Otoni, Frei Francisco de São Carlos, padres de poderosa oratória, que preparam o terreno para as mudanças estabelecidas posteriormente pelo romantismo. Desse modo, o nativismo vai dando lugar ao advento a um sentimento de orgulho nacional, que anunciava o patriotismo vindouro, bem como, a ascensão de uma religiosidade que se afastava da devoção convencional, aproximando-se de uma experiência afetiva, conferindo certa nobreza espiritual, sendo tais posições a época associadas à modernidade. Exemplo que se destaca foi Frei Francisco do Monte Alverne (1784-1857), professor de filosofia que teve grande influência entre os primeiros românticos, mais precisamente no grupo parisiense associado à revista *Niterói*. Pregava um ecletismo de caráter espiritualista através da grande eloquência e retórica de seus sermões, carregados de patriotismo e sentimentalismo, transformando a religião em uma importante experiência individual. Recebeu grande influência de Chateaubriand na sua linguagem com forte carga poética e emolduradas na percepção lírica do Cristianismo. Com isso, o romantismo surge gradativamente como opção à expressão da nacionalidade recém conquistada, pois apresentava modelos e conceitos que permitiam afirmar a particular cor local brasileira, uma nova identidade em franca oposição à Metrópole, agora identificada à tradição clássica. E como sugere Antonio Candido: “Assim, surge algo novo: a noção de que no Brasil havia uma produção literária com características próprias, que agora seria definida e descrita como justificativa da reivindicação de autonomia espiritual” (Candido, 2001, p. 20).

Foi Ferdinand Denis (1826) o primeiro a dar forma a essa percepção, de origem francesa, o autor viveu no Brasil alguns anos e dedicou-se ao estudo da cultura e da história do país. Em seu livro *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* deu início à teoria e história da literatura brasileira, assumindo por princípio que o Brasil, por ter uma fisionomia geográfica, étnica, social e histórica peculiar,

deveria igualmente possuir uma literatura própria, pois a literatura para esse autor era entendida como fenômeno cultural intrinsecamente ligado à sociedade e à natureza de cada região. Segundo Denis (1826), caberiam aos brasileiros se dedicarem à descrição de seus costumes e de sua natureza, dando particular atenção ao indígena, habitante natural e primitivo, sendo assim, mais autêntico ao trato literário. Apresentou como modelos os escritores Basílio da Gama e Santa Rita Durão, pois abordaram temas associados ao indígena, assim, segundo sua teoria, representariam as primeiras produções de uma escrita considerada nacional e, por isso, legítima. Com isso, os intelectuais nacionais puderam perceber como o particularismo, já sob a ótica do pitoresco, se encaixava à demanda existente de diferenciação e busca de identidade brasileira. Dessa maneira, será neste contexto cultural que surge gradativamente os primeiros românticos, mas ainda apresentando uma certa indeterminação estética, como se verificará a seguir.

Tais mudanças foram consolidadas no Brasil nos anos de 1830, conhecido pela nossa historiografia como pré-romantismo ou os primeiros românticos. Como já assinalado, literatura de vulto religioso, poética e de grande eloquência cristã, de inspiração no “gênio do Cristianismo” de Chateaubriand. Ascendeu-se, igualmente, no período uma produção cultural de índole liberal e intensamente patriótica. Seus princípios derivavam do século XVIII, tendo como fatos históricos e marcantes ao espírito nacional, a Revolução Americana (1776), a Revolução Francesa (1789) e, no exemplo nativo, a ainda vívida na memória brasileira a Conjuração Mineira (1789).

A década de 1830 propiciou ao romantismo um ambiente favorável e definitivo, gerada pelo movimento social e político vinculado a abdicação de D. Pedro I. Para uma compreensão precisa do período é necessária ter em mente, como já desenvolvido anteriormente, o triunfo do nacionalismo de 7 de abril de 1831. Pois este produzirá uma atitude histórica que propiciou ao movimento romântico brasileiro a ser o que foi e ter ocorrido no momento que ocorreu. Sendo assim, segundo os nacionalistas do período, estavam em perigo no Brasil as liberdades constitucionais, colocadas em risco pelas atitudes despóticas de D. Pedro I, bem como, um real risco em relação à autonomia do país. Forçando, dessa maneira, uma única saída para a remição da Pátria e dos princípios liberais, haja vista, impor ao imperador a renúncia e, desse modo, que o país fosse entregue efetivamente aos brasileiros, com isso, definindo sua autodeterminação e concretizando, nos limites da liberdade constitucional, uma nova nação. Em 7 de abril de 1831, o Brasil passa a buscar

suas próprias respostas políticas, sociais e culturais, tomando para si o encargo de seu próprio destino.

O idealismo, a autoconfiança e a euforia patriótica, galvanizados e estimulados pelo 7 de abril, acabaram por contagiar todos os brasileiros, particularmente jovens intelectuais, que dentro de pouco começaram a se empenhar numa reformulação nacionalista (e romântica, por força da moda) de nossos ideais de cultura e de nossa atividade intelectual, literária e artística. (Amora, 1965, p. 76).

Os episódios que se seguem – aqui nos interessa os eventos e reações relativos aos intelectuais, escritores e instituições culturais brasileiras – apontam para um repertório espiritual comum, a conformação de um grupo mínimo de intelectuais autoconscientes de sua atividade e função. Meses antes de partir para Paris, em 1833, Domingos de Magalhães havia publicado seu primeiro livro de poemas, com alta carga patriótica e alusivo aos episódios de 1831, intitulado *Poemas*. Seu livro recebera uma resenha publicada pela Revista Filomática, periódico associada a Sociedade Filomática da recente Faculdade de São Paulo, escrita pelo jovem estudante Justiniano José da Rocha, pertencente à *geração vacilante*, que mesmo apontando falhas técnicas no poeta, reconheceria o valor cultural e nacional da publicação. E, para nosso interesse particular, será também em 1833, que o jovem estudante Martins Pena, redigirá sua primeira versão de *Juiz de Paz da Roça*³⁰, comédia que posteriormente será encenada com grande sucesso em 1838, marcando o início do romantismo nos palcos do país. Esta breve fotografia elaborada evidencia o estado e a atividade cultural do Brasil. As agremiações e o modo como atuavam nas novas sociabilidades entre os jovens intelectuais. Cada uma organizava-se na produção de curtos, mas significativos, periódicos, meios para a manutenção de práticas e convívios intelectuais. Em outros termos, instrumento de intenção, autoafirmação e atuação desses jovens no mundo das letras. Forma de difusão de conhecimento responsável pela produção e mudança no gosto por palestras, academias, agremiação e debates. Nesta rede de significados coletivos que propomos entender, destacamos como o mundo rural brasileiro foi articulado a partir de um repertório cultural comum, que atribuía uma valorização da pátria e a missão de construir uma nacionalidade e autenticidade brasileira pela atividade cultural. Assim, nosso romantismo emerge sob o signo do liberalismo, conformado no intenso debate político e do

³⁰ Existe uma controversa em relação à primeira versão da farsa, mas assumimos a posição de que ela teve duas fases, uma escrita prévia, na juventude do autor, ainda estudante e um posterior, já amadurecido no ambiente cultural dos novos círculos de sociabilidade da capital.

nacionalismo, na necessidade de produzir um sentido cultural para a pátria, a partir de uma intensa atividade artística e intelectual.

Como veremos, a *geração vacilante*, vacilava não apenas entre escolas artísticas, classicismo e romantismo, mas entre atividades culturais variadas, como jornalismo político, folhetim, historiografia, artes plásticas e o teatro. Nesse contexto, que Martins Pena produzira suas comédias roceiras, de forte expressividade visual e musical associada ao mundo rural, que estava cada vez mais presente, a partir de 1831 no cenário político e no cotidiano da cidade. Os produtores rurais associados a economia de abastecimento, assim como os produtores vinculados a cana de açúcar paulista e ao café do vale do Paraíba, pareciam estar presentes no cotidiano da multiétnica capital do país. Seu universo mental estava vigente, mesmo que de forma indireta, se pensarmos os vínculos entre essa classe social e os intensos debates políticos do período. Como mostraremos, o mundo rural será articulado dentro de formas literárias emprestadas dos folhetins europeus, ou no caso de Martins Pena, da tradição cômica ocidental, como forma de expressar significados que faziam sentido para os leitores, que não eram muitos, mas pelo menos para quem escrevia e efetivamente, para quem aplaudia com entusiasmo as comédias roceiras de Martins Pena. Assim como, nos festejos religiosos de forte marca rural que agitavam o cotidiano da capital.

A partir do título sugerimos que parte da empreitada dos primeiros românticos foi intensamente promovida pela *geração vacilante*, a qual, mesmo sem deixar livros ou obras significativas, permitiu que pelos jornais se criasse um debate intelectual relativo à construção das primeiras noções de nação e artes nacionais, deixando uma marca significativa na literatura brasileira.

Pretendemos apresentar os meandros, os significados e a relação entre ascensão do folhetim, mediante os periódicos, a partir das traduções criativas produzidas por agentes culturais que também seriam responsáveis pelas primeiras experiências em prosa de ficção e a emergência do romantismo no Brasil. Começaremos com uma preciosa citação, retirada da novela brasileira *O Enjeitado*, publicada no *Jornal do Comércio*, de 28 e 29 de março de 1839, escrita pelo tipógrafo, editor e escritor Paula Brito. Este, um arquétipo da nova geração de escritores da corte, que buscavam na cor local a estratégia para a demarcação de uma prosa nacional própria, indicando os significados que a palavra nacional poderia carregar naquele período. Por um lado, como entidade abstrata que se referia a uma singularidade brasileira em oposição ao europeu estrangeiro. Por outro lado, o nacional se constituía,

também, em oposição ao local e provinciano, identificado como colonial e atrasado. Percepções contrárias, mas que conjuntamente permeavam também os contos de Martins Pena. Em seu folhetim *O Enjeitado*, Paula Brito, com ironia, assume alguns desses limites que a ficção nacional enfrentava:

Quando os livros que nos remete a velha Europa não são recordações de velhas idades; quando depois de nos ter feito aborrecer os godos, os vândalos e os condes do feudalismo, hoje só nos mimoseiam com vândalos e godos, e feitos do feudalismo; quando depois de tantos sermões contra as cruzadas, que tantos sermões tiveram em seu favor, Walter Scott e penas, senão de igual pulso, pelo menos de avantajada fama, nos aquecem nossas imaginações com os heróis da Palestina. (Paula Brito, 1839 apud Lima Sobrinho, 1960, p. 205).

Em poucas linhas, define com humor os principais traços do romantismo europeu, ou, o que realmente circulava e era lido entre a nossa nobreza letrada. O resgate dos valores do distante passado dos estados soberanos europeus, das virtudes do homem feudal, usando como matéria prima uma suposta antiguidade de valores baseada numa virtual unidade política/cultural da Europa medieval. No entanto continua Paula Brito (1839) apud Lima Sobrinho (1960) com a mesma picardia:

(...) custará a crer que nos apresentemos ao público com tão singelas narrações; mas nós, cuja vida é de ontem, cuja história é toda contemporânea, cujos anais ainda não estão escondidos no pó de velhos cartapácios enterrados no fundo das bibliotecas, contamos só o que vemos e ouvimos, emprestando-lhe apenas alguns vestidos.

Essa nova tendência do romance europeu não poderia, ou deveria encontrar receptividade num país cuja história ainda era contemporânea. Mas, para Paula Brito, nossa recente história tinha grandeza e seus próprios heróis, o que ainda não possuíamos eram elementos fantasiosos e fantásticos, temas comuns aos romances e ao gosto da moda.

É certo que também temos nossas tradições, nosso calendário também cheio de feitos heróicos de acrisolado patriotismo, cada pedra de Pernambuco nos prestaria matéria para um poema; as arriscadas viagens dos paulistas a nossos sertões, cada uma formaria, sem mais atavios, um romance. (Paula Brito, 1839 apud Lima Sobrinho, 1960, p. 205).

Fica evidenciado a necessidade de usar a literatura, a história e um corpo de documentos sobre nosso passado como um conjunto de valores e hábitos que professam uma nação, não apenas um programa estético, ecoando em seu discurso valores também

compartilhados por Gonçalves de Magalhaes³¹, pertencente igualmente aos primeiros românticos, mas que se vinculava ao grupo da revista *Niterói*:

começamos por estudar a nossa história, e deste aí deparamos com grandes embaraços para o nosso escopo (...). Para achar aqui e ali o nome de um brasileiro distinto (...) investigamos as bibliotecas de Paris, de Roma, de Florença, de Pádua” (Gonçalves de Magalhaes, 1833 apud Nascimento, 2010, p. 23).

Assim, como mostrado anteriormente, Paulo Brito igualmente sugeria que os documentos para estudos de nossa literatura ainda estavam dispersos nas bibliotecas europeias, sendo necessário reuni-los, até citando eventos do passado nacional que despertariam interesse. Neste sentido, vale explorar os aspectos convergentes dos dois grupos em relação à atividade do intelectual, como sugere Jorge Myers ao definir a função do intelectual, particularmente no romantismo:

Seu projeto cultural apontaria para uma legitimação do grupo letrado como interlocutor privilegiado frente ao novo poder político, quando detentor direto daquele poder. Os românticos, ao proclamar-se os intérpretes da verdadeira essência da sociedade justificam tacitamente seu direito de participar no desenho das políticas destinadas a reagir e a modificar essa mesma sociedade. (Myers, 1994, p. 227).

Os agentes políticos que emergem após 1831 ao se apoderarem do Estado e efetivarem reformas modernizadoras, sentem igualmente a necessidade de despertar a adesão popular a ideia de nação e nacionalismo. Assim, era exigido dos atores culturais do país a atuação em várias frentes, entre elas a fundação de mitos nacionais, redescoberta do passado colonial, reescrita da história e a definição das especificidades geográficas e naturais do Brasil. Desse modo, nossa elite letrada teve que manter uma relação íntima com o poder e as classes dirigentes, mantendo um vínculo ambíguo cuja consciência de seu papel social estava ligada a uma subordinação estrutural. Tal contexto emerge em conjunto com a ascensão da imprensa periódica e da prosa de ficção no país. Com isso, para os dois grupos o intelectual tinha a missão de produzir uma ideia de nação por via da atividade cultural, unindo arte, história e geografia na empreitada. No entanto, as divergências iniciam pela forma como cada grupo deveria levar a cabo tal empreitada, ou seja, qual seria o aspecto da realidade que deveria constituir em conteúdo artístico digno.

³¹ Como já citado, Magalhaes em importante artigo publicado no primeiro volume da *Niterói*, *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil*, afirmava em erudito e bem escrito artigo a ausência de textos sobre nossa literatura, ou mesmo, que os melhores textos sobre nossa literatura foram produzidos por estrangeiros como Sismonde de Sismondi e Ferdinand Denis.

Paula Brito, assim como todos os representantes da *geração vacilante*, apresentariam soluções distintas de Magalhaes e de seu grupo a esta limitação das letras nacionais. Nesse sentido, como bem define Marcos Morel o homem de letras da época “é um tipo de escritor patriota, difusor de ideias e pelejador de embates e que achava terreno fértil para atuar numa época repleta de transformações” (Morel, 2016, p. 191). Interessante notar que certos eventos da história do Brasil como as Guerras Holandesas em Pernambuco e a ação dos bandeirantes na São Paulo colonial estavam vivos na memória de nossa intelectualidade, mas ainda não eram percebidos, por alguns, como eventos nobres o suficiente na conformação de um grandioso e eloquente passado nacional, como justifica, em seguida o próprio autor:

(...), porém faltam-nos dourados salões, subterrâneos imensos, portas de segredo, altos torreões dominando léguas de campinas e meias pontes levadiças, vassalos e pajens e toda a magna comitante caterva, cujas descrições enchem páginas e páginas, e que hoje são da essência. As magnificências dos altos barões e poderosos senhores não chegaram até nós; nossos encontros são de pigmeus, em vista daqueles em que figuraram Saladino, Filipe e Coração de Leão. (Paula Brito, 1839 apud Lima Sobrinho, 1960, p. 205).

Faltava ao olhar de nossos prosadores matéria prima histórica suficiente para a construção de enredos à moda romântica europeia, o que nos restaria seguir as sugestões de Ferdinand Denis (1826), assimiladas pelos nossos primeiros românticos, haja vista, o grupo da revista *Niterói*, a valorização da natureza tropical e do nativo como temas específicos ao país. Entretanto, Paula Brito apontava certo esgotamento em relação ao uso da natureza tropical como principal fonte de nossa especificidade nacional, nos restando o imediato ou o cotidiano, aquilo que pudéssemos ouvir e ver, trazendo uma perspectiva mais “realista” e pitoresca como saída para nossa ficção. A natureza tropical, mesmo grandiosa, não estaria sendo tratada da forma correta.

A natureza é grande entre nós, suas infinitamente variadas cenas prestam-se a infinitamente variados episódios; mas o sublime da arte agora não é esse, são necessários acontecimentos horríveis e inesperados, homens sem tipo na natureza, bruxas, fantasmas, espectros; fora deste caminho não há salvação. Ora, isto não temos nós. E para aqueles que escrevem na língua portuguesa ainda há outra mania, é necessário que as palavras sejam daquelas de que já não há memória viva. “O ponto está que o diga algum daqueles”

“Que Craesbeeck imprimiu.....”.

Eis aí atingido o cume da perfeição, porque aliás é português mascavado, e sob a autoridade dogmática infalível de um concílio chamado Sêneca, é imoral e excomungado com certeza de ir para o inferno aquele que não diz imigo e mor, em vez de maior e inimigo. (Paula Brito, 1839 apud Lima Sobrinho, 1960, p. 205).

Ironizava o classicismo e suas formas fixas, o estrangeirismo e o uso da mitologia, ainda filiados ao uso de um português distante da língua viva e nacionalizada, tão almejada pela geração de intelectuais posteriores à independência, e que agora parecia conquistada.

Apontando uma consciência que Brito e sua geração possuíam do valor que a língua tinha na constituição da nacionalidade literária, enquanto entidade carregada de valores pátrios e próprios do país, distinta, a priori, de Portugal e única em relação a literatura universal. O trecho marca a busca por um caráter nacional próprio, típica do tempo, somada à exaltação da liberdade política comum ao liberalismo em voga, embebidos da recente cidadania e da inédita consciência nacional. Continua nosso prosador:

Nós, humilde rabiscador de papel, que já lemos as Décadas e Lucena, e que ainda às vezes nos recreamos com Sá de Miranda, Bernardes, Camões e Ferreira; e que apesar disso entendemos que não é para desprezar a linguagem de Garção, Diniz e Ribeiro dos Santos, e alguns outros, que entendemos que a construção de nossa frase de hoje não está obrigada a sujeitar-se em tudo e por tudo à construção de Palmeirim e Clarimundo, tendo achado em Camões muitos termos que a língua de antes não tinha, e não sabendo por que razão o povo romano não daria a Virgílio e Varo a mesma licença que a Cecílio e Plauto, quando as palavras são como as folhas, que umas caem e outras nascem, iremos satisfazendo nossa vontade de escrever sem importar-nos com o que dizem esses: “..... Letrados” (Paula Brito (1839) apud Lima Sobrinho, 1960, p. 205).

O irônico “...Letrados” deixa implícito que existia um certo debate nos círculos intelectuais do período, e a nosso ver o diálogo tinha no grupo da revista *Niterói* um de seus opositores, provavelmente gerado desde as primeiras experiências literárias nacionais produzidas a partir dos folhetins e dos novos espaços de sociabilidade, bem como daqueles que já existiam oriundos da produção poéticas pós-independência. Concluía com ironia e, assim, estabelecia o corte entre o dever ser do programa romântico “oficial”, em certa medida divulgado pelos escritores próximos à revista *Niterói*, e o que era possível ser feito pela arte nacional. Concluiria essa breve introdução nos seguintes termos; *E enquanto aparamos a pena para mais grave discurso, confiamos aos nossos leitores o seguinte fato* (Paula Brito, 1839 apud Lima Sobrinho, 1960, p. 205), dando início a uma novela com particularidades pitorescas referentes ao interior do território nacional, fazendo uso do mundo rural e dos tipos sociais associados a este universo cultural na construção de seu enredo. Onde o personagem principal, Júlio, ao se desiludir com o amor, buscaria no interior do país o refúgio para sua alma. Em sua fuga pelo sertão o desiludido Júlio “preferia o prato de canjica, a cuia de mate, o beiju, a tigela de leite e a farinha de milho aos mais delicados manjares que lhe poderiam ser oferecidos nas mesas dos ricos” (Cano, 2013, p. 28). Por isso, a natureza brasileira e a gente do país funcionariam como atributos distintivos de valorização da própria nacionalidade. Vale ressaltar, Paula Brito, assim como a *geração vacilante*, davam sinais de uma consciência literária ciente de sua missão civilizatória com um projeto político, estético e material bem delineado.

Dessa maneira, afirmamos que os periódicos, a partir da ascensão dos folhetins, que dispersamente publicavam as primeiras experiências em prosa de ficção produzidas por brasileiros sobre o país, foram importantes na emergência de uma literatura que se perceberia nacional. Pois mesmo de modo disperso, sem livros ou mesmo obras canônicas, permitiu à *geração vacilante* influenciar e contribuir na sedimentação de uma prática figurativa e discursiva voltada às coisas do Brasil.

Como já citado, concomitante ao turbulento contexto político do Brasil, surge nos rodapés dos jornais franceses do século XIX, um conjunto de textos voltados especificamente ao entretenimento, entre eles críticas, crônicas, resenhas de literatura, artes plásticas e teatro, notícias da vida cotidiana e mundana, tiras de humor, dicas de beleza, receitas gastronômicas, resenhas de moda, entre outros assuntos vistos como banais e corriqueiros. Este espaço do jornal era denominado *Feuilleton*, ou, na tradução da época tradução “Folhetins”, que apareciam da necessidade de despertar o prazer geral e o bem-estar dos leitores e ouvintes já fatigados dos temas oficiais e graves que dominavam os principais periódicos franceses.

No entanto, tais iniciativas não demoraram a aparecer nos principais periódicos nacionais, mediante traduções e adaptações ao ritmo local. Os pioneiros desse tipo de atividade pertenceram à chamada *geração vacilante*, que tem, a nosso ver, como característica precípua, ser o grupo de produtores culturais ligados diretamente à edição de jornais e à tentativa de transportar a experiência do folhetim francês e inglês para os periódicos do país, seja em traduções ou mesmo na confecção de nossas primeiras experiências em prosa de ficção.

A princípio, segundo esse primeiro critério, os principais nomes foram: Josino de Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Paula Brito, Joaquim José da Rocha e Martins Pena. No entanto, a atuação do grupo na imprensa cultural surge de forma sistemática a partir de 1835, já que compartilhavam uma mesma postura intelectual, caracterizada por uma forte atividade e atuação política, devido à proximidade geracional e à comunidade de experiência social. Vale destacar que todos alcançaram a maturidade intelectual no fim do Período Regencial e, como já dito, compartilhavam esse intenso debate político.

Uma breve biografia de seus principais vultos ajuda esclarecer a complexa teia social entre política, economia e cultura. Justiniano José da Rocha, nascido em 1811, foi batizado

em 1812, era filho legítimo de José Caetano da Rocha, este natural e batizado na freguesia do Sacramento, do Recife, Pernambuco, e D. Maria Luísa Muzzi, filha legítima, por subsequente matrimônio, do Dr. Gonçalo José Muzzi e de D. Caetana Alberta de Lucena, natural do Rio de Janeiro. Os biógrafos parecem confirmar que viera ainda jovem da vila de Rio Preto em Minas Gerais, e como afirma Melo Moraes:

Conhecendo seus pais o grande desenvolvimento de suas faculdades intelectuais, julgaram aproveitá-lo em maior teatro, e foi na idade de doze anos que determinaram mandá-lo para um colégio de França, onde se distinguiu no Liceu Henrique IV entre todos os seus discípulos, tanto por sua conduta regular, como por sua aplicação e aproveitamento. (Cardim, 2013, p. 11).

Regressando ao país, Justiniano fez o curso de Direito em São Paulo, matriculando-se na Faculdade em 1829, integrando também o grupo de colaboradores da revista da *Sociedade Filomática*³², conhecendo futuros colegas de luta política e atividade jornalísticas, formando-se em 1833, aos 21 anos de idade, três anos depois iniciaria sua atuação na imprensa periódica brasileira fundando, em 1836, à pedido de Sebastião do Rego Barros, o *Atlante* um jornal de ferrenha oposição e combate à Regência Feijó e ao seu Ministério. Em seguida fundara junto com seu amigo Firmino Rodrigues da Silva o jornal *O Cronista*, importante periódico de oposição, mas também de confirmação do ideário do regresso e, posteriormente, dos princípios do futuro Partido Conservador.

Vale frisar que será nas mesmas páginas do referido periódico que correrá parte da revolução literária originada pelos folhetins, pela inicial prosa ficcional brasileira, onde se praticará a tradução criativa de textos e folhetins europeus e pela circulação dos paradigmas artísticos do romantismo. Neste fim de década que o advogado Justiniano da Rocha tornará também membro conselheiro de Instrução Pública da Corte, do IHGB e, igualmente, censor do Conservatório de Arte Dramática. Reforçando o aspecto multifacetado da geração e a relação íntima entre ascensão social, política e atuação cultural. Justiniano conhecera Paulino de Sousa, futuro Visconde do Uruguai, grande nome do Partido Conservador, em São Paulo no ano de 1835, na Grande Loja Paulistana.

³² Ainda falta estudos sobre o papel da referida sociedade e das sociabilidades da faculdade de Direito na conformação de um pequeno universo intelectual nos primeiros anos da Período Regencial. Os postulados estéticos da revista citada, vinculavam-se à tradição do comedimento e autocontrole na produção poética, ou, justa medida, nas páginas da própria revista assim se definia esteticamente a revista: “Em Literatura nossos princípios serão os da razão, e do bom gosto, combinado com o espírito, e necessidades dos séculos: tão longe estaremos do Romantismo frenético com servil imitação dos antigos.

Nos dias 27 e 28 de março de 1839 é publicada no Jornal do Comercio sua novela “A Paixão dos Diamantes”, logo em seguida também editada como texto avulso. Se passando em Paris, apresentando elementos de mistério:

Será traduzida, será original a novela que vos ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz vo-lo posso dizer. Uma obra existe em dois volumes, e em francês, que se ocupa com os mesmos fatos; eu a li, segui seu desenvolvimento, tendo cuidado de reduzi-los aos limites de apêndices, cerceando umas, amplificando outras substituindo com reflexões minhas o que me parecia dever traduzir, substituindo com reflexões minhas o que me parecia dever ser substituído; uma coisa só tive em vista, agradar-vos; Deus queira que o tenha conseguido. (Rocha apud Lima Sobrinho, 1960, p. 54).

Aqui evidencia-se a prática da tradução “criativa”, exemplificando a maneira como tradução serviu como um “verdadeiro laboratório”, permitindo à *geração vacilante* aprender a partir dos modelos europeus, por meio da tradução/cópia, explorassem uma nova linguagem e escrita. Essa mistura de tradução, imitação, plágio, desempenharia uma significativa missão não apenas no desenvolvimento do hábito de leitura como também na experimentação literária.

O segundo nome foi de Josino Nascimento Silva natural de Campos, nasceu em 31 de julho de 1811, na província do Rio de Janeiro. Em 1834 formaria em direito em São Paulo, apenas um ano depois de Justiniano. Como magistrado trabalhou como promotor público, juiz municipal, procurador geral da Fazenda Nacional, sendo também oficial maior e diretor da Secretaria de Justiça. Na carreira política, alcançou os cargos de deputado provincial, deputado da Assembleia Geral, presidente das seguintes Províncias: Rio de Janeiro e São Paulo, também fazendo parte do Conselho de Estado. Teve uma importante contribuição na atividade jornalística, sendo editor e cronistas no jornal O Chronista, Jornal do Comércio e Diário do Rio, faleceria em 1886 (Oliveira, 2013).

O jovem Firmino Rodrigues Silva teve uma significativa contribuição na evolução poética do romantismo com seu poema Nênia que obteve grande repercussão na época, apesar da escassa produção nesta área estar concentrada no período que foi estudante na Faculdade de Direito de São Paulo, entre 1835 e 1837. Era um estudante dedicado, como descreve Marques:

A escassa produção poética atribuída a Firmino Rodrigues Silva foi quase toda escrita durante sua vida acadêmica na Faculdade de Direito de São Paulo, entre 1835 e 1837. Estudante muito aplicado e; senhor esclarecido das lições do seu curso, Firmino também “estudava com amor a literatura nos melhores prosadores e poetas das línguas de Bernardes, de Racine, De Byron e do Dante”. Mas, ao que tudo indica, a exemplo de outros tantos possíveis e/ou promissores autores locais, a preocupações com a literatura foi deixada de lado (...). (Marques, 2015, p. 41).

Abandonaria os devaneios poéticos pela necessidade de buscar formas regulares de ganhar a vida, pois para jovens qualificados, mas de origem modestas como ele, era urgente buscar alianças para alcançar alguma indicação na burocracia estatal, ou mesmo, o que fizera de início, abraçar alguma causa política pela firme atividade na imprensa, faria com Justiniano dupla na construção via imprensa dos rumos e ideias do regresso. Era necessária unir as duas pontas, firmar vínculos e relações pessoas, bem como, atuar na linha de frente dos jornais políticos do período para firmar prováveis redes de apadrinhamento.

Assim, anteriormente a atividade jurídica, que sucederia em fins de 1837, Firmino a convite de Justiniano José da Rocha, seu amigo íntimo dos tempos da Faculdade de Direito, a tocar a atividade junto ao jornal *O Cronista*. Justiniano confessaria ao amigo, em carta de 7 de outubro de 1837, “terminas este ano tua formatura. Ah! Que já a visse terminada, que já te veja de volta! Aqui encontrarás amigos: tens pena bem aparada, tens talento, tens boas inspirações, com tudo isso não se pode ser inútil na terra.” Desse modo, após a formatura, o jovem bacharel voltou para o Rio de Janeiro, onde se estabeleceu com uma banca de advocacia e, ao mesmo tempo, aceitando o convite de Justiniano, passou a atuar na imprensa partidária. (Marques, 2015, p. 41).

Com isso, formariam uma comunidade de experiência no seio da qual vivenciaram o que se denominou como o Laboratório da Nação, uma vez que estavam em disputa projetos políticos que apontavam soluções distintas para a conformação do Estado brasileiro que emergiu após 1831, sendo eles, os exaltados, os moderados e os caramurus.

Como já assinalado, as facções políticas da regência não eram homogêneas entre si, mas compartilhavam diagnósticos, repertórios e soluções comuns aos problemas enfrentados pelo país naquele contexto, e a depender da situação atuavam em sentido comum, gestando as primeiras noções de partido político ou grupos de interesse.

Vivenciaram os primeiros anos da regência, que foi liderada pela atuação firme de padre Feijó, que mesmo deposto em 1832 ganharia em seguida as eleições em 1835. Entretanto se formaria em volta de Feijó uma ferrenha resistência, sendo desse grupo de oposição que surgiria o que se configurará o regresso, posteriormente o partido da ordem e por fim, no Segundo Reinado o Partido Conservador.

A frente dos jornais *O Atlante* e *O Chonista* os três contribuíram na conformação do ideário regressista, na oposição impiedosa à segunda regência de Feijó e na construção de um debate sobre os significados da imprensa no Brasil. Defendiam ferrenhamente a liberdade de imprensa, tendo como referência Tocqueville, fazendo do jornal o principal instrumento de atuação política.

Sim, que todos os governos que se têm sucedido no mando devem sua elevação à imprensa, todas as revoluções que temos visto foram mais ou menos fomentadas pela imprensa; arma poderosíssima que tem aluído os alicerces de tantos poderes, que tem visto tantos ministros conspirarem contra ela, e que vai de todas as suas tramas saindo sempre vitoriosa. [...] A imprensa desmoronou um trono, fez cair vários ministérios, obrigou por fim o exmo.] sr. Feijó a retirar-se, já que não queria mudar de política e sistema, e respeitar pelo menos a indignação pública. (Cano, 2013, p. 30).

Desse modo, a citação aponta uma supervalorização do papel transformador da imprensa, sentimento despertado pelo fato de dias antes padre Feijó ter renunciado, atitude que em certa medida teve contribuição decisiva dos dois jornais. Esse sentimento levaria a uma disputa relativa à função dos jornais, a sua suposta imparcialidade e a complexa situação financeira dos periódicos. A referência a esse debate surge apenas para elucidar a participação ativa de parte da *geração vacilante* na atividade política via imprensa. Apresentando uma geração de homens de letras multifacetados e incorporados na efervescente disputa política do período.

Mesmo que o ambiente da corte forçasse uma restrita convivência intelectual, uma vez que a atividade cultural estava em gestação, o referido grupo manteria certa distância em relação ao grupo vinculado à revista *Niterói*, que tinha como principal líder Manuel de Araújo Porto-Alegre. Uma vez que existiu uma regular exclusão pelos tratados históricos literários do papel cultural dos integrantes da *geração vacilante* em detrimento ao pioneirismo dos artistas vinculados ao grupo parisiense. Não sendo coincidência tal atitude, já que, o monopólio sobre a história do Brasil ficaria aos cuidados do IHGB^[2], instituição que ficaria a cargo inicialmente à José Gonçalves Magalhaes, Salles Torres Homem, Manoel de Araújo de Porto-Alegre e Joao Manoel Pereira da Silva, sucessivamente, valorizariam mais o os artistas associados à revista *Niterói*, pela sua maior influência política e cultural sobre o Instituto e o predomínio de suas publicações na revista da instituição.

Assim partiremos da própria revista como catalizador das principais ideias dos três representantes do grupo: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto alegre e Francisco de Sales Torres Homem, desse modo, pode-se resumir sua linha editorial:

Empenhado, então no processo civilizatório, ocidentalizante e modernizador, supunha que a superação do atraso seria mera questão de tempo, tempo suficiente para a remoção dos obstáculos, entre eles, a destruição da instituição escravista e a transformação da mentalidade arcaica da aristocracia agrária. (Pinassi, 1996, p. 06).

Com isso, a posição da revista se distanciava pontualmente do pressuposto romântico europeu, o sentimento anticapitalista, que associava a modernidade a uma ameaça ao

desmantelamento do ser humano pela lógica do capital. Pois o grupo da revista *Niterói* a modernização econômica era fator imprescindível à emancipação cultural e política do país. Segundo Pinasse (1996), o conteúdo da revista materializava duas ideias, a primeira: para seus integrantes a publicação possuía uma evidente função social e a segunda: a revista não era efetivamente um manifesto romântico, pois evidenciaria uma inclinação intelectual da época, especificamente na capital do país. Combatiam à aristocracia agrária, defendiam ideias abolicionistas e abraçavam a bandeira da nacionalização do comércio. Sendo assim, representavam um certa tendencia intelectual da elite letrada do país.

Outros, como é o caso dos redatores da *Niterói*, além do acesso a cultura ilustrada dos meios cariocas e da prática política de bastidor, se incluem entre a pequena burguesia radicalmente avessa aos levantes armados – na medida que ameaçavam a manutenção da unidade nacional – abstendo-se do confronto com a propriedade fundiária e limitando-se a defender medidas de modernização racional da produção agrícola. (Pinasse, p. 30, 1996).

O recorte geracional e social ajuda a compreender a indiferença que os editores da revista tiveram em relação ao homem pobre livre do campo, associado a gente atrasada e de hábitos rústicos, onde deveriam ser assimilados pelo latifúndio após a racionalização e modernização da produção agrícola. Dessa maneira, viam nos fazendeiros de café o um grupo social mais propenso à cultura urbana e aos debates culturais da capital. Por isso, a corte ofereceu a seus editores Magalhaes, Porto Alegre e Torres-Homem suas primeiras experiencias cívicas. Em oposição ao restante do Brasil, colonial, escravocrata e agrícola, a capital se apresentava como um reduto promissor, moderno, propenso à renovação cultural.

Por afinidades de gosto e origem social, atraíam-nos as mesmas ideias, os mesmos locais, os mesmos homens que, neles, sentiram uma promessa, uma esperança de renovação intelectual e realização das aspirações liberais. Tudo indica, porém, que o pleno desfrute das ideias e hábitos estrangeiros, adquiridos nos seminários, academias, salões e livrarias que frequentavam, tenha forjado neles uma consciência arrevesada da realidade brasileira. (Pinasse, p. 34, 1996).

Nesse sentido, a Corte proporcionou ao Rio de Janeiro a não se reduzir apenas a sede administrativa, política e legislativa, mas ao centro onde se propugnava novas formas de sociabilidade, hábitos, costumes, ideias e novas formas de viver, conviver e morar. Seus membros eram próximos de Evaristo da Veiga, intelectual de grande atuação política, estreitamente vinculado aos moderados, sendo seu idealizador intelectual, buscava o meio termo entre a tradição e a novidade, entre a posição conservadora e o progresso. Sendo sua atuação de livreiro, muitas vezes desprezada, crucial para circulação de obras literárias e políticas, como também, as rodas de conversa e debates que se instauraria na sua livraria,

conhecido como clube da rua dos Pescadores. Assim, pode-se compreender a origem da posição inicial do grupo parisiense.

Outro fator foi a intensa sociabilidade desenvolvida na capital após a instauração da corte, como os salões que se formavam, nas palavras de Ferdinand Denis.

Na sociedade os estilos são absolutamente os mesmos que os da mesma classe nos Estados civilizados da Europa: uma sala no Rio de Janeiro ou na Bahia oferece, com pouca diferença, a aparência de uma sala de Paris ou de Londres; ali se fala em geral, francês, e os usos se ressentem da influência inglesa. (Pinassi, 1996, p. 46).

Com isso, podemos afirmar que a primeira formação intelectual dos redatores da *Niterói* ocorrera na corte, sob esse ambiente cosmopolita, liberal e reformador dos costumes, atento à emergência de uma visão mais urbana e modernizadora do país. A formação se completaria na capital francesa, Torres Homem frequentaria a Faculdade de Direito de Paris, especializando -se em direito constitucional, economia política e sistemas financeiros, dedicando-se também ao estudo de línguas. Já Gonçalves de Magalhães entregou-se aos estudos da Filosofia Eclética, por meio de Jouffroy, seguidor de Victor Cousin, aperfeiçoando parte do que já havia aprendido com Frei Monte Alverne. Desse modo, Pinassi (1996) vai delinear as influências recebidas por Torres Homem, Gonçalves de Magalhães e Porto -Alegre:

O espectro é bastante amplo e abrangente desde poemas da Basílio e Durão, a historiografia de Ferdinand Denis, a eloquência de Monte Alverne, o liberalismo de Evaristo da Veiga, o ecletismo de Victor Cousin, o cristianismo de Chateaubriand, passando pelos limites formais do romantismo de Garrett e Mme de Stael, que possivelmente iniciou o idealismo alemão, até a convivência com o ambiente atribulado e fracionado entre novas e velhas ideias do Instituto Histórico de Paris. Tem-se, enfim, os elementos fundamentais para a apreensão da proposta e pensamento da geração que se fez representar, expressar através da revista *Niterói*. (Pinassi, 1996, p. 107).

Esse espectro de ideias ajuda a entender certos aspectos não tanto românticos, haja vista a euforia diante da possibilidade de se construir um Estado monárquico-constitucional, pela formação da indústria nacional e a ascensão do trabalho livre, como também, pela assimilação da mentalidade cristã no país. Mantinham o entusiasmo político, típico do período, como já seria apresentado na revista:

Há muito reconheciam eles (os brasileiros) a necessidade de uma obra periódica, que, desviando a atenção pública, sempre ávida de novidades, das diárias e habituais discussões sobre coisas de pouca utilidade, e o que é mais, de questões sobre a vida privada dos cidadãos, os acostumassem a refletir sobre objetos do bem comum, e de glória da pátria. (Pinassi, 1996, p. 112).

No entanto, seus integrantes, ao retornarem ao Brasil, gradativamente, acabariam por acompanhar a mentalidade dominante do período, se a revista inicialmente se propunha a reunir várias áreas do conhecimento que a época pareciam imprescindíveis para levar a sociedade brasileira a se civilizar, a vivência na corte os levaria à assimilar gradativamente o ideário do regresso conservador, neste ponto surgiram grandes atritos entre o grupo parisiense e a *geração vacilante* por espaço política e protagonismo cultural.

Após apresentar brevemente a trajetória e o ideário da revista *Niterói*, retomaremos à prática ficcional adotada pela geração vacilante. Não levaremos em conta critérios estéticos, mas – como bem apontou Merlise Meyer (1992), em seu artigo *O Voláteis e versáteis* – o imprescindível papel que tais agentes possuíram a época para a conformação de uma literatura nacional, mesmo a partir de imitações de modelos narrativos europeus, ou, com base em traduções criativas de folhetins franceses e ingleses.

Para melhor desenvolvimento, faremos referência a tese de Ramicelli *Aspectos Franco-Britânicos da ficção brasileira, em periódicos do século XIX*, que analisa minuciosamente o uso que nossos primeiros literários fizeram da *Revue Britanique*, vale relembrar, foi este mesmo período que Martins Pena consultaria com regularidade na biblioteca. Tal revista, como já demonstrado, manteria a tríade entretenimento-informação-formação como base editorial, sendo intensamente usada no país durante seus primeiros anos de autonomia política.

[esse propósito] significava ao menos duas coisas: de um lado, dotar o país de uma estrutura cultural própria, isto é, dotá-lo de uma história, de uma literatura, de uma geografia, enfim, de uma comunidade de valores apta a gerar no brasileiro o sentimento de pátria; de outro lado, e complementarmente, significava formar o povo, torná-lo esclarecido, ordeiro e trabalhador o suficiente para que pudesse colaborar mais decisivamente para o progresso do país. (França, 1999, p. 82 apud Ramicelli, 2004, p. 171).

Um exemplo emblemático em nossa história cultural foi a estreia, em maio de 1836, do primeiro jornal a publicar no Brasil aquilo que viria a ser um folhetim/crônica, o jornal *O Chronista*, como já exposto, fundado por Justiniano José da Rocha como ferramenta de publicidade das ideias do regresso conservador, em colaboração com Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues Silva, que contaria com a contribuição nas traduções e textos próprios de Paula Brito e Martins Pena.

O Chronista também estava, decerto, conectado à imprensa estrangeira de conteúdo cultural que circulava no Rio de Janeiro. O número de 20 de junho de 1836 anunciava publicações literárias, as quais já constituíam um embrião da adaptação da rubrica ficcional

dos jornais diários, realizada alguns anos mais tarde no Brasil. Nesse curto artigo, os editores expressam aos leitores sua intenção de “resumir em mais breves quadros” que reuniriam “o que há de mais notável e elegante nas principais obras de Hugo, Balzac, Sue, Lacroix, & c.”. Essa proposta visava, principalmente, difundir a “literatura moderna”, de acordo com o redator. Os “breves quadros”, publicados na forma de contos, eram geralmente situados nas últimas páginas do jornal. Nesse mesmo número de 20 de junho, encontramos nas seis últimas colunas, o conto *A luva misteriosa*, inspirado em *La Peau du Chagrin* (1831) (...). Apesar dessa periodicidade, esses folhetins não parecem configurar uma única série. Seguramente, há artigos conectados que compõem minisséries temáticas; contudo, a maior parte dos folhetins apresenta-se de modo independente uns dos outros. Nessas crônicas sobre o teatro, obras literárias e eventos, os mais importantes da vida política e social da corte, nota-se o discurso político de tendência conservadora. Jefferson Cano (2013) sugere que a desilusão da busca de liberdade – política, econômica e artística – parecem edificar tanto as “folhas literárias”, nas quais o discurso ideológico mais evidente, quanto as “folhas dramáticas”, em que suas opiniões políticas aparecem associadas aos princípios estéticos, sustentados na base das análises do mérito dos espetáculos, principalmente dos dramas românticos franceses e das tragédias portuguesas (Gimenez, 2009, p. 73-74).

A linha de argumentação seria também explorada por Paula Brito, nos anos seguintes, agora no Jornal do Commercio, ao apresentar seu folhetim “O pontífice e os carbonários” buscava esclarecer o leitor com a seguinte observação:

Não compusemos, não traduzimos, nem abreviamos um romance, e, todavia, compusemos, traduzimos e abreviamos um romance; queremos dizer, o fundo da presente composição não é nosso, e muitas de suas páginas são literalmente traduzidas, porém algumas ideias são nossas. Mas que importa ao público quem é o autor da obra? O que ele quer, quando lê um romance, é que o deleitem, e se de mistura puder beber alguma instrução, ele estimará em mais a obra do que se soubesse que tinha saído da mais preciosa pena, mas que apesar disso não o deleitava nem o instruíra. (Brito, 1839 apud Cano, 2013, p. 21).

As citações anteriores reforçam nosso argumento referente à presença da cultura europeia, preferencialmente francesa, e do folhetim como espaço próprio, diferente das demais partes do jornal, cujo sentido apontava para uma nova convenção, sugerindo ao leitor, que o que era publicado naquele espaço seria distinto do resto do jornal. Assumindo, dessa maneira, uma nova função, diferente dos noticiários comuns, na medida em que trazia a leitura como uma atividade de lazer e entretenimento, cumprindo a nova exigência da civilização moderna. Sabemos do limite em se tomar o leitor imaginado pelo redator como

imagem real, mas podemos confirmar que as novas prosas ficcionais começaram a interessar aos leitores ao ponto de garantir um espaço reservado nos jornais. E, com isso, atraindo na mesma medida novos escritores, que naquela altura se encontravam alheios às novidades ficcionais europeias, como parece ter sido o exemplo de Martins Pena (Cano, 2013).

Em resumo, a *geração vacilante* buscava saída ao paradoxo de criar uma literatura nacional na tradução criativa do romantismo europeu com base nos componentes culturais, étnicos, geográficos e literários nacionais. Assim, o que nos parece próprio da referida geração foi o uso dos costumes e dos tipos sociais brasileiros ambientados na natureza tropical como topos literários momentâneo à nossa autonomia artística.

Assim, desde o primeiro momento em que o romance adentrava o espaço do folhetim dos jornais cariocas, já era investido da função de construir a imagem da nação, revelando sua identidade própria. Valorizando literariamente a natureza e a cultura do país, nacionalizava-se um gênero importado, como era o romance, legitimava-se a prática da escrita de romances pelos letrados locais e reforçava-se, por meio dessa escrita, a própria ideia de nacionalidade (Cano, 2013, p. 28).

Com isso, retomando a novela brasileira *O Enjeitado*, analisada inicialmente, podemos perceber que a forma como a natureza foi apropriada por Paula Brito e respectivamente pela *geração vacilante*, na construção de uma literatura nacional, se distanciava significativamente, da maneira como era enaltecida por parte de nossos primeiros românticos, entre eles Domingo de Magalhães e Araújo Porto-Alegre, ainda mais se acrescentarmos o elemento indígena.

Sendo assim Cano (2013) em seu excelente estudo sobre a relação entre ficção e nacionalidade no século XIX, deixa de lado alguns elementos que nos parecem imprescindíveis para a demarcação dos diferentes significados que a natureza, o nativo e a gente brasileira encontrariam entre nossos primeiros literários. Sendo eles, a presença do quadro descritivo do naturalismo, os relatos de viagem e suas imagens, produzidas mediante a lente pitoresca e a própria atuação que alguns desses viajantes teriam junto à Academia Imperial de belas Artes e ao Teatro São Pedro, bem como sua influência direta na organização e produção de espetáculos públicos realizados pelo Estado, como veremos a seguir.

2.4 O pitoresco em Martins Pena

Seguindo a análise, voltaremos ao conto histórico escrito por Martins Pena *A rebelião dos maranhenses ou A morte de Beckman*, que se encerra com a execução do líder da rebelião, Beckman, que se transformaria em um mártir para a população. Já Lázaro, cuja traição levou o padrinho à morte, em mais uma tentativa de fuga da vingativa população, mergulharia no rio que circundava a cidade, para se esconder. Mas, logo seria engolido por um enorme jacaré, típico fim trágico que aguarda a todos os traidores da pátria. A descrição feita por Martins Pena de sua morte, neste ponto, diferente da abordagem de Paula Brito, compartilha parte de uma importante premissa da prosa de ficção nacional que estava se gestando no período: a caracterização da natureza brasileira mediada pelo quadro analítico naturalista, para com isso, traçar um mapa descritivo da paisagem nacional, fonte principal de nossa singularidade cultural, mas agora por uma perspectiva tenebrosa e hostil, o que justifica a longa citação.

Estendia o braço a ver se podia firmar-se na terra; porém inutilmente. O ramo principiava a estalar, seu braço já não podia suportar o peso do corpo: ele procura agarrar no ramo com a outra mão e, com o esforço que fez, o ramo estala e seus pés se aproximaram mais ao redemoinho. Lázaro viu diante de si uma morte inevitável; suas ideias principiam a abandoná-lo; um suor frio cobre todo o seu corpo; e crê ouvir milhares de vozes dizendo ao redor dele: “Traidor! traidor”!! Quase já ia abandonar o ramo; porém, lançando-se para um lado, vê – oh que horror! – um enorme jacaré com os olhos fitos nele!! Esta vista lhe dá novas forças; ele pode conseguir agarrar no ramo com a outra mão; seus pés procuram firmar-se na escarpa ribanceira, o suor corre em largas gotas de sua testa; seus nervos se endurecem; suas unhas se enterram no ramo. Com dificuldade pode firmar um de seus pés; espera escapar ao terrível jacaré, que olha para ele com impassibilidade; em último esforço, ele está quase a salvo; mas este último esforço acaba de destruir o seu apoio; o ramo cede, e Lázaro desaparece no redemoinho!! O jacaré deixa o seu lugar de observação e, com a boca aberta mostrando os seus temíveis dentes, com a cauda batendo alegremente na água, mergulha no lugar onde Lázaro desapareceu! Por algum tempo, a água se agitou na superfície, o lodo subia do fundo, como denotando um combate no seio do rio; o lodo principiou a subir com sangue; em pouco tempo o rio ficou vermelho.... e depois tudo ficou quieto.... Assim morreu desastrosamente Lázaro de Melo! E possam todos os traidores morrer como ele.

A fim de comparação, resgataremos outra cena do conto, quando Beckman, numa última tentativa de retomar a cidade, que se encontrava sob domínio das forças portuguesas, prepara um novo ataque, e, para isso, usa a seu favor a própria natureza do país, sempre ao lado da gente brasileira. No entanto, quando chegassem ao campo que dava para a cidade, este aberto por mãos humanas, já distante dos bosques e do caudaloso rio, perderam este importante apoio natural, ficando mais expostos ao inimigo, o que exigia maior cuidado:

Iam sair do bosque para entrar em um campo, quando a voz do chefe deu a ordem de fazer alto; todos pararam, e ele dirigindo-se à tropa em voz baixa:

– Meus companheiros, nós temos marchado até aqui sem que tenhamos sido percebidos por pessoa alguma; porém, até agora o bosque protegeu a nossa marcha; o mesmo não acontecerá quando atravessarmos o campo que está diante de nós; assim, atravessemos-lo com prudência. Curvemo-nos até o chão, e sigam todos o meu exemplo. O campo neste lugar se estreitava; à esquerda, corria um rio bastante impetuoso, e à direita um bosque que se estendia até as portas da cidade. Do outro lado do rio, havia também um outro bosque, que o acompanhava em todas as suas sinuosidades, ficando apenas um pequeno caminho entre o rio e o bosque à direita.

Após a leitura, podemos perceber que o autor não se sentia à vontade em explorar a descrição vívida da paisagem brasileira em seus textos, pelo menos não apresenta a mesma habilidade que demonstraria na caracterização de cenas e tipos sociais do cotidiano do país. Mas, a partir dos dois trechos, constatamos que buscou explorar a natureza brasileira enquanto uma paisagem menos exuberante e mais ameaçadora, principalmente em relação aos inimigos da liberdade e do povo, talvez tentasse enquadrar seu conto na linguagem soturna de parte do romantismo da época. Mesmo sugerindo a ligação intrínseca entre as populações e sua geografia, vínculo que seria explorado em profundidade por parte significativa de nossos primeiros escritores, principalmente o grupo parisiense, demonstrava mais interesse na perspectiva histórica do que na paisagem enquanto recurso narrativo para uma prosa nacional. Não pretendemos extrapolar na interpretação, mas sugerir que a tentativa, a nosso ver, frustrada de Martins Pena, em trazer a natureza brasileira em sua novela histórica, revela que o autor, naquele momento, ainda explorava o fértil campo literário aberto pelos folhetins e pelo sentimento missionário de construir uma prosa nacional. Já que, experimentaria, de forma indiscriminada variados gêneros: seja a novela histórica; intercalando episódios históricos da nossa política entrecortada com desencontros amorosos, seja o curto conto histórico; que devido à proximidade temporal e o reduzido tamanho; exigiram uma prosa mais ágil, composta de cenas de costume, temas políticos e conflitos amorosos. E, por fim, se dedicaria, também, às crônicas de costumes, estilo em que ficaria mais à vontade, descrevendo com humor e picardia as cenas e os tipos sociais comuns ao cotidiano brasileiro, finalmente, nos folhetins de teatro, ambiente onde perceptivelmente demonstraria maior habilidade em retratar e contribuir criticamente, já que conhecia bem os bastidores dos teatros cariocas. A seguir, tentaremos rastrear as origens dos principais quadros descritivos usados pelo autor, e entender, em que medida, essa experiência influenciaria nos próximos passos que daria rumo à carreira dramática, mais especificamente, à comédia de costumes.

Em seu instigante estudo acerca da figuração de um narrador de ficção nacional, *O Brasil não é longe daqui*, Flora Sussekind (2006) explora a influência que a literatura de viagem teve sobre a escrita dos autores românticos brasileiros. Rastreando entre as primeiras experiências ficcionais, majoritariamente publicadas nos jornais, a presença da lente descritiva oferecida pelo conceito de pitoresco, amplamente usada nos relatos de viagem, gênero literário intensamente consumido entre os homens de letras do romantismo. Para a melhor apreciação dessas duas referências em Martins Pena, cabe investigar a evolução do gosto pelo pitoresco que se desenvolveria entre o século XVIII e XIX europeu, uma vez que foi com este sentimento que vieram para o Brasil uma dezena de viajantes, Debret, Ender, Luccok, Rugendas, Sidler e Ribeyroulles. Como também, foi sob essa perspectiva, que produziram muitas imagens e descrições, que ao lado das paisagens e do exotismo indígena, retratavam tudo que parecia curioso e digno do registro, em nossas populações urbanas e rurais, com seus tipos étnicos/sociais, suas classes e respectivos estilos de vida. Mesmo admitindo que estas descrições e imagens apresentavam distorções da realidade – seja em nome da simpatia, do rigor crítico, do etnocentrismo, da objetividade – não podemos descartar a influência que tais autores tiveram sobre nossos intelectuais ao apresentarem uma diferente perspectiva de nossa realidade social. A percepção desses estrangeiros, mesmo que distorcida, contribuiria para que aspectos “autênticos” e “importantes” de nosso cotidiano se tornassem perceptíveis e representáveis para nossos primeiros literários³³. Tais usos do pitoresco se mostraram de rápida e fácil constatação por parte daqueles que conviviam nestes ambientes. Diferente da influência, também europeia, de Ferdinand Denis e Garret, que priorizavam um tratamento grave da natureza brasileira, mediada pela paisagem e os habitantes originários, como matéria prima principal para uma literatura nacional autêntica. A literatura de viagem pela lente pitoresca havia oferecido e fixado cenas cotidianas e tipos sociais com um grande poder de síntese. Vale reforçar que esses retratos padeciam das limitações intrínsecas a um olhar estrangeiros e eurocêntrico.

³³ Vale frisar que não pretendemos afirmar que os tipos retratados não fossem perceptivos aos intelectuais da época. Pois, a nosso ver, as estratégias descritivas estrangeiras permitiram uma legitimidade sobre os temas, bem como, uma ferramenta analítica que seria apropriada nacionalmente para fins estéticos diferentes do uso inicial, haja vista, uma nova estratégia discursiva para se retratar o cotidiano brasileiro.

Pertencente a um ramo da história natural, a literatura de viagem constitui uma produção cultural voltada para descrição, catalogação e compreensão da natureza, da geografia, como também, da cultura de regiões consideradas remotas, misteriosas e exóticas³⁴. Por esse motivo, os viajantes naturalistas que por aqui passaram na procura de novas espécies vegetais, animais e minerais, encontravam, igualmente, pelas estradas e caminhos do país as mais diversas gentes com as mais variadas motivações para se deslocarem de uma região à outra, encarando os perigos e as dificuldades que essa empreitada poderia oferecer.³⁵

Havia famílias que se deslocavam de uma região para outra, negociantes que iam tratar de suas atividades mercantis, bispos que visitavam dioceses ou ouvidores que saíam em correição pela sua comarca, tropeiros que conduziam ‘tropas’ de mulas ou vaqueiros as suas boiadas, capitães do mato que perseguiram escravos fugidos (...). Nas estradas mais percorridas encontravam os viajantes ranchos para pernoitar, vendas para comprar mantimentos; mas os caminhos mais difíceis e mais isolados só podiam contar com a hospitalidade e boa vontade dos donos de sítios e fazendas para não dormirem ao relento. (Silva, 1993, p. 245).

Por isso, mesmo que de forma itinerária as diferentes sociabilidades forjadas nas viagens, ofereciam rico material social e cultural aos naturalistas. Nestes termos se compreende a presença e a incorporação nesses relatos – que a princípio se voltavam para catalogação do mundo natural (fauna, flora e relevo) – de vívidas descrições referentes ao comportamento social dos territórios estudados. Os dados obtidos pela coleta e as experiências vividas eram traduzidas em textos e imagens que obtiveram grande êxito

³⁴ Ela oferece um manancial de observações que vão da história natural e, como bem observa Silva, citando o naturalista Martius, em sua produção sobre o Brasil afirmava que o autor: “(...) encarregou-se da flora tropical e seus objetivos foram também claramente explicitados: ‘Além de estudar, de preferência, as famílias de plantas endêmicas, competia-lhe especialmente investigar aquelas formas que, pelo parentesco ou identidade com as plantas de outros países permitem concluir a pátria de origem e sua sucessiva propagação sobre a terra. Pretendia ele fazer essas pesquisas levando em conta as relações climáticas geológicas, e por essa razão entendê-las também aos mais húmidos membros do reino das plantas tais como musgos, líquens e cogumelos’. Com o estudo daquilo a que chamava anatomia e desenvolvimento das plantas tropicais, Martius procurava chegar às ‘leis da vida vegetal’ e, através dos vestígios da vegetação anterior, à fundamentação dos conceitos geológicos’. (Silva, 1993, p. 252).

³⁵ “(...) a observação do reino animal, incluindo também tudo o que dizia respeito ao homem: ‘as diversidades, conforme os climas; o seu estado físico e espiritual; a morfologia e anatomia de todas as espécies de animais, dos inferiores aos superiores, os seus hábitos e instintos, a sua distribuição geográfica e migração; e igualmente fará observações sobre os restos existentes debaixo de terra, esses mais seguros documentos do passado e do sucessivo desenvolvimento da criação.’ Vemos assim que os estudos sobre os indígenas, e sobre a população branca, negra e mestiça, eram objetos próprios da História Natural e só anacronicamente se pode falar dos seus interesses científicos como antropológicos” (Silva, 1993, 251).

editorial no mercado cultural europeu. Sendo assim, a maior parte dos textos era publicada nos respectivos países de origem, com intuito de expandir o conhecimento da história natural como também suprir a curiosidade da elite letrada europeia pelo novo mundo.³⁶

Como um exemplo desse tipo de empreitada foram os naturalistas bávaros Spix e Martius que viajaram pelo interior do Brasil, seguindo antigas rotas, buscando novos caminhos, coletando animais e plantas, catalogando a fauna, flora e o relevo, produzindo esboços, relatando peripécias, particularidades culturais e hábitos. Saíram de seu país já municiados da leitura de outros relatos anteriormente publicados sobre o Brasil, provavelmente desejosos de logo poderem confrontar as suas próprias observações com a dos seus antecedentes. Dessa viagem, surgiria o livro *Reise in Brasillien* (Viagem ao Brasil) – relatos de viagem acompanhados de pranchas e desenhos de paisagem e animais –, publicada em 1823 na Alemanha (Silva, 1993, p. 252).³⁷ Reforçamos que a caracterização de um espaço enquanto natureza significa classificá-lo sob o signo da *civilização*, da *ciência* e da *modernidade*. Com isso, as expedições de viagens científicas se ajustam num contexto colonial, pressupondo uma relação complexa entre diversos poderes, que legitimavam este tipo de empreendimento e, conseqüentemente, os seus relatos, fato que deixaria suas marcas no enquadramento eurocêntrico das descrições. (Pratt, 1999; Leite, 1997)³⁸

³⁶ Em muitos casos, no entanto, o próprio IHGB incentivava e ajudava a financiar viagens e expedições (Guimarães; Diehl), cujos produtos editoriais o próprio Instituto catalogava e publicava como documentos relevantes e imprescindíveis para a confecção da história e memória do Brasil.

³⁷ Os relatos desta viagem, publicados em Munique em 1823, é o mais completo de quantos foram deixados pelos viajantes naturalistas. Não só a área percorrida foi a mais vasta, como a capacidade de recolha de informações (demográficas, administrativas, linguísticas etc.) superou a de outros naturalistas. Chegaram mesmo a registrar musicalmente canções populares de São Paulo, de Minas Gerais, e de danças da festa da bebida dos índios coroados e a dança dos Puris, ambas as tribos da região mineira; canções da Bahia e de Goiás, bem como a celebre dança popular, lundum; os ritmos dos índios da Amazônia (Muras, Juri-tabocas e Miranhas) e os ritmos dos remadores do rio Negro e dos pescadores do mesmo rio.” (Silva, 1993, p. 252).

³⁸ “Para carregar as espécies coletadas precisava o naturalista de garantir animais para seus transportes e Freireyss aconselhava não menos de 4 mulas, conduzidas por um bom tropeiro que conhecesse bem os animais e suas manhas e os caminhos, por vezes tão difíceis. Uma das mulas deviam estar sempre livres para carregar as provisões compradas na última povoação, dado que poucas vendas existiam a beira das estradas. Os naturalistas tinham que levar consigo pólvora, chumbo, espingardas, alguns utensílios de cozinha, uma rede de dormir e as ferramentas necessárias para ferrar os animais e consertar os arreios. Freireyss aconselhava etapas curtas de viagem, não mais de 3 ou 4 léguas, ou seja, mais ou menos 18 ou 24 km, não só para poupar os animais como para ter tempo para fazer as observações. Seguindo essa regra, o naturalista muitas vezes dormia ao relento, nesse caso, era preciso escolher o local com pasto para os animais. As cargas eram retiradas, empilhadas e cobertas de couro de boi para as proteger da chuva e da humidade. Com três paus unidos pelas pontas fincadas no chão fazia-se uma tripeça para colocar um caldeirão para cozinhar. A rede era atada em duas árvores e sobre ela colocava-se também um couro de boi como proteção contra a chuva,

Sendo assim, os relatos de viagem podem ser entendidos como produtos culturais oriundos de uma complexa interligação entre nível local, regional, nacional e internacional. Com isso, os viajantes estrangeiros foram, muitas vezes, os mediadores entre o brasileiro urbano letrado e o vasto e desconhecido território nacional e sua gente. Por isso, reforçamos a existência de uma influência desses relatos na composição de certa imagem sobre o Brasil para o próprio brasileiro, isto é, na própria forma como o nacional interpreta e descreve a sua realidade.

É essa rede de notas descritivas, pranchas, mapas, classificações que organiza a própria paisagem brasileira, que define um Brasil aos olhos literatos e dos historiadores locais. E não só isso. São eles interlocutores fundamentais nesse momento de formação de uma prosa ficcional por aqui. Mesmo por oposição, quando lhes é dado o papel de antagonistas. Às vezes pela incorporação pura e simples de certos *topoi*, de certo descritivismo característico. (Sussekind, 2006, p. 63).

Consequentemente, a trajetória de Martius, o próprio texto produzido, sua publicação, as circunstâncias de sua escrita e o impacto de suas ideias apontam para uma complexa teia de relações culturais, econômicas e políticas envolvidas na influência dos relatos de viagem, como também, dos próprios viajantes na formação do imaginário social da elite intelectual brasileira.³⁹ No entanto, uma particularidade destes relatos produzidos sobre o Brasil até meados do século XIX foi o uso do termo *pitoresco* na qualificação do tipo comum de viagem realizada no país. Cabe agora compreender o significado e o sentido, naquele contexto, do gosto pitoresco. (Pratt, 1999; Lisboa, 1997).

A princípio podemos entender o pitoresco como uma ferramenta que permite captar com precisão os contrastes mais significativos entre o cotidiano de origem dos viajantes e as experiências vivenciadas no país. Se até aqui foi acentuada a dimensão naturalista e científica dos relatos, a noção de pitoresco surge como um mediador entre os novos interesses do leitor

embora o viajante devesse empreender as suas viagens no tempo seco, ou seja, de maio a outubro, e ficar parado fazendo preparação dos animais e das plantas durante a época das chuvas, até porque, não havendo muitas pontes para atravessar os inúmeros rios, estes ficavam muito cheios, não sendo, portanto, possível passá-los a vau.” (Silva, 1993, p. 248).

³⁹ Reforçamos o papel que a própria participação desses viajantes tivera na construção das principais instituições culturais do Império e na produção da sua carga simbólica, bem como, os vínculos com a monarquia, suprimindo a demanda por entretenimento e contribuindo na organização dos ritos públicos (Schwarcz, 2004).

moderno – seja ele homem de estado, estudioso, o comerciante, ou, o mero curioso – e os promissores territórios do novo mundo. O pitoresco não deveria manter a rigidez da linguagem formal das ciências naturais (estilo que Martins Pena demonstrava certa dificuldade), mas disponibilizar dados e informações de compreensão acessível ao leitor comum. Para isso, define-se enquanto uma categoria estética, entre o belo e sublime, que permite “domesticar o desconhecido e reorganizar o desestruturado”. (Costa; Diener, 2018). Por sua vez, oferecendo um certo arquétipo referente à paisagem representada e um caminho seguro a ser trilhado por esses estranhos territórios. Se o filósofo alemão Herder já reforçava o valor cognitivo que a diversidade dos arranjos sociais oferecia ao estudo do homem, o pitoresco apresentava-se enquanto instrumento eficaz na catalogação dessa diversidade (Berlin, 2015). Haja vista, que tinham como principal meta a produção de registros representativos de uma região e seus habitantes.

Seus percursos por terras muito diferentes e o contato com outros povos lhes impuseram constantes tomadas de decisão sobre o que devia ser incorporado aos seus registros, o que devia ser interpretado como efetivamente sintomático e representativo da identidade destes lugares e seus habitantes. (Costa; Diener, 2018, p. 14).

Para alcançar a melhor representação da singularidade de um país requeria-se do viajante a capacidade de apreender certa coerência, oferecendo uma unidade às suas tradições, aos seus habitantes, à sua história e aos seus costumes, neste sentido, o pitoresco seria a lente que permitiria tamanha síntese. Como concluíram Costa e Diener (2018), nem todas as pessoas são dadas a erudição e ao rigor científico, mas quase todos os seres humanos são curiosos, por isso, saciavam sua curiosidade pelo consumo de relatos pitorescos, cujos viajantes atuavam como intérpretes e tradutores das mais diversas formas de existência humana, servindo de enredo a este vasto mundo, oferecendo e/ou construindo uma imagem que resumisse as singularidades de uma determinada sociedade e região.

Por fim, Valéria Lima, em sua pesquisa sobre a produção do artista Debret no Brasil, agrega uma nova perspectiva sobre o conceito, sendo seu propósito “unir o pincel e a pena”, pois ao produzir imagens do Brasil, acompanhadas de descrições, Debret criava uma totalidade que tinha por finalidade “responder a uma oposição entre a ordem da imagem e aquilo que se traduz pela via literária” (Lima, 2003). Aumentando a capacidade de seu relato de viagem de apreender os aspectos singulares e representativos da sociedade brasileira,

recurso usado também por Rugendas (1979), mesmo que com mais elasticidade, em suas obras referentes ao Brasil.⁴⁰

A partir dessas informações, voltaremos aos textos de Martins Pena, mas agora, faremos referência ao conto *Minhas Aventuras numa viagem de ônibus* publicado em 1839, no *Jornal de Modas*, onde o autor deixa uma interessante pista acerca de suas referências estéticas, apresentando uma diferença significativa em relação à estratégia narrativa que usou em seus contos anteriormente citados.

Depois de um baile, o que eu gosto mais é de uma viagem de ônibus. Lá, como em marmota animada, veem-se cenas sérias, ridículas, engraçadas, enfim, tudo que pode acontecer entre pessoas de diferentes condições. O modesto cruzado faz o que não tem podido fazer imensidade de livros e sermões; pois nivela as condições e estabelece uma completa igualdade entre todas as pessoas que o possuem e querem fazer um a viagem no ônibus. Abençoados ônibus!
Fiquei tão entusiasmado que estou quase fazendo uma minuciosa pintura deles... Porém não, isso levaria muito tempo; vou antes dar a relação da minha última viagem. (Guimarães, 2021, p. 211).

A indicação de Valéria Lima acerca do propósito em “unir o pincel e a pena” intrínseco ao conceito de pitoresco parece fazer eco a esta passagem de Martins Pena, que àquela altura já havia frequentado as aulas abertas da Academia Imperial de Belas Artes, que mesmo em crise, tinha como principal expoente o artista brasileiro Araújo de Porto-Alegre, aluno e discípulo de Debret. Ainda mais que, o próprio verbete relativo à pintura, localizado no dicionário de Antônio Moraes Silva de 1789, após citar os evidentes usos do termo nas artes plásticas, afirma que a pintura, além de ser a “arte liberal que ensina a representar as coisas naturais por meio das tintas”, também seria a arte da “descrição com palavras”. O pitoresco agregaria a essas informações a dimensão cotidiana dos costumes nacionais. Seria essa duplicidade de significados que com ironia o autor faz referência, mas deixando claro que tamanha proeza não cabia naquela simples crônica. Demonstrando conhecimento em relação à capacidade descritiva que a pintura, mediada pelo pitoresco – imagem e palavras –, poderia

⁴⁰ Temos assim, três momentos particulares deste processo: 1- consolidação das ciências naturais no mundo moderno, produzindo uma lente intelectual europeia que demarcava e sistematizava a realidade nacional, estabelecendo imagens *pitorescas* sobre o Brasil, 2 - as imagens e os quadros interpretativos que emergem da literatura de viagem em relação ao mundo rural brasileiro e os tipos sociais do sertão e 3- a maneira como os mesmos relatos influenciaram a percepção do próprio brasileiro em relação à realidade nacional. Os relatos de viagem, os desenhos e as pinturas criaram imagens e crenças que constituem uma herança capaz de ser acionada pelos artistas e literários brasileiros.

apresentar na caracterização do cotidiano carioca, já que a sua crônica tem por assunto o impacto do ônibus, uma novidade moderna do período, nas relações e atritos entre as diferentes camadas sociais existentes no país.

A presença desse gosto pitoresco em Martins Pena pode ser verificada, já em suas comédias, no uso que faria de algumas situações corriqueiras do cotidiano urbano e rural brasileiro, que já haviam sido exploradas por dois artistas viajantes de grande influência na primeira metade do século XIX, o citado Debret e Rugendas, cujas obras já se encontravam publicadas desde 1835.⁴¹ Em cena de Juiz de Paz da Roça, Aninha, a filha do lavrador e capitão da Guarda Nacional, faz o namorado furtivamente entrar em casa na ausência dos pais.

ANNINHA. — (Só.) Minha mãe já se ia demorando muito. Pensava que já não podia falar com o Sr. José, que está me esperando debaixo dos cafezeiros. Mas como minha mãe está lá dentro, e meu pai não entrar nesta meia hora, posso fazê-lo entrar aqui. (Chega à porta e acena com o lenço.) Ele aí vem.

A referida cena nos remete uma imagem de Rugendas (1979) que retrata os costumes cariocas, publicada em sua obra *Viagem Pitoresca ao Brasil* (Figura 1), retratando uma cena semelhante. Em seguida, podemos também nos referir ao quadro final apresentado na comédia *A Família e A Festa na Roça*, onde o fazendeiro Domingos João, acompanhado da família, chega à Festa do Divino em um carro de boi. Nos reportando, igualmente, à outra imagem da referida obra de Rugendas (1979) (Figura 2).

CENA III

Entram pelo fundo, além do império, todos os que estiveram em casa de Domingos João, em um carro puxado por um boi. coberto com uma esteira, e todo enfeitado com ramos verdes. Um negro, em ciroulas e camisa d'algodão, conduz o carro. O carro entra pela direita, junto no pano do fundo, avança pelo lado esquerdo, atravessa pela frente do tablado, e volta pelo lado direito, parando perto do império, de maneira que se veja que as pessoas que estão dentro se arranjam e questionam umas com as outras.

Já em sua comédia *O Sertanejo na Corte*, cujo eixo temático gira em torno das peripécias do personagem Tobias pela corte, um sertanejo da região de Minas Gerais. O que, mais uma vez, nos remete à outra imagem de Rugendas (1979) (Figura 3). Já o personagem que receberia o mineiro em sua casa, um destacado e sofisticado comerciante da cidade, tem a sua atividade retratada por Debret, na obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (Figura

⁴¹ As seguintes imagens foram sugeridas por Soares Amora (1965) em uma série de artigos referentes à Martins Pena publicados na década de 60 no jornal o Estado de São Paulo.

4). Esclarecendo a origem do insólito vínculo entre um rústico sertanejo e um refinado comerciante da capital. E, por fim, na comédia *O Diletante*, ao indicar como o personagem rural, Marcelo, um tropeiro paulista, deveria ser retratado nos palcos, a descrição de Martins Pena nos remonta à outra conhecida imagem de Rugendas (1979), acerca dos costumes paulistas (Figura 5).

Cena IV

Entra Marcelo vestido à paulista, isto é, de bota branca, calça e jaqueta de ganga azul e ponche de pano azul forrada de baeta vermelha. O seu falar é carregado.

Figura 1 - Costume do Rio Janeiro



Fonte: Rugendas (1979).

Figura 2 – Família de fazendeiros



Fonte: Rugendas (1979).

Figura 3 – Habitantes de Minas



Fonte: Rugendas (1979).

Figura 4 – Rua da Direita



Fonte: Rugendas (1979).

Figura 5 - Costumes de São Paulo



Fonte: Rugendas (1979).

Com isso, os referidos exemplos reforçam nossa hipótese sobre a maneira como um quadro descritivo estrangeiro, o sabor pitoresco, dentre outros disponíveis na época, servira ao autor para que encontrasse seu próprio caminho artístico. Entretanto, se apropriaria segundo seus interesses e frequentemente com certa ironia. E, a nosso ver, sua adesão a estratégia figurativa do pitoresco teria importantes implicações na sua obra e carreira artística. Como podemos verificar, o caminho que Martins Pena seguiria, seria, igualmente, compartilhado pelos nossos primeiros escritores em seus romances de costumes, destacadamente Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida, respectivamente com as obras: *A Moreninha* e *Memórias de um Sargento de Milícias*. Um exemplo dessa convergência temática, estabelecida entre Martins Pena e as crônicas de costumes presentes nos principais jornais da época, pode ser encontrada já na primeira edição da revista, *Gabinete de Leitura*⁴², na crônica sem autoria e intitulada *Uma Visita*. O mote da narração é centrado na inesperada visita de uma família rural à residência do próprio cronista, que faz uso dos impropérios da indesejável situação como assunto de sua crônica. Dessa maneira, aponta para situações, imagens e fatos muito próximos ao estilo que Martins Pena aplicaria em suas farsas roceiras e em suas pequenas crônicas urbanas, cujo estilo se distanciava significativamente das narrativas históricas de temática política.

A crônica inicia-se com o narrador/personagem, que a muito já teria saído do interior do país, mas, que devido aos laços de apadrinhamento comuns às pequenas vilas rurais, fora inesperadamente visitado pelo “compadre do pai”. Expressão que se repete com frequência na curta prosa, marcando a distância do cronista com esse mundo, mas, não deixando de pontuar os vínculos sociais que o obrigava a receber esse “esquadrão de roceiros” em sua casa. O texto inicia-se com uma descrição que bem serve como documento referente a como a vida privada de um homem de letras da época era imaginada e, igualmente, esclarece alguns hábitos comuns aos jovens “intelectuais” do período.

Eu vou contar o que me aconteceu um dia de chuva, que não me permitiu sair de casa e dar o meu costumeiro giro (...) Media eu o comprimento de minha sala com as pernas, e chegava de vez em quando a vidraça da janela para riscar os vidros com o dedo, ora escrevendo letras góticas, ora desenhando caras que pareciam monstros, e ocupava-me n'isto e em cantar e assobiar *Per che turba la calma*, sem ter uma ideia que desenvolvesse, e que pudesse mandar para a imprensa para encher as vazias colunas do meu jornal, quando senti grande ruído de palma na escada”. (*Gabinete de Leitura*, 1837, p. 7).

⁴² Sobre o periódico ver pág. 162 até 166 (Ramicelli, 2004).

Como podemos perceber, a descrição de seu dia deixa transparecer uma certa especificidade em relação à atividade de cronista, visto que, o personagem fazendo do ócio preguiçoso motivo para a procrastinação da escrita, já que se não fosse o clima chuvoso, o cronista estaria apenas girando pela cidade à procura de inspiração em alguma cena do cotidiano carioca como matéria prima de seus textos. Confirmando que os temas de suas crônicas seriam corriqueiros, se não banais, pois não exigiam maior meditação e reflexão apurada. A preguiça era acompanhada por uma melodia assoviava pelo próprio autor, assim, a partir do trecho transcrito – *Per che turba la calma* – sabemos que se refere à ópera Tancredi, de Rossini, compositor que teria muita influência entre o público entusiasta dos espetáculos teatrais durante a primeira metade do século XIX.

A partir dessas primeiras informações, percebemos que o personagem e narrador, possuía uma postura pedante, que somada à paixão pela música, oferece fortes indícios para que também fosse percebido pelo leitor da época como um *diletante*. Tipo comum na capital, que foi tratado por vários literários no decorrer do século XIX, e que seria ironicamente caracterizado por Pena, tanto em sua farsa “O Diletante”, como em seus folhetins, enquanto figura superficial que ansiava ser o outro, o europeu civilizado. Mas sua superficialidade logo poderia ser constatada pelo partidarismo apaixonado por alguma intérprete lírica da moda e pelo seu pouco domínio em matéria musical.

A historiadora Flora Sussekind nos oferece um bom exemplo, sobre esse perfil intelectual, que converge com o universo cultural do cronista. Em capítulo referente a um tipo narrador comum aos jornais da época, o cronista observador de costumes, a autora cita um artigo intitulado, “Ensaio sobre os costumes”, publicado no *O Espelho Diamantino*, em 21 de janeiro de 1828. Nele, o cronista afirma que deveria ser obrigatório que os jornais tivessem como parte integrante de suas páginas, um bom observador de costumes, sendo este responsável por ver e ouvir o que havia de interessante pelas ruas da cidade e, assim, retratá-las para o público. O próprio autor do texto afirmava que seria um excelente observador de costumes, e assim se apresentava:

Eu sou de manhã um ativo negociante armando negócios à porta da Alfândega, um empregado, chalaçando a seu escritório, e compondo a crônica escandalosa do dia; eu sou um comprador visitando as lojas das modistas da rua do Ouvidor; eu sou um papamoscas escutando tremendas petas assentado à porta de um boticário; pelo meio-dia já sou um diletante, conversando no Rocio sobre música e dançarinas, no mesmo instante sigo na Assembleia os debates políticos, e os comentários de meus vizinhos; às duas horas já jantei em três ou quatro casas de amigos, e quatro ou cinco casas de pasto; quando chega a noite já fiz vinte visitas no Botafogo, já sei notícias do caminho do Brocó, do Catete, do Catumbi e quem

acende lampiões do teatro, já me acha passeando no vestibulo colhendo novidades, retratos, modas; observo os namoros da plateia para os camarotes, também às vezes os da cena para a plateia, et vice-versa: enfim não há dia em que eu não tomo chá da rua da Vala para baixo e não caio do Rocio para cima.

Essa descrição não caberia apenas ao cronista de *Uma Visita*, mas perfeitamente em Martins Pena, já que, não apenas frequentou esses locais, como também retratou essa rotina nos palcos dos teatros cariocas através de suas comédias. Sendo assim, o conjunto de suas comédias funcionaria igualmente como crônicas de costumes referentes a multicultural capital e seus arredores ainda rústicos e coloniais. O que podemos confirmar, analisando suas primeiras experiências ficcionais, pois, veremos que almejou, mesmo que por curto tempo, dedicar-se à crônica de costumes urbanos, como na citada *Aventuras numa viagem de ônibus*.

Voltando à crônica anônima, logo após a descrição de seu próprio cotidiano, o cronista/personagem de *Uma Visita* narra a chegada abrupta da família de roceiros em sua residência, cujas peculiaridades rudes e bárbaras da gente do interior, teriam desorganizado sua casa e sua rotina intelectual. Em seguida, descreve o entediante monólogo que o “compadre do pai” mantém com ele, contextualizando com pormenores insignificantes, como o nome das porteiras que havia passado, tudo o que ocorrera na cidade natal(vila) do autor após sua partida, bem como, sobre seus percalços de fazendeiros.

Após dar fim à longa e detalhada conversa, seu hóspede vê sobre a mesa o *Jornal do Commercio*, o mais destacado do período⁴³, e diz “– Oh! Tendes aqui o Jornal do Commercio! Vejamos o que fazem os nossos deputados. – E agarrou uns números do Jornal que eu tinha sobre a mesa, e principiou a soletrar os discursos dos deputados”. Neste momento, a narrativa é bruscamente interrompida pela esposa do compadre do pai, que “ia transtornando a ordem, – ela chamava-lhe desordem, – em que estavam os meus trastes”, mexendo em todos seus pertences com a premissa de arrumar a bagunça em que se encontrava sua morada. A cena é completada pelos filhos do casal, que aproveitando a confusão, davam fim à biblioteca do cronista, atrás de estampas e figuras, destruindo seus caros livros comprados dos irmãos Laemmer. Seria pelo mesmo jornal que o roceiro ficaria sabendo da cobra surucucu que estava exposta no Museu de História Natural e da presença do elefante Pizarro na cidade. No caminho para o Museu, a família de roceiros, avistaram

⁴³ O periódico vai aparecer com frequência nas comédias de Martins Pena, mostrando sua importância como principal e mais reconhecido jornal da época. E, onde, também, o autor trabalharia como crítico de teatro.

um anúncio sobre o artista circense Chiarini e sua macaca que se apresentavam em Niterói. Com isso, o cronista seria forçado a dedicar todo o seu dia a apresentar para a “esquadra de roceiros” e sua deslumbrada curiosidade, as novidades da corte.

São variadas as referências usadas por Pena em suas peças e os motivos rurais encontradas na crônica anônima, por exemplo, a) a sua peça escrita, mas não encenada, *Sertanejo na Corte*, trata também da visita inesperada de um roceiro, o mineiro Tobias, à casa de um amigo que morava na capital, cujo personagem do sertanejo demonstra o mesmo deslumbramento provinciano. No entanto, b) a menção ficaria mais acertada, quando comparamos à farsa *Juiz de Paz da Roça*, uma vez que a macaca de Chiarini é indiretamente citada na peça.

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

ANINHA – Em pé? E não cai?

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

ANINHA – Há muitos macacos lá?

JOSÉ – Há, e macacas também.

Vale reforçar que todas as atrações circenses e populares referidas na crônica anônima e nas comédias de Pena, foram encontradas, com regularidade, no decorrer da década de 1830, nos anúncios do *Jornal do Commercio*, confirmando o sucesso que tais diversões tinham junto à população carioca, como também de seus visitantes⁴⁴. As duas alusões nos permitem conjecturar que o atrito entre o mundo rural e urbano, como também, a percepção que a elite intelectual tinha sobre as diversões populares – principalmente aos circos, aos mágicos e as maquinarias, com seus truques e enganações, associada ao gosto rústico dos roceiros – forneceriam rica matéria prima aos primeiros literários e aos viajantes que se debruçaram sobre o cotidiano nacional. Seja condenando como diversões pouco civilizadas, se comparadas, por exemplo, ao teatro, seja descrevendo e catalogando tais manifestações como um traço pitoresco da população da capital.

O mundo da sociedade móvel, em plena elaboração, solicitado por tensões diversas, que caracterizava o Rio de Janeiro da década de 1840, de que as comédias do jovem autor (Martins Pena) apresentam um quadro quase completo.

⁴⁴ Vale lembrar que no decreto que chancelaria a construção do Teatro São João, o príncipe regente, afirmaria o valor que os entretenimentos urbanos teriam para a conformação moral das populações brasileiras de outras províncias que frequentassem a capital.

Microcosmo mediatizado pelo riso, o qual devia, na época, alcançar registros muito amplos. (Meyer, 1991, p. 98).

A proximidade temática levaria alguns estudiosos de sua obra, entre eles Damasceno, a levantar a hipótese de uma suposta autoria de Martins Pena em relação à crônica, mas nos parece mais frutífero apontar a convergência de ideias presentes na crônica, nos relatos de viagem e suas imagens, bem como, em suas comédias roceiras. Já que, Martins Pena, neste ponto de sua trajetória, dedicaria suas forças ao teatro, principalmente a comédia de costumes. Com isso, constatamos que a experiência literária adquirida nos jornais foi significativa para seu amadurecimento intelectual, que somado a outras competências artísticas que desenvolveria em paralelo – como a música, o uso de figurinos, a composição de cena, o talento dos atores – contribuiria decisivamente no sucesso que teria na composição e encenação de suas comédias.

O que nos interessa após esta análise é frisar que se por um lado os integrantes da *geração vacilante* são apontados como semeadores do romantismo no Brasil, mediante o uso dos periódicos e dos folhetins, adotando a tradução criativa, a prosa ficcional com temáticas nacionais, o uso da lente pitoresca, por influência dos viajantes, na caracterização de nossos tipos sociais, a ocupações inédita dos espaços públicos por meio de saraus, festas, bailes, cafés, conflitos urbanos, festejos religiosos, datas públicas oficiais, teatrinhos de rua, bordeis, teatros, no uso da música através das modinhas ou lundus que tanto sucesso faziam entre à população brasileira, na formação da nossa primeira crítica literária, buscando no passado os primeiros passos de nossas artes nacionais, no convívio íntimo com o cotidiano da Academia de Belas Artes, assim, aprendendo noções de pintura, arquitetura, urbanismo e estatutaria, resumindo, na conformação de novas redes de sociabilidade e de uma nova figuração cultural. E, assim, fazendo que esses novos paradigmas estéticos do romantismo pudessem deixar marcas significativas, na pequena, mas influente e sólida elite intelectual brasileira.

Entretanto, por outro, foi a *geração vacilante* que, também, arquitetou os pilares institucionais do Estado brasileiro, a partir de uma luta interna entre distintas agendas políticas, sendo assim, tal geração contribuiu na construção de um estado centralizado, onde o executivo por meio de uma atuação complexa utiliza-se de sua força simbólica, somada a sua presença administrativa nos poderes regionais a partir de uma cadeia de hierarquias sociais, políticas e jurídicas na construção de uma rede de poder.

Podemos concluir que a *geração vacilante* foi responsável pela delimitação de um “perímetro temático” associado à representação do homem pobre livre do campo e do mundo rural brasileiro do século XIX. Este por sua vez que passou a princípio pela descrição pitoresca dos costumes e hábitos da gente do campo, como forma de delimitar os traços locais em detrimento dos interesses cosmopolitas, estrangeiros e “civilizados” da corte. Tal discurso também contemplava os interesses dos produtores rurais associados ao abastecimento, tropeiros e pequenos comerciantes de produtos rurais na corte, que aquela altura demandava espaço político na capital. Na caracterização foi usado elementos do cotidiano rural do pequeno produtor e a descrição de hábitos do mundo rural, a nomenclatura variava entre termos como roceiro, aparecendo em menor proporção a expressão caipira. No entanto, essa capacidade descritiva associava-se mais às técnicas dos viajantes e naturalistas, em sua busca pelo registro pitoresco do exótico e etnográfico. No entanto, a tradição cômica e burlesca que atravessa a literatura ocidental na descrição do campo em oposição à cidade, foi gradativamente assimilada, tendo em Martins Pena seu grande representante no país. O traço cômico, somada a vivacidade do teatro e a lente pitoresca permitiu ao autor trazer aos palcos tipos sociais e costumes que levavam ao público à gargalhada, muitas vezes ao riso quixotesco, de quem ri de si mesmo, apontando muitas vezes a própria memória ou a própria vivência de uma capital cercada em sua proximidade pelo universo do rural.

2.5 O mundo rural e a formação cultural do Brasil oitocentista

Acompanhando uma breve intuição de Slenes a partir de pesquisas elaboradas sobre a representação da cultura bantu nos relatos de viagem produzidos sobre o Brasil, “se a escravidão no Centro-Sul era africana, isso vale dizer que era bantu”, pois certa identidade bantu se formou devido à presença massiva de indivíduos que compartilhavam de mesmo universo cultural, podemos afirmar, no mínimo, uma maioria de africanidade no meio rural, assim, permitindo cimentar certa identidade de grupo e resistência. Sendo assim, afirmamos que no centro sul, a presença significativa de homens pobres livres do campo também construiu uma certa identidade coletiva, baseada no interesse comum e nas condições de trabalho compartilhadas. Parte do interesse desta tese é compreender em que medida as representações do mundo rural, dialogavam e expressavam essa identidade rural, com seus

interesses econômicos e, igualmente, com suas vivências sociais e culturais, na medida em que tais grupos sociais foram assimilados ao interesse da elite política e/ou da elite letrada.

Identificar a origem do rural e seus personagens como tipos sociais e identitários não se limita a achar um marco inicial e um traço permanente que se repete no tempo, mas identificar um *topoi*, ou, um enquadramento particular que serviu de manancial de referência quando o tema a ser tratado fosse os tipos rurais. Tal representação se insere no quadro geral da origem da literatura nacional e todos os debates e problemas em torno do assunto. Se a paisagem nacional mediada pelo naturalismo e o pitoresco fazia emergir temas destacados que se referiam ao universo não-urbano, mas não necessariamente associados ao rural ou ao campo. Sendo tais temas a exuberante natureza nacional e a presença dos indígenas, já mediados pela ótica do bom selvagem, bem como das teorias evolutivas. Nesse ponto, agrega uma rica particularidade aos nossos personagens rurais e à maneira que foram assimilados à identidade nacional. Não ignoramos a complexidade inerente à construção da identidade brasileira nas décadas seguintes à independência, mas circunscrevemos um tema particular, o mundo rural e seus personagens, buscando reconstituir a forma como tal tipo foi articulado entre as produções culturais do período. A nosso ver, a representação do mundo rural teve destacado papel na conformação da identidade brasileira nas primeiras décadas do XIX, sendo Martins Pena responsável por fixar a partir de uma rede de representações e, por meio do teatro, uma imagem do roceiro que teria grande durabilidade e influência na produção cultural dos anos seguintes.

Com isso, é por meio do recorte naturalista, do pitoresco e do romantismo que o universo não-urbano surge como base cultural de referências para uma literatura nacional autêntica. Exemplo dessa posição é o modo como Ferdinand Denis critica Tomaz Antônio Gonzaga: “Mas deve-se exprobar em Gonzaga o reiterado emprego de metáforas sugeridas pela mitologia, e de formas de poesia pastoril difundidas por Fontenelle”. Percebe-se que o mundo rural, entendido como paisagem agrícola permeada por trabalhadores rurais, é deferido em relação a paisagem natural e os nativos da América. O que talvez explique o motivo pelo qual os personagens rurais surgem dentro do quadro político e nas cenas de costumes, no primeiro caso como forma de representar estratos econômicos associados a produção de subsistência, já no segundo enquanto mais um personagem presente no cotidiano brasileiro, mas pertencente à arraia miúda, não sendo relevante o suficiente, a princípio, para um tratamento grave pela literatura. Surgem como personagens não

convidados, mas cada vez mais presente na paisagem natural do país. Aparecendo com certa regularidade como assunto de nossas primeiras experiências em prosa de ficção. Com isso, nos interessa rastrear as representações do mundo rural nas primeiras experiências ficcionais brasileiras. Ou, como ele é tratado dentro da figuração do narrador de ficção do período romântico. Assim, tal narrador surge na medida em que mantém um rico diálogo com os periódicos tendo nos folhetins seu principal laboratório.

Desse mundo, o repertório disponível pela elite letrada e artística do império, passava pela necessidade de traduzir esse universo sociocultural em matéria prima literária e artística suficiente para constituir os principais paradigmas da identidade brasileira. Sabemos que o mundo rural não foi a única fonte de autenticidade do país, o caráter nacional era constituído por uma miríade de aspectos, mas selecionamos tal dimensão e buscaremos a seguir, reconstituir em grande parte, a maneira como a elite intelectual representou o mundo rural brasileiro e, de certo modo, como Martins Pena se inseria nesse contexto. Inicialmente, apresentaremos um breve resumo das principais abordagens sociológicas e históricas relativas ao roceiro/caipira pelos principais pesquisadores do assunto.

2.6 O roceiro e seu mundo

O tipo social roceiro/caipira no século XIX é frequentemente classificado como trabalhador pobre e livre na ordem escravocrata, parcialmente isolado dos centros urbanos, vinculado a uma economia de subsistência e com uma relação simbiótica com o meio natural, cujo conhecimento foi adquirido pela proximidade e ascendência indígena. Possui como célula base a família e como núcleo social o conjunto de habitantes dispersos em torno de um centro semiurbano (centro comercial, político e religioso). Sendo este o elemento agregador e norteador da população dispersa. Apesar de isolados entre si, possuem laços de solidariedade comunitária (mutirões) para enfrentar eventuais distúrbios (auxílio vicinal coletivo). Contudo, é intensa a presença da violência no cotidiano do roceiro, como forma frequente de resolução de tensões. Em outros termos, populações de economia de subsistência vinculadas a um sistema econômico complexo. (Candido, 1979; Franco 1997; Martins, 1996).

O naturalista francês, August de Saint-Hilaire, ao passar pela região de Minas Gerais, encontra “uma mulata vestida de saia e camisa de algodão muito sujas”, que mesmo receosa o recebe. Sobre a conversa que tiveram, registra:

Disse-me que ali estava, havia apenas um ano, e nunca sentira um único momento de tédio. Os trabalhos caseiros, as galinhas e os animais domésticos tomam-lhe todo. Havia, além disto, sempre algo novo em seu pequeno lar. Era preciso ora plantar, ora colher; nasciam-lhe criações; o marido e o filho mais velho saíam para caçar e assim traziam ora um porco-do-mato, cuja carne, assada, comíamos todos, ora um gato selvagem. E com efeito mostrou-se muitas peles já curtidas de vários destes animais. A esta altura chegou o marido que consentiu muito prazerosamente em servir-me de guia. Antes de sairmos ofereceu-me queijo, farinha e bananas, frutos que só podem à raiz da serra. (Saint-Hilaire, 2002, p. 38).

A partir do relato, percebe-se pelos hábitos alimentares, as consequências ecológicas que percorrem a vida da família rural: alimentação ligada à exploração dos recursos naturais, seja pela caça, pesca, criação de animais de pequeno porte ou a coleta; dependência do clima da região para produção de pequenas roças, de onde tira sua subsistência, milho, mandioca, feijão e frutas; a família em grande número, na qual os mais velhos são recrutados para auxiliar os pais em suas obrigações; habilidades que apontam para uma fusão entre herança portuguesa e do nativo, ajuste histórico entre dois grupos sociais. Como aponta Candido (1979, p. 44), “condições de vida determinadas por uma economia fechada, com base no trabalho isolado ou na cooperação ocasional.”.

O isolamento se estingue pela necessidade de três fatores básicos para a vida coletiva de então: sal, religião e justiça. Os centros semiurbanos aglomeravam os três elementos citados, cuja moeda de troca era o escambo ou o dinheiro adquirido pela venda de produtos elaborados na roça. Candido (1979), em sua leitura funcionalista, afirma que as unidades fundamentais de povoamento na sociedade caipira são os *bairros* – grupos rurais de vizinhança, ou, a “porção do território subordinado a uma povoação, onde se encontram grupos de casa afastados do núcleo do povoado”, sendo que o mesmo reforça o sentimento de localidade e pertencimento, mesmo que provisório.

Assim, Candido (1979) propõe que as formas de solidariedade são constituídas pelo *mutirão* – que consiste no encontro de vizinhos para realizar determinado trabalho em prol de um morador que se encontra em dificuldade, no entanto este ato não é uma obrigação moral, e sim fruto de uma ação espontânea, não remunerada e que gera um laço de solidariedade vicinal. Além disso, temos a Capela (Igreja) e as respectivas festas tradicionais para os padroeiros e missas regulares regidas pelo vigário ou capelão (leigo versado no essencial da liturgia católica).

A vida seminômade, como aponta o início do relato, expressa a condição dependente da lógica latifundiária, na qual o grande fazendeiro, senhor de terra, por via legal, na posse da carta de sesmária ou na posse de terras devolutas, ou comprava a terra, ou o integrava como agregado ou simplesmente o expulsava. Assim, essa camada menor de cultivadores, o roceiro/caipira, fechada em sua vida cultural e vinculada aos latifundiários, produzia modelos de sobrevivências e sociabilidade, que se ancorava em resultados mínimos para a manutenção da vida dos indivíduos e para a coesão dos bairros.

Numa análise distinta, porém complementar, Franco (1997) aponta para os aspectos conflitivos da vida social caipira, na qual resoluções drásticas são utilizadas como meio de resolver pequenos conflitos relativos ao cotidiano da roça e da criação de animais “(...) ao passo que a pesquisa ia progredindo, a violência aparecia por toda parte, como um elemento constitutivo das relações mesmas que visava conhecer.”. A autora aponta para a presença intensa da violência no cotidiano do roceiro/caipira.

Como sugere Martins, o trabalhador livre já era habitual na realidade brasileira no início do século XIX, formado por mestiços, ‘bastardos’ de índios e negros cativos, denominados de roceiros, caboclos e caipiras, vivendo como agregados aos grandes fazendeiros. Contudo, o autor afirma que a existência dessa população está relacionada diretamente ao modelo escravocrata, findando sua existência com a abolição, sendo o colono uma nova e inédita modalidade de trabalhador livre, objetivamente vinculado à ordem capitalista do trabalho livre e inteiramente genuíno. Neste ponto, discordamos do autor, pois os valores culturais construídos por aquelas populações firmaram no imaginário brasileiro certas características, ajudando a tecer a imagem do homem do campo, seus valores, seus problemas, contribuindo, em longo prazo, para uma materialização do tipo ideal roceiro/caipira.

Existem distintas formas de se apropriar da terra e múltiplos grupos e práticas culturais oriundas dessas formas de ocupar. Temos latifundiários, vaqueiros, posseiros, caipiras/roceiro, sertanejos, escravos fugidos, caboclos, criadores de gado, mineradores, etc. Interessa, portanto, rastrear um fator que explica o florescimento do roceiro/caipira nas representações usadas como recurso retórico para estabelecer determinados tipos sociais acionados pelos intérpretes do Brasil.

Não nos interessa fazer uma definição do que seria o rural, mas sim, fixar as principais representações sociais, ou seja, como se convencionou o que se entende por rural brasileiro

e quais os efeitos políticos e culturais dessas representações. Compreendendo, assim, como e por que determinadas representações do rural brasileiro se convencionaram e o modo como essas ideias se transformaram em práticas sociais duráveis no tempo. Dentro desse universo de representações, selecionamos os termos *roça* e *roceiro* como guias de nossa investigação, entendendo que tais conceitos particularizam o rural brasileiro, agregando um sabor local à perene tradição cultural associada ao campo no ocidente. Mesmo que associado ao intenso debate relativo à existência ou não de um campesinato no Brasil e quais as implicações de sua existência, podemos aplicar, inicialmente a conhecida caracterização elaborada por Willems referente à sociedade cabocla do país: Ancorado nas técnicas e métodos da etnografia e da antropologia social, Willems aponta a existência de uma realidade social autônoma dentro das fronteiras políticas nacionais; a sociedade cabocla ou camponesa. O seu quase total isolamento se explicaria pela forma como o campesinato brasileiro se constituiu no processo de ocupação do país. Haja vista, nosso campesinato surge pela síntese da desagregação das sociedades indígenas a partir do avanço da empresa colonial, formando uma sociedade etnicamente híbrida que não guardaria nem as sólidas redes comunitárias indígenas e nem mesmo as formas sociais do campesinato europeu. O que explicaria a sua condição pré-capitalista e autossuficiente. Suas cétricas conclusões relativas à possibilidade ou não de se integrar as sociedades sertanejas à civilização urbana apoiam-se numa premissa com grande repercussão no pensamento social brasileiro, retomando mais uma vez a citação, a noção de que “não há motivos para se acreditar que seus modos de pensar, agir e sentir tenham sofrido grandes modificações nos quatro séculos de existência”. Ou seja, uma esfera significativa da população rural brasileira mantém uma forma de organização sociocultural precária e, por isso, economicamente fechada, o que explica a sua suposta irrelevância social e histórica. Imagem recorrente na teoria social, cuja origem remete aos contrastes entre litoral e interior, inerentes à formação social e geográfica do país, produzindo uma simultaneidade entre tempos históricos, um Brasil arcaico e um Brasil moderno. Assim, espaço e tipos sociais se complementam. No entanto, cabe ressaltar, nosso interesse em explorar o modo como essa representação do rural foi morosamente repetida e reavaliada, fixando parcialmente algumas permanências. Em artigo com grande repercussão, Queiroz (2009) agrega mais complexidade a esse soturno universo caracterizado por Williams (1989), resgatando uma dimensão esquecida do rural brasileiro, a figura do *sitiante*, mesmo mantendo as características anteriormente citadas.

O gênero de vida que levam é marcado pela coletivização das atividades, sendo a principal delas a ajuda mútua no trabalho, sob a forma de mutirão, muxirão, batalhão ou outro nome qualquer: quando, para determinada tarefa, se requer quantidade de mão-de-obra, os habitantes da comunidade atendem à convocação, sabedores de que poderão contar com o auxílio dos outros, em condições idênticas. Falamos em “existência coletiva”, porque raramente algo se passa naquelas comunidades, em matéria de atividades, que não seja levado a efeito em grupo. Religião, política, lazer, tudo serve de ocasião para agrupamentos e reuniões, e as próprias questões familiares transbordam do núcleo para se tomar problemas que interessam à comunidade toda. (Queiroz, 2009, p. 58).

Possuía maior autonomia sobre a própria trajetória e se dividia em três grupos: os proprietários, os posseiros e os agregados. Sendo, todos produtores independentes, dispendo de toda sua produção, e diferente dos arrendatários que deviam passar parte de sua produção ao proprietário da terra. Queiroz (2009) aponta que se levar em conta a posse compreendida enquanto uma ocupação de fato, uma vez que trazia benefícios à área ocupada, sem se limitar a noção formal e jurídica de posse, constata-se a existência de uma série de proprietários de roça. E, inevitavelmente, associado a esse tipo de economia encontra-se invariavelmente o mesmo gênero de vida. O conjunto desses proprietários, mesmo que afastados ficavam vinculados a uma igreja, formando assim os bairros rurais, unidades sociais semifechadas, podemos acrescentar que o pequeno excedente de sua produção era comercializado com os proprietários maiores que o utilizavam na economia de abastecimento dos grandes centros urbanos. Dessa maneira, todo o universo de significados associados a esses núcleos rurais manteve certa regularidade pelo território brasileiro, uma vez que estavam vinculados às grandes lavouras, fazendas e comercialização de seus produtos. Sua existência seria ameaçada a partir do avanço da indústria e da urbanização que pela sedução da migração acabaria assimilando de forma destrutiva esses bairros, como também suas práticas culturais.

Outro personagem essencial para se compreender o universo rural brasileiro do século XIX foi o tropeiro. Pois garantiu a possibilidade de uma pujante economia de subsistência no país, responsável pelo transporte através do lombo de burros, usados como meios para o escoamento de safras e de produtos de abastecimento tanto para as fazendas, como para as capitais. A precariedade das estradas brasileiras transformou as bestas de carga em principal meio de trânsito pelo país. Frequentemente transportavam produtos de exportação e, igualmente gêneros de subsistência, percorrendo regularmente o país durante o século XIX, como bem define Franco:

É no ponto de articulação desses dois caracteres – tecnologia rudimentar e grande empreendimento rudimentar mercantil – que se pode situar a figura do tropeiro do século XIX. Em verdade, o tropeiro aparece como a própria personificação dessas condições objetivas: sua atividade firmou-se por ser indispensável a um momento

das operações comerciais, que dependem, contudo, de um deslocamento no espaço com o equipamento tecnológico conservado da fase em que a produção tendia para o nível de subsistência. (Franco, 1997, p. 68).

No entanto, é variado os tipos sociais que podem ser vinculados à categoria tropeiro. O principal deles era o negociante de animais, geralmente, possuía de certo patrimônio, reunindo grande quantidade de cabeças nas regiões de pareamento e curação, para posteriormente negociá-los nos mercados urbanos e nas grandes feiras, ou mesmo, as vendia diretamente ao proprietário de terra. Esse tipo social era independente do fazendeiro, pois ambos estavam mantendo contato em termos comerciais, o que não gerava obrigações de caráter pessoal. Sabemos que o olhar do viajante não foi perspicaz o suficiente para entender o modo próprio do homem rural nacional que basicamente agregava o modo de vida do tropeiro, mesmo que nos centros urbanos assumisse a identidade fazendeira, uma vez que trazia mais respeitabilidade, ampla documentação e pesquisa demonstra que o tropeiro e o fazendeiro quando não eram a mesma pessoa, ou mesmo indivíduos ligados à rede familiar do grande proprietário, mantinham um vínculo complexo e respeitoso. Esta relação foi bem descrita por Franco:

E, assim, o tropeiro, seduzido pela hospitalidade e 'pelas imensas pastagens que cercam a fazenda, pede ao fazendeiro para ceder a seus animais essas riquezas perdidas. Nessa ocasião, estabelece o seu quartel general na fazenda, onde cria seus burros. De tempos em tempos, faz uma tournée pela vizinhança e pede aos que estão preparados (...) pois atinge sua própria pessoa, colocando-o na situação de retribuir com seus serviços os benefícios recebidos. 'Em seus momentos ociosos (o tropeiro) torna-se útil na fazenda: ensina a lançar e a dominar animais rebeldes, serve de escudeiro nas viagens e de sacristão ao padre.' Ata-se assim a ténue, mas forte, linha de dependência do tropeiro em relação ao proprietário (...) O que importa ressaltar é o fato de que, para subsistir e alcançar os seus objetivos, o tropeiro supõe a existência do senhor de terras. Embora itinerante é submetido circunstancialmente à proprietários diferentes, haverá sempre um senhor, sob cuja égide se encontrará e de cuja mercê dependerá o êxito de seu trabalho. (Franco, 1997, p. 69).

Com o desenrolar da atividade, surge outro agente importante da atividade de tropas: o condutor de tropas, ou seja, o responsável direto pelo transporte de mercadorias. Permitindo que o tropeiro, nesse sentido, se desobrigasse de suas principais responsabilidades, garantir o transporte normal de mercadorias e, assim, assegurar uma habilitação profissional, uma vez que as condições de seu trabalho eram precárias e as viagens frequentemente arriscadas.

Os fazendeiros de café como também produtores vinculados ao abastecimento da corte tinham como responsabilidade entregar seus produtos aos intermediários nas vilas ou pequenas cidades próximas (que normalmente eram os produtores menores), à negociação

com os comissários, que se fixavam em grandes centros urbanos, ou mesmo buscar estabelecer acordos diretamente com as firmas estrangeiras (prática restrita aos grandes fazendeiros). O condutor de tropas ficava a cargo tanto de pequenas e curtas viagens aos centros mais pertos, como também conduzir uma complexa e grande comitiva por longos e difíceis caminhos. Assim, no último caso sua responsabilidade aumentava e suas funções desdobravam-se na viagem; observância da carga, lida com os animais e a supervisão dos escravizados, finalizando sua empreitada com as transações realizadas junto ao consignatário. Assim, ao entregar a mercadoria encerrava-se o ciclo de atividade do tropeiro, mas logo reiniciava o retorno das tropas a ele confiada, agora carregadas de produtos voltados ao abastecimento da fazenda. A importância, portanto, do encarregado desse transporte era em função do valor da carga a ele confiada e do período em que, através dos caminhos, ela ficava sob sua responsabilidade.

(...) seu conhecimento dos caminhos e do interior, a sua habilidade de ganhar as serras e rapidamente desaparecer no sertão faziam dele o homem indicado para as empresas que melhor se realizam sem deixar vestígios (...) nesta circunstância, a perícia do tropeiro experimentado no sertão – garantia de que dificilmente acaba apanhado – era de grande utilidade, fazendo dele, muitas vezes, o de preferência mandado nessas aventuras de morte. O tropeiro, ou chefe, estava em sua rede suspensa em estacas baixas, ao lado faz-se comida. Existia uma distância social entre o 'tropeiro' e os negros escravizados, “não obstante essa distancia social, o tropeiro trouxe impresso sobre sua figura o mundo primitivo e violento do homem pobre e livre: 'Todos eles trazem um grande facão de mato preso à cinta, do lado de trás ... Serve para cortar madeira, consertar arreios, cortar carne, e em caso de necessidade, para se defenderem ou mesmo assaltarem. (Franco, 1997, p. 71).

Mesmo que invariavelmente preso a este tipo de dura atividade, o tropeiro foi o tipo social com maiores chances e oportunidades de integração às classes sociais mais altas. Em especial o comércio de burros tornou-se um destacado canal de ascensão socioeconômica. Muitas vezes bem-sucedido em seu rentável negócio, o tropeiro não se privaria em garantir a educação superior aos seus filhos.

O tropeiro não era encontrado apenas nos pequenos e grandes centros de abastecimento, pois frequentavam com regularidades as vendas e os ranchos distribuídos pelas estradas do país. Nas regiões afastadas dos centros, podia-se encontrar em poucas distâncias uma das outras, grandes ranchos cheios de tropas e tropeiros, local de pouso, onde se conseguia pasto e milho para os animais, como também alimentos e cachaça para os homens. O viajante Wlash descreveu quatro tipos de pouso, o rancho, a venda, a estalagem e a fazenda. O rancho era constituído por um barracão escorado por pilares, aberto aos lados e com um simples teto para os animais e os condutores se instalarem. A maioria dos ranchos

eram habitados e seus donos ofereciam refeições típicas como feijão, farinha, carne seca aos tropeiros e milho às mulas. As instalações poderiam ser compostas de cozinha e dormitório, construídos de pau-a-pique e barro, por isso as paredes eram esburacadas, permitindo a entrada do vento e do sol. Mais frequente eram as estalagens, instalações com melhores condições com paredes sólidas, vidraças, eram cobertos por telhas e o seu interior era melhor ordenado e mobiliado. Já as fazendas e vendas maiores ofereciam uma variedade maior de mercadorias: fazendas, quinquilharias e gêneros.

(...) a pequena fazenda fornece a mercadoria; o rancho mais a venda atraem seu provável comprador e possibilitam as transações. São assim, fazenda, rancho e venda, elementos cuja importância é equivalente no circuito completo da atividade da mesma pessoa, que enfeixa a posse de todos três. (Franco, 1997, p. 73).

Complementando a descrição de alguns personagens do mundo rural, vale destacar que foram nessas vendas e ranchos que se consolidou a prática do fiado, hábito econômico imprescindível para a lógica comercial dos interiores do país que sobreviveria à monetização crescente da economia e ainda se mantém nos interiores do país. Desse modo, poderia ser antecipado as mercadorias em conta corrente, como também tomar mercadorias fiadas como adiantamento produtivo.

De um lado, 'fiar', é sobretudo, vender a crédito. ou, na definição do dicionário Moraes de 1813, 'fornecer, havendo a palavra do comprador por empenho da paga; esperar, e ter quase certeza de que o sujeito desempenha o que dele se cuida' Fiar também se liga ao ato de empreender (...) um modo de construir uma relação que dura no tempo e ao mesmo tempo liga os contratantes (pois o fiado é contrato) por um laço de reciprocidade e confiança. E há um terceiro conjunto de significados: 'reduzir a fio uma matéria filamentosa; trançar fios; confeccionar (tecidos, trama) com fios; tramar, urdir; criar uma rede'. (Caldeira, 2009, p. 246).

Para se fiar algo, não se levava em conta a maneira como a mercadoria seria produzida, quem recebia o adiantamento poderia ser um escravizado que planta sua roça nos dias de sua folga, um agregado que produz precariamente nas terras de um proprietário, um caboclo plantando sua roça no sertão de terras devolutas, um arrendatário liquidando foro numa produção familiar, um pequeno proprietário de terras ou mesmo igualmente o proprietário de um único escravizado.

Para se entender a destacada posição do vendedor no Brasil do século XIX é necessário realçar a sua situação de único agente (mesmo que rudimentar) empenhado em atividades comerciais e ao mesmo tempo incorporado na vida da comunidade interiorana. Vale reforçar que à parte do café, a produção no interior do país estava estruturada como uma economia de subsistência, tendo em destaque o sitiante e o jornaleiro da roça. Estes poucos vendiam e

somente através de seu trabalho irregular conseguiam pequenas quantias suficientes para satisfazer suas necessidades. Fazendo do pequeno dono de venda ou pequeno comerciante o único, dentro do mundo rural, a manusear dinheiro de forma constante e a depender fundamentalmente desse fluxo.

Necessitando do comércio com a produtores do setor de subsistência, não lhe restaria muitas opções a não ser explorar habilmente o maior número de oportunidades de lucro, que possa compensar a rotina pobre do abastecimento superficial de uma gente sem muitos recursos e necessidades. A partir dessa constatação evidencia-se as frequentes reclamações dos viajantes sobre os abusos de preços de seus hospedeiros de beira de estrada.

Em resumo, a posição do vendedor, incerta e oscilante, se localizava nos intervalos dos grupos componentes do sistema social. Sua atividade transcorreu na intersecção dos planos em que se desdobrava a economia – o mercantil e o de subsistência. Estas condições de suas existências foram sintetizadas na técnica competitiva que foi sua, por excelência: a astúcia e a malícia para criar e exaurir as oportunidades de formar pecúlio num meio em que o dinheiro era escasso. (Franco, 1997, p. 83).

Neste ponto, finalizamos um breve resumo dos principais tipos sociais pertencentes ao mundo rural que interessam a nossa pesquisa, uma vez que estavam associados à imagem do roceiro/caipira. A seguir apresentaremos algumas das significativas representações desse universo nas várias práticas culturais existente no país durante o período Regencial.

2.7 O mundo rural como paisagem e o roceiro como personagem

Em 16 de maio de 1832, o religioso, fazendeiro e político paulista Padre Feijó, então Ministro da Justiça da segunda Regência Trina, enfrentava uma ferrenha oposição dos deputados – ligados tanto aos “exaltados” como ao “partido do regresso” – que se opunham a forma como combatia as sublevações e protestos que surgiram na corte após os primeiros meses da abdicação de D. Pedro I. No dia 16 de maio do mesmo ano, assim se dirigiu aos deputados que marcavam oposição a sua atuação:

Confesso, Sr. presidente, que nunca me vi em tanta dificuldade de falar em público como no estado atual. Tudo quanto tenho ouvido dentro desta casa já o tinha lido fora dela; nada para mim é novo. *Criado pois, na roça, onde só se fala a linguagem do coração, desconhecendo as etiquetas da corte, onde é mais usual a expressão da razão, eu não asseguro ser tão comedido, que deixe de ofender, bem a meu pesar, mas quero antes ser sincero do que prometer atacar só princípios e opiniões, e não pessoas como alguns têm feito, e depois com manifesta contradição esquecem-se dos princípios para ultrajar indivíduos (grifo nosso). Sr.*

presidente, nada me é tão sensível do que ultraje em face. *A minha província é célebre por este distintivo de honra e pundonor (grifo nosso)*, e a minha educação concorre para me serem mui pesadas as injustas recriminações, as sinistras intenções que se dão aos meus atos, onde os senhores da oposição encontram tudo o que é mão. (...) *Sou filho de uma Província onde se faz timbre de fazer o que se promete (grifo nosso)*. Disse que estava firmemente resolvido a abandonar o lugar, quando se me neguem ou se me demorem as forças que peço. Hei de cumpri-lo.

Assim, evocando o repertório de valores e hábitos que envolviam o mundo rural brasileiro, Padre Feijó assume sua persona rural como forma de se apresentar em público e justificar grande parte de sua difícil e combativa personalidade, por isso, ficaria conhecido em seu tempo como homem rústico e de hábitos interioranos. Para a compreensão do valor cultural deste trecho, deve-se considerar que a oratória política, neste contexto, era entendida também como expressão importante da atividade literária, onde muitos políticos e eclesiásticos fizeram fama em seu tempo pela força e o bom uso de sua eloquência⁴⁵. Somado ao intenso debate político que floresceu no desenrolar da independência, galgando cada vez mais força, se considerarmos a atuação política decorrente da abertura das atividades parlamentares em 1824 por D. Pedro I, após seu brusco fechamento, e que levaram aos tumultuosos anos que se seguiram à abdicação do trono em 1831. A oratória foi decisiva neste período, o que nos permite colocar Feijó dentre os exemplos da presença cultural e política do universo rural na capital. Por isso, parece promissor a nosso interesse a maneira como padre Feijó utiliza-se da imagem do roceiro/paulista enquanto personagem carregado de uma identidade rural própria para firmar seus propósitos políticos, sua atuação, bem como, sua particular personalidade.

Sendo assim, diante de suas palavras, sugerimos, mesmo que brevemente, as seguintes questões: quais foram os principais aspectos de sua trajetória (vivências, atividades profissionais, origem) que justifiquem sua autopercepção enquanto homem da roça? E quais características de seu temperamento e de seu modo de ser que o fizessem ser reconhecido em seu tempo enquanto um homem de hábitos rústicos do campo ou um legítimo roceiro? Para isso, vale pontuar alguns aspectos de sua trajetória social e política que nos ajude a responder às questões colocadas.

Em testamento feito em 1835, ano que seria eleito para o cargo de regente do Império, assim resume sua origem; “Sou natural desta cidade (São Paulo), filho de pais incógnitos,

⁴⁵ Nome importante e influente entre os primeiros Românticos foi Frei Francisco do Monte Alverne, cuja vocação para as letras era tão intensa quanto a vocação pela vida eclesiástica, sua oratória impactou decisivamente os primeiros românticos, dentre eles, Magalhães e Porto Alegre.

de mais de cinquenta anos, quero ser enterrado sem acompanhamento, nem ofício e de loba somente (...)". Vale frisar que a vestimenta sugerida era a mais simples que um eclesiástico poderia usar em tal situação, acentuando sua persona rústica e de hábitos simples. Os pais incógnitos o deixaram, ainda bebê aos cuidados do reverendíssimo Fernando de Camargo, sendo este seu padrinho e sua irmã a viúva Maria Gertrudes de Camargo. Resumidamente, as biografias apontam para uma gravidez indesejada de uma mulher pertencente à poderosa família Camargo que para solucionar a complicado imbróglio, criou-se uma farsa de enjeitamento, ao que tudo indica que sua mãe fora a própria D. Maria Gertrude. Assim, a criança nascida em agosto de 1784 foi deixada aos cuidados de parentes próximos, chegando a usufruir, como veremos, dos benefícios deste laço de parentesco, importante fator na conformação de laços econômicos e políticos entre as tradicionais famílias rurais e os emergentes atores econômicos urbanos da província paulista.

O rústico homem do povo era descendente da poderosa família Camargo, que durante o período colonial compunha os complexos arranjos sociais estabelecidos entre os primeiros paulistas que habitaram e exploraram a vasta região do Brasil meridional, dividindo disputa com as famílias portuguesas que chegavam aos montes em todo período colonial, processo que se intensificou após a descobertas das minas. Seguindo sua trajetória, nos três primeiros anos foi deixado aos cuidados do padrinho de crisma, padre João Gonçalves Lima, que provavelmente fez uso da ajuda de seus familiares próximos, sua avó D. Marta de Camargo Lima e, em companhia de sua suposta mãe, D. Maria Gertrude e do tio e padrinho Fernando Lopes. E como bem nos resume Tarquínio de Sousa, sua primeira infância:

Aliás, o jovem Diogo Feijó, que no recenseamento de 1794 já figurava como estudante (aprendendo o a-bê-cê com o primo e compadre Joaquim José dos Santos Camargo), mais do que nunca estava na idade de escolher carreira (...) O padre João Gonçalves Lima seria talvez mais culto, mais enérgico, e traria o menino afastado do ambiente dos Camargos, onde sua presença estaria constantemente a relembrar o pecado de D. Maria Gertrude. (Sousa, 1968, p. 31).

Nesse período iniciara-se nas letras sagradas e latim com o mesmo padre Gonçalves, sendo assim, sem muitas opções, escolheu ser padre, o que permitiu, no acanhado cotidiano da São Paulo colonial, encontrar na carreira sacerdotal uma vida intelectual minimamente ativa. Em Parnaíba, Feijó passaria a vida preparando-se para a carreira que havia escolhido, aprimorando-se em gramática latina, em retórica e outros livros comuns à sua formação espiritual. Nessa época teve como professor de retórica Estanislau José Oliveira que deixou as seguintes palavras referentes ao jovem estudante:

Atesto e faço certo de que Diogo Antônio Feijó, natural desta cidade, filho de pais incógnitos, de dezessete anos de idade, depois de ser examinado e aprovado em gramática latina, frequentou esta aula régia de retórica com assídua aplicação, dando provas de grande talento pelo vantajoso progresso com que se distinguiu, tendo igualmente muito boa conduta, o que tudo afirmo com juramento, sendo necessário. (Sousa, 2015, p. 32).

Assim, aos 17 anos, Feijó já estava intelectualmente gabaritado para sua ordenação eclesiástica, no entanto, faltava-lhe idade, com isso, mudou-se para São Carlos (atual Campinas) e lá buscou ganhar a vida como professor de gramática latina e portuguesa até alcançar idade adequada para sua ordenação. No mesmo ano de 1804 dá início ao delicado processo de habilitação de *genere et moribus*⁴⁶, processo de verificação de antecedentes biográficos e sociais que gabaritaria ou não o eclesiástico a se habilitar, servindo de juiz para o caso o arcebispo D. Manuel Joaquim Gonçalves de Andrade e seu primo, o padre Antônio Pais de Camargo. Com mais sete testemunhas concluiu-se a petição nos seguintes termos “(...) suma vocação ao estado sacerdotal, no qual havia de ser útil à igreja pelos seu bom comportamento e ciência, além de que pelos seus bons costumes mostrava que não era, nem haveria de ser imitador da incontinência de seus pais.” Em nenhuma parte do processo fez-se referência à sua real origem, situação que deve ter ferido o jovem Feijó, o que ajuda a explicar em parte a necessidade de sempre afirmar ser filho de pais incógnitos.

No mesmo ano, concluiria a habilitação de *genere et moribus*, como também, feito subdiácono, aparecendo na lista de moradores de São Carlos. “O Pe. subdiácono Diogo Antônio Feijó, natural da cidade, 21 anos, estado eclesiástico, mestre de primeiras letras. Um escravo, Agostinho, 11 anos, negro. Um agregado modesto, de 14 anos, pardo.” (Sousa, 2015, p. 33). Até o início de 1809, quando finalmente se torna padre, sendo ordenado presbítero, aparece na lista de recenseamento com vida modesta a viver de esmolas, da ajuda de seu escravizado Agostinho e seu agregado. Foram quatro anos de uma atividade de magistério discreta, mas dedicada à gramática latina, as primeiras letras e a leitura. Contava então com 24 anos de “qualificada instrução” e “irreprimível conduta”.

Para receber sua ordenação de presbítero viaja à São Paulo, no entanto, aparece no recenseamento de 1809 da população de São Carlos, como nós afirma Tarquínio de Sousa: “O Rev. Diogo Antônio Feijó. Vive de suas ordens. Planta mantimentos para sua

⁴⁶ Processo que avalia os antecedentes étnicos e sociais do pretendente.

sustentação. E enumera 12 escravos, entre eles Agostinho, o negro que o acompanha desde 1804.”.

Esta pequena mudança lança novas questões, como de pobre professor a viver de esmolas, Feijó aparece vivendo da própria produção de alimentos, já com terras suficientes para tal empreitada e com um número significativo de escravizados? A resposta está em sua “incógnita origem”, pois com a morte de sua avó, D. Marta de Camargo Lima, em 10 de outubro de 1808, receberia a herança deixada por ela, avaliada em 2:835\$597. Desse modo, Feijó comprou em São Carlos “uma chácara de umas 600 braças de testada por outras tantas de fundo” (Sousa, 2015, p. 40).

Avançava na atividade, uma vez que já em 1810, o recenseamento de São Carlos, mesmo afirmando que “vivía de suas ordens”, o intitulava de “lavrador”, com produção pequena de “50 alqueires de milho e 15 de feijão”, posse de 11 escravizados, entre eles Agostinho. A situação se repete no recenseamento de 1812. No entanto, em 1813, o recenseamento mudaria a nomenclatura de “lavrador” para “agricultor (...) Planta para manutenção de sua casa.” Aparecendo dois agregados além dos 11 escravizados e Agostinho (Sousa, 2015, p. 41).

Com sua nova posse e as rendas oriundas dos ofícios sagrados, tocou uma nova e importante etapa de sua trajetória, a gradativa inserção num ramo de atividade produtiva crucial para a economia nacional: a pequena produção voltada para o abastecimento interno, cuja atividade intensificou-se após o traslado da corte para o país, como também, a produção de açúcar existente na região de São Paula na primeira metade do século XIX, onde seria gradualmente substituída pelo café. Se no início, sua chácara não lhe proporcionava grandes vantagens econômicas, lhe oferecia algo crucial, experiência e vivência suficiente para ir galgando no pequeno comércio local, bem como, assimilando as práticas, convívios, lidas e costumes do campo. Sem, com isso, lhe impedir de cumprir seus compromissos sacerdotais, sua paixão intelectual e o magistério. Pois, seria neste período que produziria um manual de retórica, como também, um compêndio de gramática latina.

No recenseamento de 1816, Feijó volta a ser mencionado, mas classificado como “senhor de engenho”, produzindo aguardente e açúcar, agora com 13 escravizados”. No ano seguinte, aparece ainda classificado como “senhor de engenho”, “sua safra anda por 200 alqueires [açúcar] – 160, rendendo – 30, mascavo – 10; canadas de aguardente – 50, alqueires

de milho – 100, feijão – 40, arroz – 30, para gasto de sua casa.” Ainda com 13 escravizados, Agostinho e dois agregados.

Vale frisar que a região paulista passava uma mudança significativa em seus arranjos econômicos e sociais com o estímulo e advento da lavoura canavieira, pois o crescimento “é dirigido para a formação de uma economia de mercado, ligada à demanda propiciada pelo Rio de Janeiro, principalmente a partir de 1808, e à colocação de Santos no mercado internacional.” (Samara, 2005, p. 70). Desse modo, o processo de urbanização está associado à expansão agrícola e a diversidade produtiva, aparecendo plantações de milho, feijão, algodão e fumo, sendo assim, como nos informa Luís Saia, estudioso da morada paulista no período colonial e no século XIX paulista; “durante esse período, nas áreas dedicadas à lavoura da cana, foram construídas muitas residências de função urbana, sinal seguro de vitalidade financeira, embora nitidamente de feição roceira” (Samara, 2005, p. 72). Sendo assim, a vila servia como um apêndice das áreas rurais, o povoado radiava força e energia para as zonas rurais, que eram um prolongamento das terras rurais sob sua jurisdição.

No ano de 1818, provavelmente pela sua atuação na defesa dos interesses dos produtores paulistas, foi convidado pela Câmara para pregar em São Carlos na ocasião dos festejos que comemoravam a aclamação de Dom João VI, como também feito o discurso fúnebre de D. Maria I, que havia falecida na corte. Definitivamente transformara-se em fazendeiro estabelecido, homem público influente e orador reconhecido na comunidade de São Carlos. Por isso, poderíamos afirmar que esta pequena experiência de lavrador, agricultor e senhor de engenho tenha conferido ao nosso provisório personagem as experiências suficientes que lhe gabaritaram como “roceiro” ou “homem rústico”? Como toda experiência identitária pressupõe um grupo de pertencimento (nós) que se opõe a outro grupo que lhe faça oposição, ainda faltam alguns elementos nessa história.

No ano de 1821, a trajetória de Feijó sofre uma grande mudança, mesmo sem ter acesso, devido a origem e pouca fortuna, a vida administrativa, sendo esta reservada a fidalgos e àqueles que poderiam provar bom nascimento, foi escolhido como um dos seis deputados enviados por São Paulo à Corte de Lisboa. Estreara como orador parlamento tecendo severas críticas à constituição que já estava pronta e sendo votada. A reação à sua fala o forçou a ter que fugir para a Inglaterra. Voltaria a cena política em 1826, agora como deputado no Parlamento brasileiro. O seu primeiro e polêmico projeto propunha o fim do

celibato aos padres, argumentando que tal assunto pertencia a esfera administrativa, traço de sua índole liberal, logo de competência do Regalismo, e não assunto para Roma.

Com sua atuação, foi devidamente identificado com a prática iluminista de conceber o governo, com isso, pouco propenso a valorização das tradições ou direitos adquiridos comuns ao Antigo Regime português. Estratégia essa usada pelas lideranças paulistas em aliança com as mineiras na tentativa de barrar a influência dos reinóis na corte. Neste ponto, redes de sociabilidade de nosso padre lavrador estariam preenchidas, sua identidade rural se constituiria gradativamente com a ascensão econômica e social dos produtores ligados ao abastecimento da corte e a produção de cana a região paulista. Como nos demonstra o manual do agricultor escrito por Taunay, a referida atividade exigiria uma grande dedicação por parte do fazendeiro, uma vez que as fazendas produtoras de açúcar e mantimentos de subsistência possuíam uma rotina diária de atividades e trabalhos pesados. Sua ascensão também parece só ter sido possível se levarmos em conta particularidades de sua trajetória somada ao contexto sócio-histórico. Sua arrojada inteligência e erudição foi forjada em sua formação eclesiástica, num contexto de forte influência liberal nos púlpitos do país, somado a seu vínculo direto com a poderosa família Camargo que em certo momento permitiu, a partir de laços familiares e significativa herança iniciar-se na atividade agrícola de médio e grande porte. Em um contexto de efervescência política, usa da oratória, aprimorada pela praticada eclesiástica, agora para servir aos interesses de sua província, São Paulo, e posteriormente de seu país.

Sendo assim, concluímos que padre Feijó ocupava o estrato de políticos e intelectuais que fazia ferrenha oposição aos grupos políticos reinóis, a nosso ver, ainda associados a práticas do Antigo Regime português que estavam fixados na corte. Somada a construção de uma identidade própria forjada na memória ainda presente do passado rústico e destemido do paulista, antigo bandeirante desbravador como oposição à corte e sua associação ao cosmopolitismo europeu. Vale lembrar que duas linhas civilizatórias andavam em disputa, a primeira que afirmava que o passado colonial deveria ser rechaçado por meio da inserção definitiva do país à civilização e cultura europeia, admitindo o tratamento idealizado da natureza e do indígena. E, outra linha, que associava a cor local, nossas particularidades geográficas, culturais, tendo nos tipos sociais interioranos nosso traço próprio, somada à influência europeia como marco principal de nossa particularidade cultural. Vinculando à corte como um ambiente afetado, cheio de atitudes e gestos copiados da Europa, que viviam

sob influência do modismo cultural francês, sendo também subjugado econômico e politicamente aos ingleses. Feijó estava vinculado ao segundo grupo, entendendo que faltaria fibra e autoconsciência nacional, nos parece que na roça, no interior do país e nos seus sertões se encontrariam o principal cerne de nossa identidade. Do palanque político pudemos compreender um modo como o rural se apresentava enquanto uma identidade de grupo bem delimitada e organizada, cabe agora explorar um exemplo onde a atividade política e cultural se mistura na caracterização desse mundo.

Nossa jornada continuará pelo jornal *Simplício da Roça* editado pelo francês Plancher e publicado entre 1831 e 1832 no Rio de Janeiro, cujo título já sugere sua principal temática, apresentar a visão de mundo de um roceiro sobre os principais acontecimentos econômicos, políticos e culturais do período. O personagem é apresentado em sua estereotipada rusticidade, mas como elemento crucial para o abastecimento de suprimentos rurais para a cidade, o que o força a se deslocar para a capital para resolver questões econômicas e, assim, inevitavelmente acaba interagindo com a cultura urbana.

Fato que reflete a presença significativa de gêneros alimentícios e de consumo oriundos de regiões como Minas Gerais e São Paulo, reforçando a recente tese que afirma o papel proeminente do pequeno e médio produtor na economia interna brasileira. No entanto, nos interessa na tese compreender como os efeitos sociais desse grupo repercutiram, mesmo que indiretamente, na forma que o rural brasileiro foi apropriado pela elite intelectual da época, no caso de um estrangeiro, o que podemos verificar na seguinte passagem:

Meus Patrícios da Roça, se os da Cidade não querem tomar juízo deixai-os expostos ao furor do cometa, que há de vir, e não lhe sinais as pisadas. Se vós tiverdes siso, e vos conduzirdes bem, plantando vossos cafezeiros, milho, mandioca, alaruta, e feijões, e matando porquinhos em lugar de matardes corcundas e moderados, e homens, de outra terra, como os rugentos quererão fazer, Deos ordenará ao cometa de meter a cabeça somente na Cidade, e de poupar a Roça, a qual ficando ilesa no grande encontro, constituirá num pequeno planeta a que chamaremos Roçalio, e no qual reinará a paz, o sossego, a abundância e a felicidade. (Seignot-Plancher, 1831, p. 2).

Na passagem o autor se dirige tanto aos pequenos como aos grandes produtores do campo, identificando com ironia seu valor econômico, como também seu papel na garantia da subsistência dos povos. Entretanto, em sua maioria os textos apontam mais os vícios e particularidades da cidade, apresentando as contradições morais da gente da corte.

Simplício no primeiro volume do periódico já se apresenta como um homem rude, que não entende de moda, pois quando tenta se adaptar à moda da cidade é tomado como ridículo, habitante das regiões rurais próximas à corte, naqueles casebres rústicos de taipa e sapé,

tinha como renda sua pequena produção e trazia algumas batatas quando vinha à cidade. Em meio a suas aventuras aponta a ganância dos funcionários do governo, a presença de escravizados no Valongo, a falta de papel moeda, ao preço exorbitante dos produtos. Neste volume, Simplício dedica parte significativa a atacar os modismos europeus e como eles já haviam alcançado as moças da roça, que agora só queriam saber de vestidos e sapatos. Outro ponto apontado por Simplício era a excessiva politização da corte, onde não existia um assunto, até na medicina, que não terminasse em política, vale notar que o próprio periódico não fugia à regra.

Sua linguagem inicialmente o aproxima da posição exaltada, mas com o desenrolar da leitura do periódico, nos parece avançar gradativamente para posição moderada, sugerindo que o meio termo era importante para a manutenção da ordem e a prosperidade dos negócios, posição comum entre liberais e/ou negociantes, o que parece corroborar no intenso conflito entre portugueses, que monopolizavam o comércio de subsistência e os produtores e comerciantes nacionais que disputavam esse mercado. Dessa maneira, será nos seguintes termos que o personagem se apresenta:

Bom dia, meus patrícios de pernas finas e pernas grossas silvestres habitantes d'estes outeiros deliciosos, dos vastos arrabaldes da Cidade do Santo sem calções, em que há muitos Sans Culotes ou Farroupilhas: saúde e não digo também dinheiro porque o não hás, nem de papel, principalmente nas vossas algibeiras desde que as despejastes todas no Valongo para africanizar vossas fazendas por muitos anos, e poupar o trabalho dos vossos braços, só feitos para colher. Sabeis quem sou? ... Olhai para a minha figura, para o meu traje, e para onde vou. Não vedes essa casinha tosca de boca aberta, esse corpinho de tatu, estas pernas direitas, como hum caibro, estes pés sapudos, que, apesar de não serem de chumbo, deixão cova o lugar onde pisão, essas manoplas delineadas, sujas de terra e de ferida com as unhas que que sahem dos dedos? (Seignot-Plancher, 1831, p. 1).

Apresenta-se referindo a seu trajar próprio e às consequências de sua atividade produtiva sobre o próprio corpo e o modo como tais características o distinguia naquela cosmopolita paisagem urbana. Em seguida passa o narrador a descrever suas vestes compradas com dinheiro que obteve com a venda de batatas, mas que gerou grande riso por parte dos habitantes da cidade. Notamos assim que a moda havia chegado ao campo, a rentabilidade da atividade agrícola de pequeno porte permitia a tais grupos o acesso aos bens culturais da cidade, valorizados por produzirem certa distinção social:

Torno a dizer claramente se na Constituição se não puser este berbicacho que diga: todo Cidadão, da Cidade como da Roça poderá andar de casaca ou jaqueta como quiser, não quereirei nada de Constituição, e hei de antes querer República, inda que ela seja dos Estados desunidos (...) Viste a minha figura, viste o meu traje? Sabeis agora onde vou? Não de certo, porque vos vejo nos olhos o que pensas: não vou casar não. Quem há com juízo que queira casar n'este tempo, em que até as

tapuias da roça quere, ser madamas de chapelinho de filá, ou teia de aranha francesa, e andar feitas bonecas de pão carregadas de enfeites (...) na garupa de hum burro d'estes que vem de Minas(...). (Seignot-Plancher, 1831, p. 2-3).

Pequenos detalhes da narrativa apontam para uma clareza em relação aos traços gerais associados ao mundo rural e seus habitantes: roceiros, tropeiros, tapuias da roça, burros de carga que diariamente chegavam de Minas em contraste com elementos associados à cidade, como a constituição, a política, a moda, casacos, jaquetas e chapéus europeus. As marcas da modernidade, que já haviam conquistado o cotidiano da capital do Império, contribuía decisivamente na delimitação da identidade do mundo rural, como sabemos, cada vez mais presente na vida econômica com a ascensão social dos produtores voltados ao abastecimento.

Já na 18 edição, que tem por temática a descrição de uma festa em homenagem a São Simplício, com isso, é apresentado com certos pormenores os costumes da roça em contraste com os convidados da cidade, logo a política permeia as descrições e por meio da narrativa vislumbra-se um mundo com marcas próprias. Vale notar o apuro descritivo em relação a caracterização de elementos étnicos como a alimentação, a religiosidade e os típicos hábitos rurais.

A mesa era um açougue, ou huma feira de carnes tanto ela era farta. Leitões, e porcos inteiros assados, quartas de bois, perús, e presuntos aos pares, frangos, e patos às dúzias em hum só prato fartavam a gente somente com a vista, e o vulto que faziam, e parecião postos ali para o jantar dos gigantes que derão a escalada ao Ceo no tempo em que o poderoso Jupiter ali reinava, antes da reforma (pois até nos Ceos tem havido reformas com o andar dos séculos. Simplicios não quizerão ficar com fama de somitegos nem de estrangeirados no seu banquete e por isso cingirão se ao estilo da terra, fugindo dos pratinhos pequenos das mesas francesas, das quaes muita gente se levanta com fome, por falta de bons paios, toucinhos, arroz, e competente escaldado, e sobre tudo pela pouca gordura dos quitutes, que por isso são muito desenchavides, e de pouca substância. Várias terrinas de colla de pão chamado Portugueza (a Independência, ainda não chegou às sopas) completam o grande aparato comilorio. (Seignot-Plancher, 1831, p. 5).

Trazendo à tona Norbert Elias que estudou os manuais de etiqueta à mesa, buscando neles os indícios do processo civilizatório na Europa, nosso personagem parece inverter, apontando maior racionalidade, levando em conta a lida do campo, a composição dos fartos pratos feitos pelos roceiros e da abundante mesa cheia de gordos alimentos. Neste interim era apresentado também o Simplício Poeta, o Simplício Músico e o Simplício Velho todos contribuindo para a diversão do festejo religioso que se passava entre o cômico encontro com hábitos da cidade, com vestido e espartilhos apertados e o modo rústico dos simplícios, denominação usada para se referir aos habitantes do mundo rural, aqui sem distinção entre agregados, roceiros, lavradores ou fazendeiros. Com isso a edição encerra com um “lunduzinho” irônico, ao gosto popular e de forte teor político:

Farroupilhas não me chinguem
Se não gosto de Exaltados:
Tem rompantes que não valem
Os quindins dos Moderados.
Ai lé lé, Moderadinhos
Levão tudo aos bocadinhos:
Tem fosquinhas, tem agrados
Os quindins dos Moderados.
As moças morrem por eles,
Porque vestem bela farda,
E trazem sempre com graça
Patrona, espada, espingarda
Exaltado quer de assalto/
Tomar logo a fortaleza:
/ Moderado a toma sempre/
Pouco a pouco com destreza,
As moças não querem logo
A panela pôr ao fogo:
Achão menos apressados
Os quindins dos Moderados
Moderado nunca diz/
Quero isto, quero aquilo;
Vai levando o que lhe dão,
E o chucha muito tranquilo.”

Pela extensão que tal análise exigiria, não pudemos avaliar criteriosamente todos os exemplares do jornal *Simplício da Roça*, mas podemos apontar que a construção de sua identidade editorial se insere no repertório comum compartilhado pela elite letrada quando o assunto era o campo. Se padre Feijó usa sua identidade roceira na conformação de uma persona rústica e de certo modo violenta em sua combatividade, fazendo clara oposição ao modo de agir afetado e falso da gente da corte. O *topoi* literário do jornal traz folego ao tratamento cômico e burlesco da gente do campo como estratégia retórica e política, como podemos verificar no modo irônico que tratava o tema, bem como em sua epígrafe “Também na Roça, há seus vícios/ E coisas dignas de riso/Também na Roça lia Simplícios / Contra os que tem pouco siso.” Continua o narrador quase no fim do periódico se identificando:

Agora sabeis quem sou? ... Inda não? Parece que tendes o miolo feito de pitu, ou de pamonha: sois da Roça e basta: eu também o sou, mas já desrocei muito nas minhas viagens à Cidade. Sou o Sim... o Sim... o Sim...plicio; o Simplício: da Roça ei, entenda-mo-nos bem: não me tomeis por outrem. (Seignot-Plancher, 1831, p. 4).

Sua singularidade encontra-se na sua posição ambígua, inserido na leva de periódicos de forte teor político que surgiam nos primeiros anos da regência, mas já apontando para uma estratégia narrativa ficcional e lúdica, um personagem estereotipado e irônico que em meio as suas saborosas observações mesclam posições políticas claras e fortes e pequenas crônicas de costumes relativas ao universo rural em oposição ao *ethos* da cidade. Por ser

estrangeiro, nos parece que a lente pitoresca lhe parecia mais apropriada na caracterização do mundo rural, por isso, usaria os recursos do cômico, do riso frouxo e das descrições de costumes. Apropriando-se de um personagem rural frequente na literatura ocidental o Simplício, tipo psicológico e social marcado pela simplicidade tradicionalmente associada à gente do campo, mas que no contexto nacional lhe agregaria os elementos locais da roça e/ou do mundo rural brasileiro. Adiante, continuaremos nossa análise a partir de uma produção, agora especificamente literária, inserida no quadro das primeiras experiências ficcionais que tem como pano de fundo para o enredo o mundo rural como se verificará a seguir.

Como já citado, o jovem escritor Pereira da Silva, contemporâneo à *Geração Vacilante*, em um folhetim publicado entre 1838 e 1839 na revista *Museo Universal*, cujo título era “Amor, Ciúme e Vingança. (novela brasileira)”, apresentaria ao público um texto onde a matéria prima principal referia-se ao universo rural, será sobre este texto e autor que analisaremos agora. Como já apontado a novela se passa nos arredores da capital onde vivia inocentemente o velho Alberto, produtor rural e sua filha Maria. No entanto, uma dívida adquirida com um negociante de escravos da corte fizera essa vida pacata se desmoronar. Uma vez que o “impiedoso” negociante, Frederico, o cobrava da dívida referente a um escravizado que o velho Alberto havia obtido, mas estava em pequeno atraso, mas as coisas pioram quando o negociante descobre a existência de Maria e a pede em casamento. Alberto não vê outra saída a não ser ceder a mão de sua filha em casamento, Maria, também, seguindo a tradição do campo, respeita o pedido do pai e acata a sua ordem como forma de ajudá-lo neste imbróglio, pois sempre fora um bom pai para ela. No entanto nessa história existia Adolfo, antigo amigo e paixão de Maria, haviam sido criados juntos, aprendendo a amar a terra de origem, no caso o campo e suas belezas naturais. Desse modo, segue a narração ao descrever a postura de Adolfo ao descobrir a nova empreitada de Maria:

Ele, apenas soube que ela estava ligada a outro homem, que já não podia ser sua, que o fio de seus destinos se havia para sempre rompido, vendeu o que possuía em S. Bento, deixou o lugar que nascera, e em que amara... e foi estabelecer-se na Vila De Vassouras, que se achava situado em cima das Serras(...) Comprou uma pequena fazenda situada no mais aprazível lugar daquele distrito. Estava casa de vivendas edificada em cima de um monte lindíssimo; dir-se-ia uma coroa de brilhantes cingindo a fronte de monarcas. Adolfo ia por vezes ali mitigar sua dor, aliviar seu sofrimento. A grandeza do Criador parecia cifrar-se toda naquela floresta. Árvores gigantescas elevavam suas frondes até ao perder de vistas atravessando pitorescamente os ares, e balanceando seus ramos ao mais pequeno sopro da atmosfera. É sem dúvida uma floresta virgem o mais pomposo espetáculo do Brasil. (Pereira da Silva, 1960, p. 98).

Desiludido o personagem procura outras paragens para continuar sua sina de trabalhador do campo, escolheu nada menos que a famosa cidade, à época vila, de Vassouras, centro de produção para abastecimento interno e posteriormente grande núcleo de produção de café no Segundo Reinado. Pela descrição a região ainda mantinha parte de sua vegetação nativa, o que o autor usa na descrição da grandeza natural do país, fazendo referência a singular natureza brasileira. Será em uma de suas paragens que ocorrerá um episódio importante na trama:

Era noite do sétimo dia de abril. Uma terrível tempestade fazia tremecer e roncar as serras chamadas Verneck. As tropas e os passageiros estavam todos arranchados nas pequenas choupanas de palha, que de distância em distância, se sucedem na serra (...) Adolfo achava-se deitado em um rancho chamado pelos viajantes do alto da serra. Ele estava estupefato à vista de tal espetáculo, e admirava com entusiasmo o poder do criador. (Pereira da Silva, 1960, p. 98).

A descrição indireta dos ranchos que surgiam pelos interiores do país, sendo responsáveis diretos pela ocupação interna do território e pela consolidação do Estado pelo sertão. Pois as estradas que permitiam a logística do escoamento produtivo eram construídas pela mediação entre o Estado e iniciativa dos produtores do interior, permitindo que se alargasse o braço da modernização econômica e da consolidação do Estado moderno brasileiro. Vale destacar que o texto cita “as serras chamadas Verneck”, provavelmente em referência ao Francisco Peixoto de Lacerda Vernek, segundo barão com grandeza de Pati do Alferes, pertencente ao Partido Conservador, que publicaria em 1847 o famoso “Memória sobre a fundação de huma fazenda na província do Rio de Janeiro, sua administração e épocas em que se devem fazer as plantações suas colheitas, etc...”, obra dedicada à divulgação da agricultura no Brasil e fonte importante para pesquisas históricas relativas ao período. Reforçando nossa premissa da presença significativa do mundo rural e seus personagens, no caso uma figura histórica real e representante dos produtores rurais do período.

Seguindo a narrativa, neste interim, surge um homem a cavalo, acompanhado de um pajem que assim é descrito pelo narrador: “- Audacioso! Disse Adolfo, assim zomba do poder de Deus a mísera criatura” (Pereira da Silva, 1960, p. 98). Ouvindo em seguida um grito de dor e pedido de ajuda:

Adolfo levantou-se, chamou seu pajem, lançou mão de umas pistolas que trazia aos coldres do selim, e, sem receio, sem temor, precipita-se fora do rancho, corre para o lado de onde parecia vir a voz que o chamava, e desaparece breve. Foi triste a cena que ele presenciou: lutava um homem contra três assassinos; o sangue lhe corria a jorros de uma ferida; a seus pés estava morto um cavalo,

atravessado por uma bala. A alguns passos corria um escravo gritando e pedindo socorro. Adolfo e o seu pajem lançam-se no meio do combate; os assassinos fogem, e o homem caía desfalecido...Esse homem era Frederico, esposo de Maria e rival de Adolfo!!!!. (Pereira da Silva, 1960, p. 98).

Adolfo fazendo uso da conhecida honra e violência do homem interiorano salvaria seu rival que dias seguintes voltando a corte, desconhecendo o passado de seu benfeitor, conta à esposa Maria o que havia ocorrido. Na cena seguinte é apresentado Júlio, antigo amigo de Adolfo, cujo destino o fizera um típico homem da capital, urbanizado e cosmopolita que é assim caracterizado:

Era Júlio um moço do tom; vestia-se admiravelmente, ia a todas as sociedades, a todos os bailes, por todos estimado, e até pelas damas adorado. Tudo sabia, tudo narrava e tudo criticava; era, portanto Júlio considerado o tipo de bom gosto pelo belo sexo, que tanto procurava novidades. (Pereira da Silva, 1960, p. 101).

A descrição deixa claro as intenções de marcar dois universos que se forjavam no país e que pareciam não dialogar naquele momento. Júlio que fora amigo e confidente de amores de Adolfo na infância, certo dia o encontra pela cidade, resolvendo questões comerciais. Cada um parece não reconhecer mais os laços que os unia, seguiram caminhos distintos na sociedade brasileira, a vida urbana e a vida rural. Júlio questiona sobre o amor de Adolfo a Maria, este se mostraria reticente, afirmando ainda sentir ódio por ela. Júlio sugere que Adolfo usasse sua posição de fazendeiro e negociante para aproximar-se do marido de Maria e, conseqüentemente dela, no que é retrucado:

- Acaso te hei eu dado o direito de me não acreditares homem de bem! Abusar de sua candura, aproveitar-se de sua infelicidade, fazê-la esquecer seus deveres de esposa, é o mais vil de todos os crimes, e a sociedade não deve nem pode tolerá-lo.
- A sociedade brasileira, meu amigo Adolfo, está mais civilizada do que pensas; adquiriu novas ideias, princípios modernos importados da Europa. O tempo aperfeiçoando tudo, banuiu do amor todo o sentimento moral...Em vez de afeição há egoísmo, e tudo se oculta a capa da hipocrisia...
- Mas há ainda homem de bem, que sabem apreciar e conservar sentimentos nobres. (Pereira da Silva, 1960, p. 103).

Pelo diálogo, infere-se novamente um acentuado a diferença entre dois países, o da corte, urbano e cosmopolita, mas cheio de vícios e um país interiorano, próximo à tradição e ainda firme em suas principais virtudes. Entretanto, dias seguintes Maria e Adolfo acabaram se encontrando, mas cada um seguindo sua própria moral, não se olhavam e seguiam sem manter contato visual e físico nenhum, no que esperava Adolfo: “Apenas concluísse os negócios que trouxeram à corte, tencionava partir para sua fazenda, pretendendo sepultar e perder entre os bosques os dias amargurados e sombrios que lhe restavam de existência.” (Pereira da Silva, 1960, p. 105).

Mais uma vez o mundo rural indiretamente se faz presente, nos parece ser Adolfo um típico fazendeiro que também fazia a atividade de negociante de seus produtos, por isso passava tempos na capital, e que provavelmente, como as descrições anteriores apontam, mantinha a prática de tropeiro, transportava seus produtos e, provavelmente, de outros produtores menores da região. Contudo, seguindo o relato, o destino seria faceiro com os dois amantes, pois certo dia que Frederico havia viajado, Adolfo preparando para partir resolveu observar o mar encostado em uma janela e, assim, poder refletir sobre a vida.

Neste momento o som de uma voz harmoniosa que acompanhava o gemido de uma guitarra roubou a Adolfo as reflexões que se entregava ... Era o cântico de um anjo que se confundia com os hinos da natureza ... ainda mais para ele ... Porque era a voz de Maria que repetia uma cançoneta, por ele mesmo composta em instantes de melancolia.... Não pode sustentar-me por mais tempo ... Por baixo de um caramanchão de jasmim estava sentada uma senhora vestida de branco, a tocar uma guitarra e a acompanhar seus acentos melancólicos com um cântico ainda mais melancólico... (Pereira da Silva, 1960, p. 105).

Com isso, o destino os unira mais uma vez, mas agora carnalmente como sugere as cenas seguintes, no entanto, Maria tomada pela desonra de descumprir seus deveres de esposa fiel, tira a própria vida, fazendo Adolfo vê-la morrer, este ainda atormentado pela morte da amada, faz o mesmo, mas em sua fazenda em Vassouras e assim finda a novela.

Desse modo, percebe-se que a narrativa faz uso de recursos descritivos já pontuados na tese, o pitoresco, as descrições de paisagem, a caracterização das regiões interioranas e a associação do mundo rural a valores morais rígidos e nobres, o que justifica a morte trágica dos personagens principais, pois no universo valorativo brasileiro, a traição não poderia ser premiada no final da novela. A paisagem rural gradativamente se naturaliza na prosa e seus personagens surgem como representantes dos costumes nacionais do homem interiorano. Não surge de forma apologética, diretamente traçando uma defesa do universo moral e cultural do campo, mas sinaliza a existência de um país cujos valores encarnariam aspectos importantes do ethos nacional.

Em 1838 no jornal o Chronista sairia publicado o conto “Três Desejos (costumes brasileiros)” escrito por Firmino Rodrigues da Silva, narrativa singular pela sua dimensão trágica da condição do trabalhador rural brasileiro, mistura prosa dramática e cômica, que descrevia a pequena vida de uma família de caipiras mineiros. A ficção se inicia nos seguintes termos:

- MARIA ... MARIA ... por que sempre havemos de ser infelizes? nunca fizemos mal a ninguém, somos tementes a Deus. . . todos os domingos vamos ouvir missa

à freguesia, e daqui lá é um queijo.... e contudo cada vez mais para trás, não é assim?

- Quem sabe! Ainda somos moços, e pode muito bem ser que algum dia ...

- Sim, algum dia... e ainda soframos. (Silva, 1960, p. 137).

O texto narra a história de Felisberto e sua família, a esposa Maria e os filhos Juca e Mariquinhas, viviam na peleja e miséria. Situação que Felisberto herdara do pai, que um dia fora um grande e endinheirado fazendeiro, mas que havia perdido todo dinheiro, pois era um “perdulário de chapa”, expressão portuguesa para descrever aqueles que esbanjam e gastam de forma excessiva e desnecessária. Tal postura deixara o filho sem heranças e na miséria, apenas desejando e imaginando um futuro melhor que já vivera brevemente na primeira infância, e, assim, passando o tempo todo a sonhar. Valiosa é a descrição bem elaborada feita pelo narrador da morada da pobre família:

Maria continuou no arranjo de sua casa, direi melhor, de sua miserável choupana, triste retiro, onde ela vivia com seu marido e seus dois filhinhos, Juca e Mariquinhas. Era um desses casebres feitos de pau-a-pique, cobertos de sapé que bordam nossas estradas; um catre feito de guascas entrançadas, sustido por quatro pequenos esteios fincados no chão, um velho tamborete, duas esteiras de tábuas, um rústico cabide, e um derrengado bufete eram os trastes de que se compunha a mobília do interior da choupana. Não esquecerei, para melhor retratar o painel, de dizer que em um canto da casa rosnava Galafre, o fiel Galafre, famoso veadeiro, leal, valente, delícias do senhor, no outro jazia uma lustrosa espingarda de guarda nacional, e no cabide um embrulho de peles de onça entre as quais se achava o guizo da cascavel, talismã misterioso que cura de quebranto e serve de antídoto ao veneno da mesma cobra. (Silva, 1960, p. 139).

A narrativa oscila entre a descrição vívida, quase etnográfica e o tom grave de reconhecer nesse ambiente também um lar. Apesar da miséria, pareciam compartilhar um amor genuíno, elementos fundamentais para a consolidação da moral do homem do campo. Em seguida o narrador, acha necessário apresentar a profissão de Felisberto, tropeiro, curiosamente associada a uma atividade profissional menor, talvez fosse apenas o guia de tropa, executada apenas por homens pobres e livres do campo.

Se quereis, amigo leitor, conhecer a fundo quem era o marido de Maria, dirvos-ei que era um mineiro por nome Felisberto, alto, robusto, bem apessoado (...) Pobre, sem meios de vida, viu-se ele obrigado a ser tropeiro. Talvez, leitor fluminense, vós que sabeis mais do que vai por Londres e Paris, do que de vossa terra, não compreendais à justa o que vem a ser um tropeiro, pois eu vos explico. (Silva, 1960, p. 138).

O narrador chama a atenção do leitor do jornal, um tipo urbano e da corte, a olhar mais para o país e conhecer a gente de sua terra. Valores que na época eram importantes na sedimentação do *ethos* brasileiro, simples e genuíno, com isso continua a narrativa:

— é um homem natural do país que se incumbe de um lote de bestas, que as trata e afaga, que lhes conhece as bondades e as mazelas, que se faz entendido delas,

chamando-as cada uma por apropriado apelido; o tropeiro não escolhe pouso sem saber se haverá bom pasto para seus animais; não temendo chuva nem sol, ele se embrenha por essas estradas que parecem intermináveis, ora suando no meio de um lameiro onde a Douradinha se afunda até as cangalhas, e a alivia do peso, ora segue a Ruana pelo despenhadeiro fora a ver se, não podendo salvá-la, ao menos não deixa perder-se a carga. (Silva, 1960, p. 138).

A atividade do tropeiro é rude, exigindo força e resiliência – descrição que se coaduna com as narrativas de inúmeros viajantes que passaram pelos interiores de Minas Gerais e São Paulo – qualidades que Felisberto possuía, logo em seguida é descrita os valores do homem rural:

Polido em extremo, o tropeiro não se encontra convosco sem tirar o seu chapéu, amigo de seu companheiro, ele não passa por tremedal ou lamaceiro sem fincar no meio um ramo para que outrem não se veja no mesmo perigo; franco e sincero o tropeiro ferra vosso cavalo em viagem, guia-o ao pasto sem levar nada, enfim apesar de todos estes trabalhos e incômodos ele contenta-se, como um Sparciata, com seu caldo de feijão preto e sua cuia de farinha de milho. Mas de todos os bons predicados do tropeiro não há como a sua probidade e honradez; podeis confiar-lhe os objetos do maior valor, e ele vo-los entregará sem o menor desfalque; também religioso em extremo, não o vereis passar por diante de uma cruz sem tirar-lhe o chapéu e algumas vezes enfeitá-la com alguns ramos agrestes. Contudo, apesar de todas estas qualidades, não brinqueis com ele, porque como é generoso sabe ser vingativo. Ora, se a isto ajuntardes um desabado Gabriel Milietti, ponche de pano azul, camisa de algodão por cima de ceroulas do mesmo estofa, faca de cabo e bainha de prata a cinta, tereis adequada idéia de quem era Felisberto. (Silva, 1960, p.138).

Descrição riquíssima em significados culturais, uma vez que descortina as duas principais representações e característica do roceiro, a pacata grandeza moral e a violência destemida, se a honra for desrespeitada. Aspectos estes que foram analisados em duas obras clássicas da sociologia, *Parceiros do Rio bonito* de Antônio Candido, que prioriza a dimensão dos laços de solidariedade da gente caipira, como a análise do papel dos mutirões no campo. E, também, a obra *Homens livres na ordem escravocrata* de Marya Silvia, que estuda a violência como elemento crucial nas relações entre os homens pobres e livres do campo. Tais análises eram divergentes no seu recorte temático, mas complementares para a compreensão profunda do mundo rural brasileiro e, no entanto, as duas características surgem com naturalidade na rica descrição feita por Firmino Rodrigues Silva. Em seguida a esposa é com certa impiedade caracterizada, companheira, fiel, mas também é estereotipada pela ingenuidade e a à singela superstição.

Companheira de infortúnio, Maria também deixava levar-se por loucas esperanças, quando boquiaberta, fitos os olhos em seu homem, ela atenta escutava a narração que lhe fazia dos bois, dos carros, das fazendas, dos escravos, das lavras de seus antepassados. Maria em tudo piamente cria, e como não havia de ser assim, se a pobre caipira acreditava na história da gata borralheira, das três cidras do amor, dos coroados de Roma, enfim em todos esses contos da carochinha, de que

hoje ingratos zombamos depois de terem feito as delícias de nossa infância! Com uma fé profunda em todo o misticismo de fadas e duendes, Maria julgava obter a realização de suas esperanças somente por intercessão de algum desses entes misteriosos; muita vez, atenta, ela parava para observar essas extraordinárias figuras que os desvairados ramos das árvores nos apresentam, ora sons lúgubres e angélicos retiniam a seus ouvidos, e ela pára, dirige-se para o lugar de onde eles partiam: — oh! sim era o sabiá que carpia seus amores; ora parece-lhe que algum duende transformado em ferrador faz soar a bigorna, de modo que arrepia os ouvidos, chama devagarinho Felisberto para mostrar-lhe o duende, e Felisberto só vê uma araponga, a monótona araponga, que não cessa o canto sem primeiro outra lhe haver respondido. (Silva, 1960, p. 139).

No trecho encontramos um dos primeiros usos do termo caipira na ficção brasileira, já associado à pobreza, simplicidade, ingenuidade e, também, à grandeza moral. O texto não deixa de apresentar marcas dos preconceitos urbanos ao tratar a mulher roceira, já que sua heroína é desgraciosa, estranha, quase maligna, mas o autor visivelmente busca manter um tom benévolo para com seus personagens:

Muito se falava na aldeia vizinha do casamento de Felisberto e Maria; ninguém sabia a que atribuir tão estranha união, porque a falar a verdade Maria nada tinha de formosa, nem de engraçada, era até, se me permitis uma expressão que nunca empregam os romancistas que descrevem suas heroínas, era feia, solenemente feia, por isso muita gente a supunha feiticeira, atribuindo à magia o amor que Felisberto lhe consagrava.

Em seguida apresenta-se a descrição do vício mais comum do roceiro, sutilmente abordado na cena final, onde na tentativa de afastar o frio que impiedosamente atingia a simples choupana, Maria toma seus tragos de cachaça para afastar o rigoroso frio e estimular seus sonhos de uma vida melhor. No entanto, toda cena é descrita na mesma tonalidade piedosa para com a gente simples, abordagem comum entre os românticos.

Como quer que seja, — a choupana era o templo da paz e da esperança. Era uma noite de junho, o granizo sussurrava no sapé como gotas de chuva que resvalam pelas folhas da bananeira, e um ar frio, que enregelava os membros e fazia apetecer a caninha, entrava pelas fendas das mal barreadas paredes, e Maria dispunha no meio da sala uma pequena fogueira feita de gravetos que Juca e Mariquinhas tinham ido buscar ao mato, esfregava as mãos junto do fogo e de vez em quando esvaziava saboreando um copete de caninha. Felisberto acompanhava- a na sua tarefa e um tanto alentado pêlos vapores da geribita dava largas às suas esperanças, formando mil castelos no ar, cada qual mais disparatado.

A cachaça e a inseparável esperança de uma vida melhor fizeram Maria adormecer e por um momento acreditar que uma fada havia aparecido em seu lar, lhe oferecendo três desejos. No entanto, Maria não conseguia se decidir por quais desejos queria ver realizado, se ficar rica, com saúde, ter uma grande fazenda, que Mariquinhas tivesse um bom casamento, ser uma rainha ou mesmo saborear uma rechonchuda linguiça assada na fogueira,

que em seus devaneios cai na brasa, lhe queimando os dedos, mas no fim tudo não passava de um sonho, e num tom melancólica finda a narrativa.

O sol já entrava pelas frestas da janela, Juca vinha entrando com uma bilha d'água do próximo regato. Mariquinhas trazia na cabeça um feíxinho de gravetos, Felisberto tinha saído, quando Maria acordou sobressaltada tendo na mão fortemente presa a cauda de Galafre. — Tinha sonhado. (Silva, 1960, p. 137).

O conto é significativo por ser uma das primeiras experiências ficcionais brasileiras a tratar diretamente a pobreza e as mazelas do homem pobre e livre do campo. Mesmo não tendo o tom de denúncia, aborda com ternura a miserável condição do roceiro, talvez estivesse sugerindo que era necessário conhecer os hábitos e a difícil vida de parte da população interiorana do país. Ou talvez apenas utilizou-se de uma cena comum do mundo rural para tecer uma cômica e dramática novela romântica brasileira, mas o que não deixa dúvidas é que o roceiro definitivamente era uma matéria prima literária rica a ser explorada pela ficção nacional. E, mais significativo, já possuía contornos próprios e certa identidade de grupo, com hábitos, valores, costumes e dificuldades comuns.

Com isso, apresentamos de forma breve uma amostra das principais representações do mundo rural produzidas no decorrer da regência, mesmo antes da consolidação do movimento romântico, que buscaram no roceiro e na paisagem rural matéria prima para a construção das primeiras experiências em prosa de ficção, período em que a tradução/pilhagem ainda era praticada. A nosso ver, um certo perímetro temático foi se consolidando, tomando força e, assim, ganhando durabilidade no tempo. Seus principais traços são a caracterização das condições precárias de vida e os tipos humanos, o isolamento, mesmo que fosse apenas uma distância geográfica curta, mas culturalmente significativa. A ignorância associada a inabilidade de se portar e agir diante das regras de etiqueta urbanas e europeias. Mas também associado a uma autenticidade genuína, só encontrada no interior do Brasil. Surge igualmente a violência inerente ao universo onde a honra é um valor inegociável e, significativamente, a comicidade dos embarços da gente do campo quando em contato com a população urbana, principalmente da corte. Simplificando, o perímetro temático resume-se assim:

- a) dimensão positiva do mundo rural eram a força de sua autenticidade; honra e a virtude tradicional; a comunhão com a natureza e a lida com o campo;
- b) a dimensão negativa: o atraso social e cultural, os vícios do homem rural; como a cachaça, a violência, a ignorância e, as vezes a indolência;

c) dimensão cômica/ satírica, aspecto que transitaria entre o polo positivo e negativo a depender das intenções do autor.

Cabe ressaltar que ainda não foi tratado com profundidade pela sociologia e historiografia nacional a relação entre o caráter nacional, construído pelas produções culturais em geral (historiografia, pensamento social, literatura, teatro e música) e a comicidade. Pois percebe-se no estudo das representações da sociedade brasileira um inevitável tratamento cômico, no entanto não temos espaço para explorar com mais profundidade o tema, apenas sugerimos que o tratamento cômico do mundo rural pode estar associado a uma tradição maior de recortar a formação do povo brasileiro pela lente satírica, sendo assim, o roceiro seria mais um personagem. A seguir, apresentaremos o modo como o teatro e sua particular expressividade, bem como, a destacada atuação de Martins Pena foram decisivos na consolidação desse perímetro temático associado ao campo, no entanto, pela particularidade do espetáculo teatral, nosso autor, usaria de muitos recursos nessa caracterização, deixando marcas duráveis para as gerações seguintes.

Capítulo 3. Espetáculo teatral no século XIX

3.1 O teatro nacional segundo Martins Pena

O teatro em sua acepção etimológica abarca duas significações. A primeira se refere ao espaço fixo onde se desenrola a representação de um tema qualquer, a segunda, remete a uma forma de arte que só se realiza por intermédio de atores. Logo, o primeiro significado vincula-se a um tipo de edifício com qualidades específicas, provido de palco e plateia, cuja finalidade maior está voltada para a encenação ou a representação artística. O outro significado requer a presença tangível do artista que se apresenta a um público/plateia, de modo que a execução da peça pressupõe a interação face a face entre público e ator. Encontramos no próprio conceito a singularidade do teatro, sua visualidade; sendo assim, a arte escrita é necessária, mas não suficiente, pois requer um ator/atores que por atributos variados torna visível ao público o texto dramático, em outros termos, o teatro é a arte do espetáculo.

A representação teatral, objeto de nossa investigação, presume três partes integradas e constitutivas para que o espetáculo possa ser executado: o ator, o texto e o público. Em suma, compreende um espaço físico que abriga uma plateia, que por meio de seus sentidos presencie um ator interpretando e dando vida a um texto. Neste espaço físico, usualmente um palco, ergue-se um cenário destinado a decorar um ambiente adequado à ação que será ali representada. Entretanto, até fins do século XIX a cenografia, prescinde do uso de duas outras artes, a arquitetura e a pintura, sendo que a primeira é responsável por criar um espaço apropriado para que os atores possam se movimentar, mas sem renunciar a critérios funcionais e estéticos. Já a segunda, a pintura, fornece a decoração adequada ao cenário, valendo-se muitas vezes de mobiliário e indumentária, desde que compatíveis à ação desejada. Assim, a interpretação refere-se a maneira como o autor busca apresentar ao público o texto dramático, para tanto, a eficácia de sua *performance* depende dos recursos usados pelo ator ao dar vida ao texto: os objetos em cena, a música, a dança, a mímica, os sons, os gestos, os olhares e assim por diante.

Dito de outra forma, o repertório necessário a uma representação teatral requer o uso de outras artes, sendo elas deslocadas de sua finalidade originária sujeitando-se a uma finalidade maior: a eficácia do espetáculo. Se por um lado, o texto dramático está vinculado

a um tempo e a um espaço determinado, circunscrito a um contexto de produção específico, por sua vez, a representação tem no texto o ponto de partida, mas com um conjunto maior de possibilidades de representações do mesmo texto. Dessa maneira, o elemento responsável por essa dinâmica é a montagem, que fica a cargo do encenador, encarregado de coordenar os diversos componentes espalhados entre as outras artes, estabelecendo uma conexão e uma coerência artística e, por fim, realizando o espetáculo. Afinal, “(...) se se considerar que assim como o dramaturgo é o autor do texto, *o encenador é o autor do espetáculo*” (Magaldi, 2008, p. 12). Por esse motivo, as condições materiais que circundam uma montagem tornam-se determinantes para uma boa encenação. Sendo que, não raro, alguns dramaturgos, por intimidade com a cena de teatro de seu tempo, passam a escrever suas peças já sabendo com o que poderiam contar ou não para a encenação.

Esse breve esboço sobre as principais características do teatro, tendo como referência a etimologia do termo, será usada como um modelo conceitual e descritivo. Que, por sua vez, não esgota as possibilidades da arte dramática, mas serve como uma tipologia, cuja didática está em organizar a complexa realidade do fenômeno teatral para fins analíticos, no caso, reconstituir e compreender a lógica da produção dramática de Martins Pena. Seguindo a sugestão de Becker (2010, p. 21), “imaginem-se todas as atividades necessárias para que uma obra de arte se possa apresentar como tal”.

Em seus folhetins, Martins Pena faria uso de um recurso narrativo inusitado, a referência à opinião estética de grandes nomes da arte ocidental, mas que já estariam mortos, acerca dos espetáculos teatrais encenados na capital. Para isso, os espíritos se comunicariam por meio de cartas mediúnicas. Entretanto, em folhetim de 22 de junho de 1847, o autor transcreveria uma carta que teria recebido, dias antes, de um personagem marcante da cena teatral carioca do tempo dos vice-reis, o empresário e ator Manuel Luís, que assim se apresentaria ao cronista:

Meu caro Folhetinista,

Glória a Deus no céu, e paz na terra aos homens. Sou uma pobre alma que goza a bem-aventurança cá em um cantinho do céu (...) isto foi um grande ato de justiça, porque bem merecia o céu quem tanto sofreu na terra, e que sofrimento! Se os fora contar, seria eterno como a eternidade. Basta dizer que dirigi um teatro, e que tive de aturar a toda essa gente que canta, que fala, que dança, que pula, que pinta, que descompõe, que intriga, que pede constantemente, e o mais que o diabo sabe. Se há lugar bem-merecido no céu, e por desconto de pecados, é certamente o meu; e seja feita a vontade de Deus.

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

O primeiro aspecto a se observar nesta missiva, foi constatar que, por mais incipiente que fosse a dramaturgia brasileira em fins do período colonial, um de seus principais personagens ainda estava presente na memória artística da cidade, na medida que serviria ao cronista de referência para suas críticas à cena teatral da corte. O que demonstra a existência, mesmo que tênue, de uma tradição artística local que parecia ainda presente no cotidiano da cidade. Que a nosso ver, deixou suas marcas nos pequenos e itinerantes teatros do país, que em dia de festividades religiosas e populares, representariam suas peças em pequenas tendas erguidas no Capô de Santana ou na Praça do Rossio, como bem descreveu Moraes Filho, ao se referir à famosa barraca do Teles⁴⁷:

A barraca das Três Cidras do Amor, ou barraca do Teles, campeava em último lugar, quase na fronteira do império.

O seu aspecto era modesto, o letreiro que a entesteirava era ilustrado de três cidras monstruosas, pintadas a óleo nas duas extremidades, e um triângulo de pequenas bandeiras, enfiadas numa corda, formava-lhe o frontão simples e alígero.

No salão regular e pouco confortável, em longos bancos fixos e toscas varandas, instalavam-se, nas noites de receitas, centenas de espectadores, ávidos de emoções agradáveis.

Por ocasião dessa festa com prende-se que todos procuravam divertir-se, entrando os espetáculos do Teles no número de suas procuradas distrações.

O cenário da barraca não era extenso: proporcionalmente dividido, somente uma quarta parte destinava-se ao célebre teatrinho de bonecos, restando as demais para as representações de comédias, cantorias de duetos, mágicas e ginástica.

Na companhia não havia damas: para desempenhar tais papéis, dois ou três rapazolas imberbes vestiam-se de mulher, salvando com habilidade a ilusão cênica.

O que é verdade, é que o galã Pimentel, o Monclar, o Vasques e Pinheiro Júnior tiveram como seu primeiro mestre o empresário das Três Cidras do Amor, e quando de lá saíram foi para entrarem no caminho da arte, das letras e da glória.

O Teles era um homem de estatura regular, acaboclado, cheio de corpo e de pernas inchadas. Gozando dos favores públicos, simpatizado geralmente, engraçado de fazer rir as pedras, os seus espetáculos arrastavam a maior concorrência. Muitas noites, Magalhães, Gonçalves Dias, Porto Alegre, José Antônio, o bacharel Gonçalves, Paula Brito, a Petalógica em peso ia apreciá-lo, coroá-lo em cena, no debique o mais inofensivo. (Moraes Filho, 1999).

A João Caetano chamava ele de colega, consultava a respeito da compreensão da arte, sobre os trajes dos personagens e interpretação das partes. (Moraes Filho, 1999, p. 158).

Entretanto, da leitura de seus folhetins, percebemos que Martins Pena, associava este tipo de espetáculo, simbolizado pelo defunto crítico Manuel Luís, aspectos poucos

⁴⁷ A leitura da tese de doutorado de Martha Abreu (1996), *O Império do Divino*, abriu importantes caminhos na interpretação da maneira como se costurou a tradição artística de cunho popular e as novas demandas, dos literatos urbanos, relativas a como deveria ser produzida uma arte nacional. Por conta do prazo, não foi desenvolvido em profundidade a contraditória relação que Martins Pena manteria com a produção artística local, assunto que pretendemos desenvolver com mais vagar.

civilizados que ainda se praticava na corte. Compreende-se melhor o significado que as artes populares tinham para parte de nossos principais homens de letras, reconstituindo a atuação do antigo empresário e ator sobre a cena teatral da cidade. Com isso, Manuel Luís Ferreira, foi responsável pela construção e administração da Ópera Nova, que entre a chegada da corte e a inauguração do Teatro São João, foi a única casa de teatro da cidade.

(...) é comendador um Manuel Luís que no governo Lavradio tocou fagote em um regimento e no teatro foi alcoviteiro do mesmo Lavradio; e no governo do conde de Resende era capitão de ordenanças e o seu bôbo na ocasião de tomar café depois do jantar, e além de comendador brigadeiro e moço da câmara e apesar de tudo ainda é empresário e dono de teatro (...) está muito ridicularizado; daqui vem aparecerem imensos pasquins como o da porta da casa do Sr. Manuel Luís, que vai transcrito: Quem desejar/ser comendador,/toque fagote/ ou seja tambor (...) fundou e foi diretor da casa de ópera e mais tarde, no tempo do primeiro regente, chegou a moço da câmara e a coronel de milícias do quarto regimento. (Andrade, 1967, p. 64).

Manuel Luís era uma figura bonachona, palaciana e poderosa, foi barbeiro e, como era comum na profissão, possuía vocação para música, tendo como instrumento o fagote, também demonstraria inclinação para dança, bem como fora destacado ator cômico. E, como nos relata Magalhaes Júnior, ajudava o vice-rei, Marquês do Lavradio, em suas aventuras extraconjugais, por isso, obteve a fama de alcoviteiro e palaciano. Com seu natural pendor de cortesão, soube usar sua influência política de maneira a fazer prosperar suas posses. O que explica o famoso sobrado que possuía no Largo do Rossio, todo ornado com ricos moveis e alfaias da Casa Real, destacando-se na paisagem urbana, alojando tempos depois o Enviado do Xá da Pérsia e Sir Gore Ousseley, como também foi morada de José Bonifácio, por isso, nos primeiros anos da independência, seria conhecida como sede informal das decisões políticas do Primeiro Reinado.

Já a casa de Ópera Nova foi erguida por Manuel Luís no ano 1776 no Largo do Paço, onde funcionaria com regularidade, dispondo de elenco e músicos próprios. Possuía em seu interior duas ordens de camarote que contornavam a plateia, tendo em frente um tímido palco, cujo pano de Boca tinha pintura assinada por Leandro Joaquim⁴⁸. Sua iluminação era garantida por arandelas e lustres de cristal, a tribuna do vice-rei era ricamente adornada com cortinas de ouro e damasco, ostentando na parte superior o escudo da Casa de Bragança.

⁴⁸ Celebre pintor da época.

O repertório constava quase exclusivamente de peças dramáticas, sobretudo o Judeu, que eram muito apreciadas. A Música servia para dar início aos espetáculos e preencher os intervalos, quando não participava da representação sob forma de trechos instrumentais ou vocais, intercalados do texto das peças. A ópera propriamente dita, esta era mais rara. Demandava recursos técnicos e artísticos que a cidade ainda não estava em condições de fornecer. (Andrade, 1967, p. 66).

Com base no ofício de 15 de maio de 1809, redigido pelo intendente da Polícia e enviado ao juiz do crime do Bairro de São José, podemos acessar como atuavam certos padrões de civilidade da época dentro da Casa da Ópera de Manuel Luís.

Estando a seu cargo a inspeção do teatro junto ao Paço tem-me sido muito desagradável saber e mesmo presenciar o mau comportamento que nele houve no dia dos anos S.A.R., antes de principiar a ópera e quando ainda V.M. não havia chegado; e pelas indagações que tenho feito, procedeu tudo de ver o povo ali em um camarotes uma parda criada do desembargador Francisco Batista Rodrigues, que tem sido há muito alvo do escândalo de todos os que a veem ali aparecer, contra a polícia que se deve guardar no teatro, e contra a decência mesmo (...) Tenho mais de lhe recomendar que nos dias de concurso será preciso apresentar-se no seu camarote muito antes de principiar a ópera, para providenciar todo motim que ali se possa fazer, sem permitir assobios, gritos, pateadas, e outros comportamentos e modos incivis que o povo pratica quando perde o respeito às autoridades constituídas, e que de longe importa ir coibida debaixo da autoridade da Guarda Militar que ali está. (Silva, 1978 p. 71).

A cidade do Rio de Janeiro, neste tempo funcionava como entreposto comercial, capital política do império, centro administrativo e sede das forças militares do país, tendo por isso, incorporado parte significativa das reformas iluministas de Marques de Pombal. Suas vias, praças, rossios, largos, passeios públicos e aquedutos seguiam traços de um urbanismo ilustrado e por isso, mais policialesco, haja vista, que civilizar exigia certo controle, vigilância e tutela do espaço público. O interior do teatro não era diferente, expressões públicas vistas como incivilizadas não eram restritas às camadas populares, que na época não frequentavam teatros, preferindo outras diversões públicas.

Os assovios e gritos foram reações que partiram de segmentos destacados da sociedade, em resposta à presença indigesta de uma “mulher parda”, “criada” de um desembargador, mas que sob a ótica de parte daquela plateia, imprudentemente, frequentava um camarote, uma vez que só seria tolerada nas cadeiras mais baratas. O episódio elucida bem as constantes tensões e contradições sociais e raciais que ocorreriam a partir do processo de modernização que se intensificava na capital. O que explica a frequente preocupação das autoridades – tema que se tornaria caro aos contemporâneos – a manifestação da plateia e a necessidade de um maior controle sobre o comportamento dos espectadores dos teatros da corte.

Em referência à trupe que atuava na Ópera Nova, Magalhães Junior afirma que existia no Brasil um certo número de atores, em sua maioria mestiços e assim:

falando do teatrinho do Manuel Luís, – cujos espetáculos começavam cedo e terminavam também cedo, tendo os espectadores o cuidado de levar lanternas que alumiassem o caminho de volta – Vieira Fazenda diz, nas *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*, que sua trupe ‘era composta da Lapinha, da Marucus, do José Inácio da Costa (O Capacho), poeta e mais tarde major de um regimento de pardos, e do Ladislau (o cômico do peito), cujas graçolas faziam rir às gargalhadas os nossos antepassados, no tempo das adagas de gancho’. Diz o mesmo cronista que aí se representava o repertório de Molière e, sobretudo, o de Antônio José. E que ‘o infeliz Tiradentes também ia lá, a fim de divertir-se, em suas viagens ocasionais ao Rio de Janeiro. (Magalhães Júnior, 1972).

Mesmo que o intrigante empresário-ator tenha feito sua carreira no tempo dos vice-reis, esse personagem carioca, assim como outros, ainda exercia papel relevante na memória invisível da cidade. Sendo ela resgatada e utilizada por Martins Pena em seus folhetins. Neste caso, o crítico ironicamente usava o juízo estético emitido pelo defunto Manuel Luís como referência do que não se deveria fazer em um espetáculo teatral, seja como encenador, seja como músico, seja como empresário, seja como figurinista ou mesmo palaciano. O empresário-ator e o espetáculo teatral de seu tempo funcionariam como metonímia do baixo desenvolvimento cultural do país, onde todas as dimensões que envolvem o espetáculo de teatro precisariam de significativas melhorias. As condições profissionais, as condições materiais, os atores, as peças, os músicos, os dançarinos, os encenadores, os maquinistas e a própria plateia, nada escaparia a suaafiada pena.

Entretanto, entre o tempo de Manuel Luís e a época em que Martins Pena exerceria a atividade de crítico, grandes mudanças ocorreram para melhoria da cena artística da capital, a começar pela construção do principal teatro do país, o Teatro São João, que também, traduzia parte das transformações pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passava para se tornar uma corte. Mudanças essas que guardavam uma inegável continuidade em relação ao processo de aperfeiçoamento urbano que a cidade havia passado ao se tornar o centro político e administrativo da colônia. Construído com a finalidade de oferecer um espaço adequado a um espetáculo teatral e que estivesse à altura do gosto da família real e da corte como um todo. O então Teatro São João, como quase todas as novidades trazidas pelo príncipe regente, foi incorporado pela população local, tornando-se um dos mais prediletos entretenimentos da população carioca, transpondo os limites físicos e fixando no imaginário popular, com suas músicas, suas danças, suas tramas e, também, os seus frequentadores – invariavelmente trajados de acordo com os novos padrões da moda.

Sendo assim, o decreto de 28 de maio de 1810, onde D. João VI anunciava a construção do Teatro São João, deixava explícito suas intenções civilizatórias, assim como, a intimidade entre o poder, a vida cultural, os empresários e sua própria força simbólica.

Fazendo-se absolutamente necessário nesta capital que se erija um teatro decente, e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus estados, fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu conselho e Intendência da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele erigir. (Brasil, 1810).

Dessa maneira, o teatro serviria não apenas para a diversão/formação de sua corte, mas, de todos seus súditos, que àquela altura, chegavam com regularidade das mais variadas regiões do Brasil, reforçando o vínculo necessário entre a nova geopolítica do país e a propagação de ideias, hábitos e novos costumes. Após a construção do Teatro São Joao, o Paço Imperial, até então principal espaço da cidade, teria sua importância no panorama urbano dividida com a Praça do Rossio. Pois, o que qualificava e destacava o novo local, seria a presença do principal teatro do país, o Teatro São João. Dessa maneira, o Rossio tornou-se a “Praça do Povo”, sendo que, após o decisivo ano 1831, ficaria conhecida como a Praça da Constituição, mas informalmente sempre lembrado como Praça do Teatro.

(...) havia um local onde a política teatralizava-se, com ênfase nos gestos e na exibição pública. A falta de lugares determinados para reuniões abertas na corte do Rio de Janeiro, ao longo do processo de independência e consolidação da nação, acabou transformando a sala de Teatro num espaço de manifestação política, ou seja, num lugar de sociabilidade criador de mais um entre os diferentes níveis de espaços públicos. (Morel, 2016, p. 272).

Neste mesmo espaço, Martins Pena não apenas estrearia sua comédia, mas também compartilharia de sua vivência e sociabilidades, retirando dele temas, personagens e inspiração para sua obra dramática e suas críticas teatrais. Como também, os constantes atritos entre a gente do país e as novas práticas de sociabilidade urbana seriam a principal matéria prima explorada por Martins Pena em suas crônicas urbanas e comédias. Se estava

se instalando uma República das Letras⁴⁹ no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, seus principais representantes, sendo Pena um deles, mergulharam nessas contradições.

homens de letra eram com frequência homens públicos, isto é, seguiam carreira política. Essa inserção entre esfera literária (baseada no uso da razão), a ocupação de espaços públicos de sociabilidade (através de associações) e a gestão de da coisa pública (administração do Estado) se explica na medida em que letrados, à partir de suas distinções e dos instrumentos de saber e poder a que tinham acesso, constituíam camada restrita da população que se apresentava como apta a manejar os cordões do poder da cidade. (Morel, 2016, p. 213).

Duas décadas após sua inauguração, o Teatro São João sofreria um grande revés, um incêndio o reduziria a cinzas, exigindo mais uma vez, amplo esforço de empresários e do Estado Imperial em sua reforma. Foi reinaugurado em 04 de abril de 1826, agora com o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, em clara homenagem a D. Pedro I, que não mediu esforços para reerguê-lo. Por isso, passaria a ser propriedade do Estado, tal posse era justificada pela dificuldade que passou após o incêndio e a necessidade do apoio estatal, no entanto, ainda ficava sob administração de seu antigo dono, Fernandinho. A necessidade do auxílio governamental é justificada pelo decreto expedido em 26 de agosto de 1824, após o trágico incêndio:

Tomando em consideração que os teatros são, em todas as nações cultas, protegidos pelos governos como estabelecimentos próprios para dar ao povo lícitas recreações e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da ; [...] hei por bem, depois de ter ouvido a Junta do Banco do Brasil, encarregá-la em benefício do coronel Fernando José de Almeida, proprietário daquele teatro, da administração de três novas loterias (que não terão de fundo mais de 120:000\$000) para se extraírem antes das mais já concedidas ao dito coronel, a quem se entregará logo o produto destas, tiradas as despesas respectivas, e prêmio correspondente à sua dívida desde o dia da publicação da primeira loteria até a conclusão de todas as três. (Mainente, 2016, p. 25).

O empresário Fernandinho, como último investimento no teatro, mandou buscar de Portugal uma companhia artística que pudesse alçar, mais ainda, o nível das apresentações cômicas e dramática. A nova companhia chegaria em 1829, tendo como artistas: Ludovina Soares da Costa, seu irmão Manuel Soares, José Joaquim de Barros e Gertrude Angélica da

⁴⁹ Sobre a expressão República das Letras acompanhamos a análise da pesquisadora Casanova, que explora os intercâmbios culturais sob perspectiva inovadora, pois reivindica a existência de um espaço social distinto e independentes, a república mundial das letras, tal realidade entra em ressonância e conexão com a totalidade das obras, dos discursos literários e estéticas, consolidando sua autenticidade e origem no real. A soma dos escritos, das traduções, da publicação, das teorias, dos comentários e celebrações é parte dessa composição. Tal espaço delimita os seus próprios limites e espaços, mantendo independência dos traçados políticos. Circunscrever e caracterizar o universo da literatura em separado de outras realidades permite uma transformação no olhar do crítico e, assim, vislumbrar as regras dessa república incomum e imensa.

Cunha, nomes importantes na história do teatro nacional. A companhia estreou em 31 de julho de 1829, a programação contava com o drama, *O Escravo ou Elisa e Raul*, e a comédia *O Ermitão e a Beata*. A expectativa da população foi tamanha que “se fez necessário a presença, no Teatro, de um juiz e oito soldados do Corpo de Milícias, para conter os interessados em ver o espetáculo(...) os excedentes, indignados, pretendiam invadir o teatro” (Magalhães Júnior, 1972, p. 8).

O momento da chegada da companhia marcaria, indiretamente, uma pequena transição na história das artes dramáticas do país. Seu empresário, Fernandinho, morreria dias antes da vinda dos artistas portugueses, entretanto, o Imperador D. Pedro I, cumpriu o contrato do antigo empresário e deu o devido aporte aos atores, transferindo, também, a sua direção a uma junta administrativa, agora sob liderança de José Bernardo Monteiro. Durante o mês de abril de 1831, o teatro ficara fechado, em consequência a situação política e às agitações que ocorreram na cidade após a abdicação do trono e o retorno de D. Pedro I, à Portugal. Reabriria no mês seguinte, mas agora, com o representativo nome de Teatro Constitucional Fluminense. A mesma companhia, trazida em 1829 por Fernandinho, ocuparia os palcos do teatro, incorporando, nesta situação, louvores dramáticos, que enalteciam a nova conjuntura política brasileira, como a peça *O Memorável Dia Sete de Abril no Campo de Honra ou A Nova Regeneração do Brasil*.

Em tempos de turbulência política como foi o período regencial, o Teatro São Pedro de Alcântara imprimiu no imaginário do povo não apenas sua dança, música e distinto público, mas também, a mudança física e social pela qual passava a capital.

Assim, o edifício passaria por reconstruções e reformas frequentes, consequentemente sendo batizado e rebatizado ao sabor dos acontecimentos políticos. Reformado após um incêndio, em 1826 o então Teatro de São João passaria a se chamar Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Porém, com a abdicação do trono por D. Pedro I, em 1831 e sob pressão dos liberais, torna-se Teatro Constitucional Fluminense. Por fim, no ano 1838 a onda conservadora chancelaria definitivamente a nomeação para Teatro São Pedro de Alcântara, que sob os auspícios saquarema, perduraria durante todo o século XIX.

Ocupando uma grande área do espaço público – cujas medidas eram 66m de comprimento, 28,60 de largura e de altura 21 – o novo teatro partilhava uma arquitetura semelhante ao Real Teatro de Lisboa, seguindo o estilo neoclássico característico das

construções urbanas da época. Adotou o palco à italiana, estilo que priorizava o tablado cênico, onde o sobre-elevado estaria defronte de uma única plateia, assim, “apresentando a curvatura dos balcões em forma de U alongado, definindo foyers, proscênio e o fosso de orquestra” (Dias, 2012, p. 84). O estilo permitiu que as acentuadas separações da arquitetura não apenas espelhassem as hierarquias sociais, mas também as evidenciassem, pois era nítida a qualidade desigual dos lugares

No lado frontal da parte externa do edifício existia um pórtico para a proteção do público que chegava de carruagem. Sua fachada tinha um único andar, uma varanda na frente, com três janelas no centro, acrescidas de mais três pequenas janelas de peitoril. Apesar de em 1824 ter sido reduzido por um incêndio as duas paredes laterais, cujo material fora feito a base das místicas pedras da Sé Nova, o teatro fora reformado, mantendo em sua arquitetura todas as características do projeto anterior. No entanto, as inovações ficariam para seu interior e sua decoração:

O teatro possuía 100 camarotes, distribuídos em quatro ordens, com capacidade para umas 300 pessoas, e separados por um gradil dourado da plateia que acomodava aproximadamente 600 espectadores. Ao centro ficava o camarote Imperial, ornado com o brasão do Império, com lindos trabalhos de talha dourada e guarnecido de cortinas de seda azul, bordadas a ouro (essa decoração deve ter sido substituída por verde e ouro, cores a que se refere Carlos Seidler). A iluminação era feita por 220 velas de cera, resguardadas em mangas de vidro. A não ser no camarote Imperial, onde havia um grande lustre e várias arandelas, do teto não pendia nenhum candelabro para não prejudicar a visão. O edifício, era bastante arejado, atendendo aos rigores do clima. À entrada havia um Buffet. (Dias, 2012, p. 84).

As disposições espaciais dentro do teatro, imprimidas pelos camarotes, pelas frisas, pelo balcão nobre, plateia e camarote Imperial, somados aos variados preços, forçosamente, refletia na sociabilidade, com toda sua sutil e complexa simbologia envolta dos trajes, dos gestos, dos risos e dos olhares. E, assim, formando um jogo de interações que “à volta do núcleo central da elite está sempre girando um círculo flutuante bastante vasto, que procura pautar sua vida pelo ritmo desta última e a ela assimilar-se pela identidade de comportamento” (Souza, 2002). A mesma divisão espacial que ocorre no interior do teatro, também se revela na cidade, com seus bairros afastados onde circulavam artistas, alforriados, capoeiras, ciganos, aventureiros. A atuação do Estado na promoção da boa atividade artística não se restringiria ao teatro, como podemos verificar pela influência que o governo tivera na Capela Real.

A entidade, criada por decreto de 15 de junho de 1808 – logo após o desembarque de Dom João no Rio de Janeiro – foi financiada diretamente por verbas governamentais durante toda sua existência, procedimento que foi também adotado em relação à sua congênere portuguesa nas décadas anteriores. Em seu auge, a instituição chegou a empregar mais de 100 músicos de maneira permanente, inclusive os renomados cantores líricos denominados castratti, artistas, em sua maioria, oriundos da Europa. (Mainente, 2016, p. 26).

As duas instituições teriam recebido a influência de Marcos Portugal, assim como da presença de companhias líricas italianas na cidade, na conformação de seu repertório musical. Uma vez que, a sua participação na atividade teatral da época sugere o grande prestígio do gênero operístico na corte. A formação musical de Portugal se iniciaria em Lisboa, mas foi na Itália, capital do teatro lírico, que possibilitaria a Marcos Portugal aprimorar sua formação e, com isso, levar aos palcos italianos suas composições líricas. Essa experiência serviria para que se tornasse diretor do Teatro São Carlos de Lisboa e grande referência no ensino de música. Com toda essa bagagem, chegaria à cidade do Rio de Janeiro, assumindo imediatamente a direção musical e inspetoria do Teatro São João, como também, assumiria a direção da Capela Real, cargo compartilhado com o padre José Maurício, artista ativo na cena musical do período colonial⁵⁰. Marcos Portugal seria o principal responsável pelas cerimônias oficiais que ocorriam tanto no teatro como na Capela. A presença destes dois artistas de formações musicais tão distintas, permitia que o teatro lírico alcançasse grande prestígio entre a população do Rio de Janeiro. Se no campo musical predominaria o teatro lírico italiano, no teatro dramático o campo dominante ficaria entre a tragédia de inspiração clássica⁵¹, bem como a significativa presença dos melodramas portugueses e, principalmente, franceses.

Assim, o Teatro e a Capela Real serviram tanto para o entretenimento da população em geral, tal como, nas celebrações oficiais do estado imperial. Com a presença da família real seria intensificado e modernizado a atividade artística que já existia na cidade,

⁵⁰ “O mestre de capela era responsável por administrar a conduta dos músicos, organizar os ensaios e conduzir as apresentações do calendário religioso da instituição. As cerimônias eram bastante numerosas: as funções ordinárias eram praticamente diárias, e as solenes, como páscoa e natal, ultrapassavam sessenta datas anuais. Além disso, as datas relativas a datas cívicas, como casamentos reais, poderiam também ser incluídas no calendário cerimonial.” (Mainente, 2016, p. 27).

⁵¹ “De maneira geral, as tragédias de inspiração clássica respeitavam as regras de unidade de tempo e espaço – ação em um único lugar e com duração determinada –, possuíam como ambição o tratamento de temas elevados, além de serem compostas em versos. No caso dos melodramas, a composição era mais livre e apostava em inúmeras reviravoltas, além de invariavelmente resultarem em um final com justas recompensas aos heróis e punições aos vilões.” (Mainente, 2016, p. 28).

contribuindo diretamente para o desenvolvimento da atividade teatral na corte, consequência, em grande medida, desse grande apoio do poder público. Além do estímulo à atividade artística por meio da propagação de novos gêneros, o Estado contribuiria para a modernização das condições materiais da atividade teatral. Podemos confirmar a influência que o teatro ganhava entre a população da corte, verificando a crescente presença da atividade dramática nas páginas dos periódicos oitocentistas. Com isso, o público de teatro, se tornaria um dos principais assuntos abordados pelos jornais e revistas do período, seja com conselhos ou críticas, mas todos referentes ao comportamento dos frequentadores dos teatros da capital. A presença cada vez maior de mulheres nos espaços públicos também será sentida no teatro e na imprensa. Abrindo mais uma área de atuação do novo jornalismo cultural, tal como, as revistas de modas voltadas especificamente ao público feminino.

Tendo as mulheres uma parte tão principal nos nossos interesses e negócios, necessário é que se lhes dê conta destes mesmos negócios e dos princípios que originam os deveres e os acontecimentos, para que elas fiquem à altura da civilização e dos seus progressos, pois que pretender conservá-las em um estado de preocupação e estupidez, pouco acima dos animais domésticos, é uma empresa tão injusta como prejudicial ao bem da humanidade, e as nações que a tem ensaiado tem caído no maior embrutecimento e relaxação moral⁵². (O Espelho Diamantino apud Mainente, 2016, p. 30).

Logo em seguida, na mesma crônica seria apontado o importante papel que o teatro teria na formação cívica e moral do público, funcionando como metonímia do próprio povo brasileiro, sendo necessário apontar os erros e cultivar o bom comportamento por meio da educação moral, que ficaria a cargo dos jornais, do teatro e dos literatos.

O teatro, escola de costumes e da polidez, verdadeiro espelho da vida, o mais decente e agradável dos divertimentos públicos, entra naturalmente na jurisdição do belo sexo, o que, em todas as cidades, forma um tribunal que decide sem agravo as questões de bom gosto e bom tom. (O Espelho Diamantino apud Mainente, 2016, p. 31).

Os principais frequentadores das casas de teatro da corte eram compostos, majoritariamente por artistas, arquitetos, cientistas, professores, nobreza, ricos comerciantes e filhos de grandes fazendeiros, cuja educação e formação seria complementada, em grande parte, nos salões, nos jantares e nas longas conversas que naturalmente aconteciam nestes novos espaços de sociabilidade. Com isso, o público do teatro era composto, predominantemente, pela elite política e econômica brasileira, também

responsável pela construção da ordem “num momento em que a unidade do país esteve seriamente ameaçada” (Carvalho, 2012, p. 83).

O Teatro começa assim a tornar-se não apenas um lugar de aclamação, mas de diálogo, conflito e consenso. Ou seja, um espaço híbrido, em vários sentidos, entre a rua e os recintos fechados, entre as noções de soberania monárquica e soberania popular, entre o oficial e o contestatório” (Morel, 2016, p. 275).

Para uma melhor reconstituição das condições físicas e materiais da arte dramática o brasileira, particularmente a atividade artística exercida no Teatro São Pedro, vamos focar à nossa análise, especificamente na crítica de teatro produzida por Martins Pena entre 6 de dezembro de 1846 a 6 de outubro de 1847, com o título de “A Semana Lírica”, que se localizava no rodapé do Jornal do Commercio, sendo que este mesmo espaço, em outros dias da semana, era ocupado por crônicas e prosas ficcionais de grande sucesso. Seus folhetins foram herdeiros diretos de uma tradição folhetinesca de crítica de teatro que se gestava na França e Inglaterra. Por ter, também, como atividade a tradução de tais textos para os periódicos brasileiros, Martins Pena acabou por incorporar certos estilos e procedimentos comuns ao contexto europeu, como as estratégias que cumprem conquistar o público e soar atraente aos olhos do leitor de romance, mas também “(...) analisa, critica, reflete, conta pilhérias, descreve os costumes e principalmente as reações da plateia. Apesar de anônimas nas páginas dos jornais, o personagem sustenta sua assinatura no convívio com seu público” (Giron, 2004, p. 127).

Após uma primeira leitura de seus folhetins podemos constatar que sua principal censura se dirigia em especial à falta de profissionalização da arte nacional. A sua crítica de teatro, tanto o dramático quanto o lírico, denunciava com humor e ironia – às vezes certo cansaço – as limitações materiais do teatro brasileiro como um todo. Se, por um lado, atribui-se como principal sintoma da urgência de uma arte nacional à ausência de temas, personagens e situações locais voltadas à nossa realidade. Por outro, Martins Pena aponta para a falta de profissionalização das artes no país, sendo que tal situação impactava o teatro brasileiro pelos meios mais distintos e, assim, evidenciando a ausência de condições materiais como ponto de limitação para a emergência de um genuíno teatro nacional. E como sugere Bárbara Heliadora:

Toda experiência anterior de autor, assim como de antigo aluno do curso de belas Artes, permite que Martins Pena seja irretocável em suas observações a respeito de cenografia, onde no caso nota incoerências arquitetônicas na construção tanto

quanto enganos nas marcas usadas quando se leva em conta o que nos diz o cenário, e exibido desde essa primeira aventura crítica seu modo delicioso de aproveitar deficiências dos figurinos para divertir o leigo. (Heliodora, 2000, p. 113).

Verifica-se essa postura nas suas observações referentes à atuação dos maquinistas na transição dos panos de fundo usados como cenários durante o espetáculo, que àquela altura foram pintados de forma realista por artistas de renome da cidade, entre eles Debret. Para Martins Pena, estes grandes panos de fundo tão importantes para a ilusão do espetáculo, no seu rotineiro enrolar e desenrolar entre uma cena e outra, acabavam por causarem o inverso, a quebra abrupta da rede de convenções. Uma vez que, se algum desatento encostasse no pano de fundo, a ilusão da “presença” de objetos no palco se perderia totalmente, gerando situações de constrangimento, que o autor nunca deixaria de apontar enquanto crítico. A maneira como a rede de convenções era quebrada possuía causas variadas, mas o cerne principal era o mesmo, a falta de profissionalismo. Por exemplo, a inabilidades demonstrada pelos maquinistas (puxa-vistas ou homens do movimento) em mudar uma cena para outra, repercutia significativamente na encenação e na adequada apreciação da peça, ao ponto de levar o público à troça: “Se ouvirmos com sonolência toda essa ópera, despertamos na última cena com pateada e assobios que deram esses poucos espectadores, em razão de demorar-se de um modo ridículo a mutação da cena final” (Arêas, 1987, p. 14).

Ou mesmo os ruídos causados pelos maquinistas ao executar seu trabalho e mais uma vez rompendo o pacto da ilusão, pois “... os puxa-vistas andam em tal motim e burburinho que nos pareceu que as nuvens se preparavam uma trovoada” (Arêas, 1987, p. 14). Mesmo a mudança rápida de cena logo após o contrarregra dar o sinal aos puxa-vistas podia gerar embaraços: “Ao mágico poder do apito do Sr. Pessina, foge pelos ares a sala de recepção do castelo Vergy, para cair das nuvens em seu lugar o tribunal de justiça” (Arêas, 1987, p. 14).

Se a dimensão mecânica da peça poderia ser afetada pela forma como uma cena era mudada, não escapava a nosso crítico a estreiteza estética pela qual a paisagem foi representada, cuja realização muitas vezes pecava na perspectiva, impossibilitando que o cenário cumpra sua função: representar uma paisagem histórica onde a trama se desenrolaria. Martins Pena notaria, também, que mesmo que um pano de fundo fosse bem executado, a montagem acabaria por usá-la com tanta frequência em outras encenações que com ele não

correspondia, fazendo lembrar “uma espécie de molho de pasteleiro que para tudo serve”, deitando abaixo a verossimilhança e a naturalidade da cena representada.

Sabemos, que para compor melhor um cenário, eram utilizados elementos, seja objetos ou personagens, de forma cadenciada, simulando certa profundidade. Como bem adverte o crítico ao se referir à apresentação de *Straniera*.

(...) para bom efeito de perspectiva as gôndolas iluminadas que aparecem no lago próximo do castelo de Montolino devem em geral ser mais pequenas que as de segundo plano, que devem ser menores que as do primeiro, e as do terceiro ainda menores. (Arêas, 1987, p. 15).

Importante ressaltar que esse tipo de cenografia – da qual o recurso à pintura era comum – estava vinculada à iluminação do palco, cuja penumbra permitia manter maior veracidade aos planos de fundo. Sem esquecer que essa iluminação era feita por lustres que invariavelmente geravam outras peculiaridades, como a fumaça exagerada, provocando a irritação dos olhos, dificultando a visualização do palco.

O uso de mobília para trazer certo realismo à cena foi, igualmente, foco de atenção de Pena, indicando que sua escassez nos espetáculos poderia interferir na boa execução de uma obra, permitindo que uma cena com alta carga dramática se tornar cômica. Semelhante pobreza de repertório cênico também atingiria o figurino usada pelos atores e, mais uma vez, o quesito veracidade, tão exigido à ópera neoclássica/romântica da época, não era alcançada e, pior, poderia produzir o contrário, o riso. Nosso crítico lembraria que o guarda-roupa do Teatro São Pedro de Alcântara era diversificado e luxuoso, aventando que a montagem e a distribuição de roupas não tinham critério e os atores não faziam esforços para reparar este erro, pois só os grandes atores possuíam um baú bem recheado que pudesse auxiliar na caracterização, reforçando, dessa maneira, o predominante caráter amador do nosso espetáculo.

Avançando nossa análise, as paixões viscerais despertadas pelo público se davam nas preferências entre artistas e estilos, por exemplo, a frequente divisão entre os amantes da arte lírica e dramática já se mostrava desde a independência. A ópera era a predileta dos empresários da capital por conta da alta demanda, que por sua vez levou o teatro dramático brasileiro a ser ignorado e colocado em segundo plano. Sendo assim, a exigência em relação à montagem era alta, gerando críticas e comentários pouco elogiosos das encenações, fazendo com que Pena proferisse esse precioso comentário “... cenário, vestuário, cabeleireiras, coristas, inspeção, administração e diretoria, tudo é velho, do ano

passado” (Arêas, 1987, p. 124). Podemos perceber que sua crítica tinha como principal característica ser direcionada aos pequenos aspectos do espetáculo teatral tais como: maquiagem, figurino, voz desafinada, uma expressão facial exagerada, orquestra tacanha ou mesmo o tremular de cenário por desatenção de ator. No entanto, esses pequenos deslizes na montagem e na apresentação denunciavam um problema maior, que une o crítico a uma demanda de seu tempo, o Brasil precisa se “civilizar”, e o maior indicador desse prejuízo seria a ausência de profissionalismo entre os envolvidos com o teatro nacional.

As suas irônicas observações indicavam que parte da falta de habilidade profissional explicava-se, igualmente, pela ausência de formação por parte do público, que se apegava a aspectos mais superficiais, sendo que tal comportamento seria resumido pela figura do *diletante*. Tipo ideal comum entre o público brasileiro, frequente nas páginas dos jornais e nos romances da época, representando a superficialidade, de parte significativa e, também, a mais atuante, dos frequentadores de teatro, bem como, a falta de domínio da arte dramática, somado a um pedantismo sistemático. O diletante, mesmo sincero em sua paixão pela ópera, fazia ponderações frívolas e superficiais em matéria musical, por isso, usualmente focava sua análise nas melodias e na defesa irrestrita de sua prima-dona favorita, esta escolhida sem nenhum critério estético.

Este personagem tão frequente em seus folhetins já teria sido tratado com ironia em sua comédia *O Diletante*, encenada em 28 de fevereiro de 1844, dois anos antes de iniciar sua vida de crítico folhetinista. Tal comédia tem como personagem principal um rico proprietário, José Antônio, cuja paixão pela ópera, o levava a fantasias musicais, forçando a própria família a representar os trechos principais de suas óperas preferidas dentro de casa e a todo tempo, misturando arte e realidade. Quando sua filha, Josefina, entra em cena logo é intimada pelo pai a cantar a ária *Casta Diva*, no entanto, a garota demonstraria não aguentar mais escutar tal melodia, seja dentro de casa, ou mesmo, cantada por todos na rua. Josefina possuía dois pretendentes a casamento, Gaudêncio, um parasita, cujo interesse pela riqueza de José Antônio o fazia fingir amor a ópera apenas para agradá-lo, o outro pretendente, era Marcelo, um típico tropeiro paulista. Dessa maneira, José Antônio sintetizaria todos exageros e delírios retóricos dos diletantes, que circulavam entre os camarotes dos teatros, esticando as conversas e fofocas nos corredores durante o intervalo, transitando entre o camarote e a plateia; em busca de novidades e mulheres, por isso, era também um bom observador do público feminino, cultivando o amor aos grandes

virtuosos do canto e do instrumental. Em suma, mesmo urbano, letrado e amante da boa arte, manteria os principais vícios de nossa população, a superficialidade e o apego às aparências em detrimento de uma real capacidade de usufruir do espetáculo.

Contudo, nessa mesma comédia, surge uma significativa contraposição entre dois universos sonoros. Como já citado, um dos pretendentes de Josefina seria retratado como um típico tropeiro paulista, com todas as características que tal personagem/tipo social remeteriam ao público, a simplicidade adquirida pela vida do campo, somada à defesa irredutível da honra afrontada, mesmo que a custo de uma violência extremada como virtudes cultivadas e valorizadas pelos paulistas. Num divertido diálogo, Pena contrapõe os excessos do pedantismo do diletante com a simplicidade do cancionista popular, o paulista Marcelo espantado com as descrições de José Antônio acerca da superioridade da ópera responde:

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

JOSÉ ANTÔNIO – Que horror, preferir um fado à música italiana! (À parte) O que faz a ignorância!

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

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

MARCELO – Pois meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.

Mesmo fazendo troça do sertanejo, Martins Pena aparenta admitir a ideia de que existe mais sinceridade na relação do paulista com sua rústica música do que na relação blasé do diletante com a ópera. Assim, a partir de seus folhetins podemos perceber que, segundo o crítico, a arte brasileira deverá se efetivar com base nos cânones ocidentais, especificamente na tragicomédia, segundo o autor, nosso gênero por natureza. O que nos leva a destacar um aspecto precioso de sua crítica, a forma como o autor aborda as principais limitações do teatro brasileiro, uma vez que, as encenações nacionais possuem alguma coisa de circense e farsesco, seguindo um *mise-en-scène* que mistura a ideia de feijão com toucinho; com instrumentos imitando pássaros e relinchos, fato que arrancava arroubos da plateia, a frequente presença de animais no palco, transformando as comédias na corte em farsas (exemplo que Pena oferece é a distinção entre *buffo nobile* e o palhaço). Com isso, os aplausos arrancados do público pelos cantores devem-se mais pela acrobacia do que pela competência. A orquestra era desproporcional em seus instrumentos, já que predominava os metais, fazendo Pena classificá-la de “uma banda nacional”. Com a mesma ironia, recomendava à plateia, sempre

seduzida por demonstrações acrobáticas e circenses, “(...) que bote as mãos no chão, dê quatro cabriolas, e faça quatro caretas que as risadas redobrarão (Arêas, 1987, p. 24).

Mesmo que essa postura seja associada ao público menos sofisticado, não anula os vínculos estreitos entre o espetáculo de teatro e as apresentações circenses tão ao gosto popular. Essa crítica á havia aparecido em suas comédias, como o uso de cavalos como atração que deslumbraria facilmente o roceiro. Em *O Juiz de Paz da Roça*, José detalha para sua namorada as mágicas e do uso de cavalos.

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

Aninha – Em pé? E não caía?

José – Não. Outros fingem-se bêbados, jogam os socos, fazem exercícios – e tudo isso sem caírem.

Mais uma vez nos reportaremos a Arêas, já que o circo convivia objetivamente com espetáculos teatrais.

(...) competem com o espaço dos programas teatrais o anúncio de exposições de “maravilhas”(onça vivas e ferozes, carneiros com duas cabeças, às vezes também escravos com aleijões extraordinários, cobras, etc.) e variadíssimos espetáculos circenses (acrobacias, adivinhações, cavaleirinhos, etc), além de espetáculos ginásticos, alguns com a inclusão de teatro mecânico (figuras movidas por um maquinismo). (Arêas, 1987, p. 26).

Descontente com a atuação dos atores no Teatro São João, que sempre estavam dispostos a carregar nas interpretações em papéis cômicos, ao sabor popular, denunciava o crítico, a utilização na encenação de óperas, de adereços e roupas usadas em farsas e comédias. Por esse motivo, o teatro nacional naqueles tempos, guardava algo de íntimo, familiar e feito em casa. Como literalmente podemos constatar na prática de vender os bilhetes na residência do beneficiado, sempre à procura de novos espectadores, ou mesmo, o chefe da polícia sempre a vigiar o público. Assim, os pedestres que passavam o dia a procurar os escravizados fugidos, eram os mesmos que tinham que conter os ânimos dos diletantes e mais exaltados. Os camarotes eram regularmente mobiliados com itens pessoais dos frequentadores e em muitos casos já no dia seguinte ao espetáculo certos utensílios eram rapidamente recuperados pelo dono. No entanto, mesmo com tanto amadorismo, a atividade dramática não deixava de realizar sua finalidade política, reforçando os ritos que envolvem a monarquia, somado a forma como as elites nacionais se socializam e compartilham impressões, constando também as manifestações políticas e provocações que se davam nos espetáculos entre o próprio público.

Cabe registrar a própria teatralidade do público no teatro, um espaço de convivência onde frequentadores buscavam ver e ser vistos, apresentando as novidades da moda europeia, desse modo, as “desfiladas” eram aguardadas por todos, como bem descreveu José Alencar “uma procissão de rendas, e sedas, e leques, e véus, e diamantes, e olhos de todas as cores e linguagens” (Arêas, 1987, p. 29). Tais observações não escaparam das penas de Martins Pena, que mesmo não se dedicando tanto em seus folhetins na retratação dos costumes do público de teatro, descreve com afeição “Numerosa foi a concorrência de espectadores. Entre estes notavam-se sessenta e tantas meninas do colégio de Mme. De Geslin, que enchiam os camarotes de ordem nobre do lado direito, e apresentavam uma agradável vista” (Arêas, 1987, p. 31).

Aponta também em seus folhetins a relação entre o sagrado e o profano expresso nos vínculos estabelecidos entre teatro e Igreja. Tal mistura desdobra-se em algumas farsas de Pena que representaria no palco festas populares de cunho religioso.

A fé vestia-se de plasticidade cênica, não somente nas procissões precursoras dos desfiles carnavalescos, com suas alegorias e enredos, mas também na música, mímica e entonação dos sermões (...) quanto ao Brasil, inteira-nos muito observar, além da atividade religiosa propriamente dita, as manifestações nitidamente teatrais e laicas que floresceram à sombra da igreja, nos festejos dos dias santos. (Arêas, 1987, p. 33).

Desse modo, seus folhetins não se ocupavam apenas do espetáculo teatral, mas igualmente em analisar a sociedade brasileira em sua totalidade. Com isso, embora suas crônicas priorizassem a análise das encenações e da arte dramática, sua crítica musical, mesmo em menor número, apresenta-se com grande sofisticação, demonstrando pleno domínio da arte⁵³.

A sua paixão pelo teatro e a seriedade com que encarava problemas artísticos são indiscutíveis. Ora conhecedor de mediocridade de nosso meio intelectual (salvo, naturalmente, realizações individuais), o que significa não somente conhecimento insuficiente e confusão de valores, mas também a complacente atitude de agradar e de fazer sucesso (da parte dos artistas) e demonstrar paciência (da parte do público) assume o folhetinista uma nítida atitude desconfiada e frequentemente do contra. Ele sabe que nem todos os que vão ao teatro gostam dele e que nem todos os artistas, por mais europeus que fossem, eram de primeira água (...) assim como o irritava a modinha na cena lírica misturando obras de caráter diferente, da mesma maneira devia irritá-lo a manipulação de óperas, principalmente da Norma, pelo sucesso sem precedentes que alcançara no Brasil. (Arêas, 1987, p. 73).

⁵³ A musicalidade em Martins Pena será mais bem desenvolvida em tópico a parte, que tratará sobre a paisagem sonora das farsas rurais do autor.

Apesar de não haver em Martins Pena um teoria estética sistemática, podemos a partir de seus folhetins isolar alguns elementos que tinham repercussão no período e que norteava sua crítica, eram a) a naturalidade, entendida na concepção clássica de equilíbrio, b) a necessidade de manter-se um pacto de ilusão com o público, por esse motivo “qualquer impropriedade faz perder a ilusão”, c) interessava menos a realidade que a verossimilhança enquanto uma convenção de gênero e público e, por fim, d) a valorização do uso dos contrastes ou antíteses na caracterização de seus personagens e costumes . Desse modo, podemos afirmar que o repertório teórico clássico de Martins Pena conviveria com os padrões do romantismo, àquela altura em ascensão. Um exemplo desse encontro entre escolas e estilos foi sugerido por Arêas (2016), que na seguinte passagem, analisaria a postura clássica de um ator no palco em contraponto à eloquência da atuação romântica.

(...) O espectador indiferente ... não faz ideia de que pertinácia e tensão de espírito precisa um cantor para ter sempre presente o seu papel, não deixar passar um compasso, um simples tempo para entrar a propósito, fingir amor quando o coração diz ódio, e chorar quando folgara rir-se. Estes momentos de vida de um artista constituem um inferno que o ouro e o veludos encobrem, e que o arrebique disfarça. (Arêas, 2016, p. 157).

Por fim, o cerne da retórica crítica de Martins Pena afirma que o espetáculo teatral só seria possível a partir de uma rede de convenção entre público e plateia, sendo imprescindível para a arte dramática o jogo tácito de cumplicidade, produzindo uma crítica enquanto um ofício de ingerência e de estruturação de uma arte brasileira. A morte precoce impediu que Pena pudesse ajudar a edificar aquilo que seria, segundo o autor, o ponto principal da arte nacional, podendo inclusive, firmar-se com uma identidade própria frente ao mundo, tal projeto seria a simbiose entre modelos europeus e práticas nacionais, haja vista, a fundação de uma ópera-cômica nacional. Tal ideia talvez explique sua intransigência com o amadorismo da arte brasileira e seu desejo pela profissionalização das produções teatrais, haja vista, a luta que travou pela abertura do Conservatório de Música. Após a inauguração da instituição não escondeu seu entusiasmo com as novas possibilidades.

Temos visto alguns dramas e comédias de produção brasileira, e eles dizem o que podem fazer seus autores a bem da ópera-cômica. Entre nós existem compositores que só esperam o momento e animação para nos oferecerem seus trabalhos; ... longe não está talvez a realização desta ideia. (Heliadora, 2000).

Como o próprio Pena exemplifica, a crítica musical/teatral foi desenvolvida em concomitância com o surgimento do romance-folhetim. Se a prosa ficcional se firma nos experimentos literários do folhetim com certa demanda e periodicidade, a crítica de teatro desponta no ritmo das montagens de tragédias e dramas (portugueses e franceses) nos teatros

da capital, ocupando quase a totalidade dos espetáculos representados nas noites do Rio de Janeiro.

Segunda a historiografia literária estabelecida, Martins Pena foi o fundador das comédias de costume no país. Sua principal contribuição para as artes nacionais foi na construção do teatro brasileiro em meados do século XIX, já que suas comédias retratam conteúdos universais da tradição dramática ocidental sob uma perspectiva local. A configuração do contexto cultural brasileiro do Período Regencial apresenta certa particularidade, onde o folhetim serviu de laboratório para o aprimoramento do teatro no país, pois ao exibir suas limitações e sugerir melhora no quesito dramático e técnico reforçando a necessidade da profissionalização das artes dramáticas. E nesta figuração cultural que Martins Pena escreveria e encenaria as suas comédias roceiras.

3.2 Cenários

Apesar das limitações impostas pelas fontes e pela singularidade do nosso próximo objeto de análise, o espetáculo teatral do século XIX, propomos contextualizar as didascálias deixadas por Pena e, assim, reconstituir parte da visualidade e sonoridade que o autor esperava ser reproduzido em palco. Dessa maneira, nos atentaremos nas indicações de cenário, buscando em suas sugestões de palco informações relativas ao modo como o cenário e os personagens, referentes ao mundo rural, deveriam ser caracterizados e apresentados ao público. Consequentemente, podemos comparar as indicações do autor com as descrições e representações do campo produzidas na época e que tiveram ampla circulação, ou, que reproduzissem um modo operante comum às produções culturais do período. Em sua primeira comédia, *Juiz de Paz da Roça*, as indicações de cenário apontadas por Pena, foram nos seguintes termos:

Cena I

“Sala com uma porta no fundo. No meio uma mesa, junto à qual estarão cosendo Maria Rosa e Aninha.”

Não negligenciamos que as comédias possuíam uma função diminuta frente a totalidade de uma noite de espetáculo. O que a princípio poderia explicar o uso de um cenário visualmente simples, haja vista, que a montagem desta cena ficaria mais fácil e funcional. No entanto, o próprio autor em sua segunda comédia, *Família e Festa da Roça*, não economizou nos cenários e figurinos na caracterização de uma folia de reis no último quadro

da peça. Informação esta que é corroborada pela única crítica referente a sua obra que chegou até nós, sendo um artigo publicado no dia seguinte da estreia no *Jornal do Commercio*. O anônimo crítico chamava a atenção à qualidade da encenação e da caracterização dos personagens – tanto quanto apontava a sua total disfunção no enredo – reforçando a premissa de que a encenação obedecia também a critérios de verossimilhança. Outro ponto que corrobora nossa opinião – como desenvolveremos melhor mais adiante – foi a maneira como autor caracterizava casas urbanas e ricas, de forma suntuosa e opulentas em mobílias, em alguns casos até mesmo com um piano e outras peças luxuosas compondo a cena. Posto isso, sugerimos que a escolha de um cenário precário não se explica apenas pela ausência de recursos, mas também por uma intenção estética e cenográfica.

Sabendo que o cenário indicado cumpria uma função no enredo, a caracterização das cenas de costume, na qual a ação das personagens da comédia iria se desenrolar, notamos que a sala mediocramente mobiliada, comportando apenas uma mesa de madeira – neste caso as personagens poderiam estar cosendo tanto sentadas em uma cadeira ou em uma esteira – já aparece com certa frequência nos relatos de viagem produzidos e publicados na época. Como podemos confirmar pelas descrições feitas por Saint-Hilaire das fazendas e dos casebres rurais do país, especificamente de Minas Gerais e São Paulo, sugerindo que a casa rural brasileira, até mesmo a dos mais abastados fazendeiros, eram parcamente mobiliadas, sendo descritas nestes termos:

As benfeitorias desta fazenda obedecem ao mesmo sistema de todas as outras desta comarca. Um muro de pedra seca, mais ou menos da altura de um homem, rodeia em parte o pátio muito vasto, no fundo do qual ficam enfileiradas, umas ao lado das outras, as casas dos negros, as pequenas construções que servem de depósito e locais de beneficiamento dos produtos agrícolas e a casa do dono. Esta, feita de terra e madeira, é coberta de telhas, e compõe-se unicamente de um pavimento. A sala é a primeira peça quando se entra. Tem como única mobília uma mesa, um par de bancos e uma ou duas camas de pau. (Saint-Hilaire, 2002, p. 54).

A casa rural indicada na encenação, de certo modo, havia sido designada quase nos mesmos termos por Saint-Hilaire ao relatar sua passagem pelas províncias de Minas Gerais e São Paulo – “única mobília uma mesa, um par de bancos...”. No mesmo relato, ao caracterizar a parte externa da fazenda, podemos perceber que o proprietário possuía escravizados, uma produção agrícola regular, levando em conta a necessidade de uma área de beneficiamento. Pois, mesmo tendo expressivas posses, a sala era parcamente mobiliada, assim como Pena havia sugerido para sua cena.

Vale retomar o modo como a casa roceira foi igualmente descrita por Firmino Rodrigues da Silva, apontando a miséria e a pouca mobília existente em seu interior, aqui a mesa é indicada apenas como um desconjurado bufete, aparecendo também a esteira, tabete comum às casas interioranas ou pobres do Brasil, compondo um cenário próximo da maneira que Saint-Hilaire e Martins Pena haviam retratado:

Era um desses casebres feitos de pau-a-pique, cobertos de sapé que bordam nossas estradas; um catre feito de guascas entrançadas, sustido por quatro pequenos esteios fincados no chão, um velho tamborete, duas esteiras de tábuas, um rústico cabide, e um derrengado bufete eram os trastes de que se compunha a mobília do interior da choupana. (Silva, 1960, p. 139).

Em outra comédia do autor, também de inegável sucesso, a indicação de cena descreve uma sala nos mesmos termos, mas com o acréscimo de algumas sugestões valiosas à nossa análise, agora referentes a sua segunda comédia “Família e Festa da Roça”, a didascália indica com mais precisão como a cena deveria ser composta:

Quadro I

Cena I

“O teatro representa uma sala de uma casa da roça (mesquinamente mobiliada) com mesa e cadeiras de pau.”

Especificando melhor o ambiente e pontuando mais uma vez o uso exclusivo da mesa e da cadeira, o comediante usa um qualificativo que situa melhor o que tal cenário deveria despertar na imaginação do público: acentuar a ausência de bom gosto. Mais do que caracterizar uma casa pobre em mobília, parecia importante frisar a falta de civilidade. A referida indicação de montagem agregaria outra valiosa informação, o cenário deveria reproduzir o interior de uma “casa da roça”. Em vista disso, rastreando os significados que a denominação roça poderia sugerir ao público, invocaremos o Vocabulário Português e Latino de 1712 de Raphael Bluteau: “A roça no Brasil é a horta ou a quinta em que se semeia mandioca; chamam-se assim as quintas no Brasil porque são terras, em que se roça o mato, queimando, cortando ou arrancando as árvores” (Bluteau, 1720, p. 350).

O termo, já no século XVIII, se define por uma atividade específica: o ato de tornar a terra produtiva. Entretanto, também, já aparece a queimada como forma comum aos homens do campo de roçar, ou, limpar o mato para o plantio. Característica que acompanhou os roceiros, como um estigma de atraso social, reforçando sua incapacidade de usar a terra de forma racional. O mesmo termo, roça, também indicaria a presença entre a gente pobre do

campo de técnicas herdadas dos indígenas, informações estas que nos ajudam a compreender como o mundo rural do país foi imaginado naquele contexto⁵⁴.

Se tais informações nos permite afirmar que roça diz respeito ao habitat e atividade comum do homem simples do campo, igualmente, parece não se referir ao grande produtor, ou, ao senhor de escravizados. Ainda dentro do imaginário dos viajantes europeus, um século após a publicação desse vocabulário, o artista Debret (2019) ao descrever sua prancha de número XXX, retrata e explica os tipos de habitação comum ao campo no Brasil nos seguintes termos:

Embora nascido sob um céu, cuja influência leva naturalmente à firmeza de caráter, o cultivador brasileiro está sujeito ao faticamento contraste de comandar o homem semibruto (seus escravos indolentes) e de resistir à pressão do homem mais esperto (o especulador) com o qual discute seus interesses. Por isso nos apresenta espírito sutil, calculador e desconfiado, sob um aspecto rude, adquirido na direção de seus trabalhos agrícolas. A chácara, a roça, o engenho e a estância constituem quatro tipos de propriedades rurais brasileiras destinadas cada qual a uma exploração especial. A roça, cujo diminutivo é sítio, é uma propriedade rural mais rústica do que a chácara, destinada à cultura do café, da laranja, da cana-de-açúcar etc., cujo produto constitui a base da fortuna do proprietário que aí mantém de seis a doze negros. É na roça que se encontram as velhas famílias de cultivadores brasileiros, antigos plebeus portugueses que enriquecido na profissão rendosa de vendeiros (...) O próprio nome de habitante da roça (roceiro) tronou-se na cidade epíteto pelo qual se designa um homem grosseiro. (Debret, 2019, p. 221).

Dessa maneira, a passagem de Debret (2019) acentua e reforça padrões de percepção referentes ao rural brasileiro que Martins Pena provavelmente compartilharia e mobilizaria em suas comédias. Retornado à didascália, destacamos que após usar a expressão “uma casa da roça”, o autor ainda sente a necessidade de reiterar a informação para que não tenha nenhuma confusão. Assim, na caracterização da “roça” deveria ser usado uma mesa e uma cadeira de madeira, mas mesquinhamente mobiliada. Com isso, seguindo Debret (2019), mesmo possuindo um expressivo número de escravizados, entre seis e doze, mesmo tendo certo aporte financeiro, mesmo tendo que lidar com especuladores gananciosos, à época associado aos ingleses, o roceiro brasileiro, invariavelmente, era grosseiro e rude como sua própria casa parecia já indicar.

⁵⁴ Curioso notar que o presidente Bolsonaro atribuiu aos caboclos da região pantaneira a responsabilidade pelas queimadas que atormentaram a o bioma em 2019, pois ainda praticavam a coivara, hábito de limpar o terreno de plantio pelo fogo.

Outro representativo relato do período, escrito por John Luccock e publicado em 1835, revela mais um pormenor ao retratar o interior de uma fazenda mineira:

A residência dessa enorme família consistia num quarto, exatamente como um celeiro da Inglaterra (...) dos lados e estendidas sobre tabuas havia uma esteira sobre os quais dormiam as pessoas. Estas, com mais dois ou três armários em que se continham as miudezas, uma mesa velha e umas poucas pedras e blocos de madeira que serviam de assento, constituíam o mobiliário todo. (Luccock *et al.*, 1975, p. 288).

O comerciante e viajante inglês ao descrever a pobre decoração do interior da sede da fazenda, usa como parâmetro o lar de uma família interiorana inglesa. No entanto, com uma retórica condescendente, Luccock *et al.* (1975) afirmariam, num primeiro momento, acreditar que tal família pudesse ser plenamente feliz, como uma família piedosa e rural costuma, ou, deveria ser. Mas, após uma observação mais criteriosa, acaba mudando de ideia, uma vez que “(...) na atitude dos adultos há sujeição a violentas paixões, e suas maneiras davam mostras de quase completa ausência de desenvoltura civilizada e sentimentos morais”. As características da pictórica casa brasileira, como descreve nas informações iniciais, referentes ao mobiliário da habitação rural, já prenunciavam as características morais do habitante. Por isso, ao retratar a fazenda de seu guia – um tropeiro abastado que o acompanhou nesta viagem – descreve a casa e a linda família do guia nestes termos:

A alegria se difundiu na casa e pareceu penetrar em cada peito, com tanta intensidade quanto em meios civilizados. Era, no entanto, ali expressa com naturalidade, e mesmo com rudez (...). O Deus das famílias humanas! Espalha tuas bênçãos sobre minha casa, que eu não cuidarei que seja uma choça dos desertos brasileiros (...). (Luccock *et al.*, 1975, p. 297).

Continua o viajante em seu relato, caracterizando, agora, a fé sincera e genuína do tropeiro, apesar de rústica ao olhar do comerciante, possuía uma tocante honestidade e profundidade, mas, por fim, suas digressões terminam por associar a fervorosa devoção do roceiro à credence popular mais vil, a do fanático, visto que seu guia deveria ser um “sebastianista menos violento e mais consciencioso do que os outros aos quais conheci com certa intimidade”. Neste exemplo, assim como em outros presentes em seu relato, Luccock *et al.* (1975) usa uma retórica que pinta o aspecto humano e social da vida rural brasileira de tal modo que o pitoresco e o exótico se confunda com a barbárie e, assim, o detalhe expresse o todo. Na cama rude, na alimentação precária, na indumentária imunda, todos os aspectos levam à conclusão que a civilização não chegou por essas terras. A princípio, nossa pesquisa almeja especular sobre as implicações e referências do cenário indicado nas didascálias em relação a percepção da plateia do período, rastreando as possíveis associações culturais

existentes sobre o mundo rural e seus habitantes. Neste caso, a descrição que Luccock *et al.* (1975) fez da família e da fazenda de seu guia, assim como, da sua estadia na casa, encerra-se pela caracterização do mobiliário da pobre residência:

Meu quarto, tal como os demais aposentos da casa, era constituído de tabique de ripado, grosseiramente recoberto de barro, sem, naturalmente, nenhum revestimento nem criação. Era de telha vã e não possuía janela; as telhas são de tal modo conformadas e colocadas que deixam coar luz entre as frinchas e, para o mesmo fim, se deixa aberto um pequenino espaço ao longo do topo das paredes de fora. Minha cama era uma das simples espécies, sem dossel nem cortinas, com um grande saco por colchão, cheio de palha de milho. Tais são os quartos e tais as acomodações nas regiões do interior de Minas Gerais; que nenhum viajante espere coisa melhor e, se por acaso topar com esplendor maior, raras as vezes este lhe aumentará o conforto. (Luccock *et al.*, 1975, p. 296).

No entanto, em aquarela executada por Thomas Ender, podemos visualizar melhor o tratamento pictórico referente ao rural brasileiro, nela avistamos o interior de uma casa paulista, que pela sua arquitetura, guardando ainda traços do século XVIII (o Brasil colonial), nos permite presumir que pertenceria a algum fazendeiro abastado, no entanto, a cena também realça a escassez de mobiliário.

Figura 6 – Uma sala de estar em São Paulo



Fonte: Ender (1817).

A obra onde retiramos a ilustração, um estudo sobre a iconografia paulista do século XIX, organizada e comentada por Pedro Lago (2003), cita uma descrição de Von Martius como nota descritiva da cena retratada na aquarela de Ender.

(...) em São Paulo o gosto pelo luxo europeu ainda não se desenvolveu (...). Conforto e limpeza são preocupações maiores que elegância e esplendor na decoração das casas (...) e encontra-se na sala apenas uma fileira de pesadas cadeiras, veneráveis por sua antiguidade. (Martius (1824) apud Lago, 2003, p. 36).

Nos parece significativo que a escassez de móveis não seja descrita como um traço vergonhoso ou bárbaro, pelo menos quando se refere a morada paulista. A esta citação poderíamos acrescentar as observações que o mesmo Martius fez em relação aos habitantes da capitania de Minas Gerais, em relatório enviado ao rei Maximiliano José da Baviera, onde não media as palavras ao afirmar que:

No lugar de palácios encontra-se apenas cabanas pobres; no lugar de móveis domésticos de bom gosto, só equipamentos sem arte para satisfazer as necessidades imediatas; no lugar de roupas de bom gosto, a maior parte dos habitantes – tanto crioulos, como mestiços, mulatos e escravos negros – apresenta-se na sua naturalidade rude e apenas cobre algumas partes de seu corpo, enquanto unicamente os poucos imigrantes europeus evocam o empenho produtivo inglês, francês e alemão. (Costa; Diener, 2018, p. 96).

Vale ressaltar que a relatoria tinha caráter sigiloso, o que explica o tom de suas palavras, cuja retórica parece usar duas medidas para avaliar um mesmo fenômeno. Em síntese, a partir dos relatos citados anteriormente (Debret, Ender, von Martius, Spix, Luccock e Saint-Hilaire) não é difícil perceber que o paradigma de civilização comum ao mundo europeu/moderno – determinante na configuração da cultura da corte – caracterizaram as fazendas brasileiras, pelo menos em sua arquitetura, como rústicas, simplórias, corriqueiras, obsoletas e utilitárias. Por isso, referindo-se à moradia rural, com certa frequência, como choças, mocambos, choupanas, palhoças ou ranchos pelo fato de tais habitações serem construídas de maneira rudimentar e itinerária (Oliveira, 2013)⁵⁵. Entretanto, esses mesmos relatos demonstram não dar conta da complexidade do mundo rural do país, dificuldade compartilhada pela nossa elite intelectual.

Saindo do imaginário produzido por europeus, podemos reforçar nosso argumento, citando um periódico que circulou nos meses posteriores à abdicação de D. Pedro I, período axial na constituição do sentimento de pátria. O narrador usa como Alter-ego um típico homem da roça, recorrendo a um estilo costumbrista, ironizava e questionava a sociedade e

⁵⁵ Como bem salienta Oliveira (2013), tais práticas ainda permanecem sendo usadas pelo interior do país. “Em suma, a roça é um complexo constituído por um amplo e rico repertório de espécies vegetais. A maneira como se encontrava disposta, segundo dados levantados, favorece a impressão de uma extensa mancha verde, fortalecida pela presença da mata. No universo dessa categoria tipológica, marcada pelo pragmatismo, os cultivos realizados permaneciam em completa sintonia com o suporte biofísico, as linhas de água, a ocorrência de solos férteis, a topografia, dentre outros recursos naturais. A adoção de princípios e regras tradicionais, referentes à escolha do sítio, à implantação dos edifícios e ao ordenamento das unidades produtivas, visava a proporcionar, além da produtividade, a maior interação dos proprietários rurais com os conjuntos construídos e a paisagem, como acontece até hoje” (Oliveira, 2013, p.780).

os costumes da capital. O semanário tinha o sugestivo título de “Simplício da Roça”, na sua primeira edição, o personagem Simplício, em primeira pessoa, apresenta-se ao leitor como um roceiro, caracterizando-se nos seguintes termos:

Dous dias, meus Senhores patrícios da perna fina e da perna grossa, silvestres habitantes destas casas cobertas de telha vã e de sape, espalhadas pelo verde esmalte destes outeiros deliciosos, dos vastos arrebaldes da Cidade do Santo sem calções, em que há muitos Sansculotes ou Farroupilha: saúde e não digo também dinheiro, porque o não há nem de papel; principalmente nas vossas alginbeiras desde que as despojastes todas no Vallongo para africanizar, vossas fazendas por muitos anos, e poupando trabalho aos vossos braços, só feitos para colher. (Seignot-Plancher, 1831).

A particularidade do semanário está na caracterização do roceiro enquanto um tipo social antagônico ao tipo social urbano e, por isso, moderno, que por sua vez, estava vinculado às ideias iluministas e ao nativismo separatista que emergiu no período regencial. Diferente de seu compatriota civilizado, o roceiro é descrito sempre em antítese à cidade, portanto, já no primeiro parágrafo do jornal, na descrição do personagem, o roceiro Simplício refere-se inicialmente à sua simplória morada, invariavelmente, localizada nos arredores da Capital, ou seja, não necessariamente afastada geograficamente, mas distantes culturalmente da corte e da civilização⁵⁶. E, mais uma vez, associando a habitação e mobiliário rústico ao tipo social roceiro, que aqui assume uma conotação mais positiva, vinculado à tradição e aos interesses dos pequenos produtores, tal estratégia não esconde o uso cultural do roceiro, devidamente articulado segundo intenções políticas.

Esse padrão no modo de se perceber e se referir à morada do homem rural teria se fixado já no século XVIII, pois a expressão roceiro é um brasileirismo, conceito que particulariza o nosso camponês, como já salientado antes, acentuando o ato de se fazer uma roça, ou, tonar um terreno apto ao plantio, inicialmente associado ao cultivo da mandioca, carregando traços “selvagens”. Contudo, posteriormente, o roçado passa a ser vinculado à agricultura de subsistência ou à pequena produção voltado ao comércio interno. Não menos importante é a associação da roça à prática da queimada, mais precisamente, da coivara indígena assimilada pelos roceiros e fazendeiros do Brasil, hábito que perdurou entre os grandes produtores de café até as primeiras décadas do século XX.

⁵⁶ Vale a pena lembrar a afirmação atribuída à Afrânio Peixoto, “(...) não nos iludamos, o nosso sertão começa para os lados da Avenida Rio Branco.” (Hochman, Gilberto, logo ali, no final da avenida: Os sertões redefinidos pelo movimento sanitário da Primeira República., 1998)

Não pretendemos sugerir que Martins Pena tenha entrado em contato direto com tais descrições, ou mesmo, convivido intimamente com estes viajantes e autores, apenas mobilizamos descrições e percepções sobre a morada rural brasileira produzidas por agentes culturais representativos na formação e reprodução das principais imagens referentes ao que se entendia por roça e roceiro, particularmente, no que se refere à caracterização da habitação e da mobília. Pois, comparando tais representações com as indicações de cena de Martins Pena, percebemos um padrão no modo como a casa rural era entendida e imaginada. Haja vista, que não apenas mobilizou um repertório comum à época, mas, levando em consideração a estética da verossimilhança, buscava despertar no público o mesmo imaginário e, assim, tornar o espetáculo da comédia possível, como efeito, ao mesmo tempo que reforçava, reproduzia e produzia uma certa percepção do mundo rural do país, consequentemente, de seus habitantes.

Como sugerimos anteriormente, o semanário “Simplicio da Roça” usa como recurso literário na composição do personagem o contraste entre campo e cidade, tema comum à literatura ocidental. No entanto, preenchendo a milenar fórmula literária com elementos da realidade de época, considerando-se, a intensa modernização pela qual a capital estava passando desde a chegada da Família Real. Estas transformações fizeram emergir novos conflitos entre campo e cidade, gerando estranhamentos, preconceitos e incompreensões entre as partes. Que disfarçavam contradições culturais e econômicas profundas, já que os contrastes entre a civilização – simbolizada pela corte⁵⁷ onde se expressavam os novos valores e as novas metas da elite brasileira – e a barbárie – associada ao interiorano roceiro, que àquela altura representava os aspectos atrasados e rudes do povo brasileiro.

No mais, levando em consideração que um diálogo dramatizado tem o poder de sugerir imagens específicas, que cumpram função no enredo, descrevendo lugares, comportamentos e costumes diversos, mesmo que não estejam fisicamente presentes no palco, tais imagens são articuladas pela descrição dramatizada e mentalmente se fazem presente no palco. Por isso, entendemos que certos diálogos das comédias de Pena presumiam que a plateia tivesse uma noção particular de algumas representações abordadas nos diálogos, por personagens

⁵⁷ A distinção entre a corte e a cidade do Rio de Janeiro é relevante na medida que práticas culturais urbanas também serão tratadas como bárbaras.

específicos e reconstituindo situações muito bem conhecidas do público. Diante disso, na cena a seguir, faz referência a eventos corriqueiros da vida urbana carioca:

Cena II

(...)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 coisa grande!

ANINHA: O que é mágica?

JOSÉ: (...) Mágica é uma peça com muito maquinismo. Sim, maquinismo. Eu te explico. Uma árvore se vira em uma barraca; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco. (...) Pois o curro dos cavaleiros! Isto é que é coisa grande! Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem medidas, saltam, falam, etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo. (...) Além disto há outros muitos divertimentos. Na Rua do Ouvidor há um cosmorama, na Rua de São Francisco de Paula outro, e no Largo uma casa onde se veem muitos bichos cheios, muitas conchas, cabritos com duas cabeças, porcos com cinco pernas, etc. (...)

Cena III

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

Conhecendo as proporções dos engenhos comuns à região rural que rodeava a corte, presumimos que a expectativa de moradia compartilhada pela personagem Aninha, se distanciava das grandes fazendas, com senzalas, pomares e capelas, tendo em vista que o engenho do capitão mor seria o parâmetro de luxuosidade e riqueza para as pequenas e médias casas rurais que pipocavam no interior do país.

O conjunto de imagens mobilizadas na caracterização da idealizada vida na corte – com seus teatros, circos e invenções mirabolantes – pertence ao mundo do roceiro. Pois, sendo os dois mundos tão diferentes, para traduzir a luxuosa vida da capital seria usado a linguagem simples dos habitantes da roça, sendo elas o espanto ingênuo gerado pela ignorância em relação aos novos tempos. Com isso, o riso surge do contraste entre o que a deslumbrada roceira imagina e/ou fantasia ser a vida na corte, em contraponto à realidade e ao cotidiano da capital, bem conhecida da plateia. E, como bem resume o pesquisador da arquitetura rural brasileira, Benincasa:

A vida nessas fazendas era muito simples e, assim como naquelas mineiras, os móveis e objetos das casas rurais eram escassos, existindo apenas o mínimo e estritamente necessário ao rude cotidiano: oratórios com suas imagens, poucas mesas, bancos, tamboretas, caixas, camas ou catres, tachos de cobre, panelas de ferro, pratos de estanho, gamelas, raros copos de vidro, entre outros exíguos objetos. Raros são os inventários em que aparecem livros ou instrumentos musicais, o que demonstra que todo o cotidiano era voltado ao trabalho e à sua boa manutenção. O lazer restringia-se às conversas, uma ou outra visita a fazendas

vizinhas e às vilas próximas para uma missa ou uma festa religiosa”. (Benincasa, 2010. p. 35).

3.3 O figurino e a indumentária do roceiro

Em artigo que define e discute o papel da indumentária cênica no espetáculo teatral e qual sua relação com a moda, Viana e Muniz, descrevem duas particularidades do figurino, a simplicidade e a complexidade, pois é “simples, na medida em que se trata da roupa de cena (...) e complexo, quando se pensa no que significa cenário, ‘vá lá: área de atuação de atores’.” (Viana; Muniz, 2007). A precisa definição propõe que o figurino se torna um elemento de complexidade – seja na construção de um personagem, ou, na reconstituição histórica – a depender do significado que o cenário possui para a época e o local em que a peça será encenada. Em vista disso, no século XIX, o figurino está estreitamente vinculado a um cenário que busca a verossimilhança, com um trato “realista” da realidade, assim, contribuía decisivamente para a caracterização visual da cena, dos personagens e da ação que se desenrolará em seguida. Sendo responsável pela conformação de uma expectativa comum referente aos personagens e as ações, tão cruciais ao pacto de confiança do público. O que se intensifica numa comédia de costumes, uma vez que quanto mais rápido for a identificação do personagem pelo público, melhor será para um efeito cômico imediato.

A indumentária cênica na comédia de costumes de Martins Pena cumpre papel privilegiado, seja este de, por meio do uso cênico dos significados da moda, decodificar para o público as hierarquias sociais e as diferenças econômicas existentes na sociedade brasileira. Sendo assim, o figurino era construído em diálogo permanente com a linguagem da moda, que apesar de recente no país, já era dominada e utilizada como símbolo de distinção e poder, principalmente nos centros urbanos. Em outros termos, pelas roupas e pela moda delineava-se um sutil jogo econômico e político, compondo um repertório visual, cujo código era dominado pela sociedade carioca. Os padrões de civilidade da moda logo eram utilizados para definir os padrões de incivilidade, ou, da barbárie. Será por meio destes contrastes e contradições que Pena mobilizará o repertório referente à moda na caracterização dos personagens roceiros.

Entre a transferência da corte e os primeiros anos da maioridade de D. Pedro II, o Rio de Janeiro, de cidade colonial transformou-se na cidade mais cosmopolita do Império, recentemente aberta à novas relações comerciais e sociais. Os bailes, as procissões, a rua, os

saraus, as festividades e o teatro eram espaços onde se desfilavam vestidos, casacos, relógios, chapéus, bengalas e calçados que cumpriam sua função de situar a posição dos indivíduos dentro das novas hierarquias da corte brasileira.

Por meio de um vestido, de uma cauda maior, de um babado mais ou menos marcado, de uma cor bem escolhida, de um colar ou de uma pulseira, podia-se ao primeiro olhar treinado nas artes da corte, supor-se se uma mulher era filha de um nobre carioca, acostumado aos salões, ou uma fazendeira paulista tímida diante do ritmo frenético da rua do ouvidor. A vestimenta foi, assim, fator de dinamização e modernização econômica na capital e, ao mesmo tempo, arma poderosa para a distinções sociais (Monteleone, 2013, p. 19).

Como bem descreve Gilda de Mello e Souza (1987) ao se referir à heterogeneidade típica das sociedades atingidas pela modernidade, haja vista, que seus centros urbanos se transformaram em laboratórios das recentes práticas sociais, apresentando essa nova diversidade nos seguintes termos:

De um canto de rua, vendo a multidão passar, podemos contrapor a corrente humana, que foge apressada, a diversidade de rostos, de falas, de ritmos de andar, de corpos e de roupas. As diferenças que captamos são reflexo de profundos contrastes de tipos de vida, de nível social, de profissão, que os anos cristalizam, impondo aos indivíduos como máscaras. Elas fazem com que a primeira vista separemos não só o operário do burguês, como dentro de uma mesma classe o escritor do magistrado, o comerciante do fazendeiro, o professor do industrial (...) os próprios lugares públicos repetem ainda a hierarquia da sociedade, que se estampa nos assentos de um teatro, onde as frisas e os camarotes dominam avança na frente dos balcões, o anfiteatro fechando plebeiramente o círculo do público. Que se reflete nos salões dos restaurantes onde as vezes, ao lado de salões dos restaurantes (...) assim, os bairros de uma cidade, a de um restaurante, nos oferecem uma divisão concreta de certos afastamentos e contrastes da sociedade. (Souza, 1987, p. 111-112).

Como já apresentado, emergiram pela capital novos espaços de sociabilidade, por esse motivo, novos papéis sociais surgiram, ainda mais, com a maciça presença de uma comunidade palaciana, que a seu modo, inaugurou nos trópicos a sociedade de corte. As diferentes camadas sociais, com suas novas distinções e diferentes significados, apreenderam rapidamente os hábitos necessários para se situarem na complexa hierarquia da paisagem social carioca. Que se caracterizava pela ausência de uma legítima tradição nobiliárquica. Esse código implícito seria muito bem articulado no teatro, pois, mesmo que este espaço fosse simbolicamente menos significativo, se comparado a uma cerimônia de Corte, não seria menos importante na hierarquia simbólica do espaço urbano:

Na verdade, o espetáculo teatral exigia menos luxo do que as cerimônias de corte e nesse ambiente usavam as mulheres flores nos cabelos, brincos compridos e vistosos, um xale pelos ombros e um leque, mais ou menos valioso. Embora a sociabilidade fosse restrita, o guarda-roupas pra sair não era menos luxuoso, conforme o depoimento do mencionado prussiano: ‘As damas de qualidade e as

mulheres em geral possuem amplos guarda-roupas de linho e sedas de toda a classe, guarnecidos de outros enfeites. (Silva, 1993, p. 232).

Martins Pena mostrou-se um atento observador das divisões e contrastes que se formavam na capital, principalmente as que se expressavam no cotidiano da corte. Uma vez que, os figurinos indicados nas didascálias, deixadas pelo autor, confirmam a hipótese de que os códigos da moda de época foram amplamente usados com a finalidade de identificar os personagens de suas comédias a tipos sociais específicos e conhecidos – pelo menos segundo as suas intenções estéticas – pelo público que frequentava os teatros da cidade. Baseados nessa premissa, observaremos como os personagens roceiros deveriam ser vestidos na referida comédia *O Juiz de Paz da Roça*.

Cena IV

Entra Manuel João com uma enxada no ombro, vestido de calças de ganga azul, com uma das pernas arregaçadas, japona de baeta azul e descalço. Acompanha-o um negro com um cesto na cabeça e uma enxada no ombro, vestido de camisa e calça de algodão.

A ganga era um tecido de algodão estreito, originário da Índia e da Itália e muito usado no Brasil, predominando no país as chamativas, orientais e populares cores azul e amarelo. A japona era um tipo de casaco largo, sem abas que chega abaixo da cintura. Segundo a pesquisadora Puelle, as japonas de baeta apareciam em anúncios de jornais sendo vendida para uso de escravizados ou para descrevê-los em fuga. A caracterização do escravizado por Pena confirma a baixa qualidade dos tecidos usados na vestimenta dessas populações, como bem apontado por Maria Beatriz Nizza da Silva:

Não só a iconografia como os anúncios de escravos fugidos nos permitem visualizar como se vestiam. As peças mais comuns da sua indumentária eram a camisa (feita de materiais variados como cassa grossa, pano de linho cru, brim algodão, riscado, linho grosso); as calças (de pano da Costa, de ganga, de belbute, de casimira, de pano, de linho cru, de algodão); e o colete (de pelúcia, de belbute, de pano, de baeta, de casimira). Raramente é feita, nos anúncios, menção a pantalonas, calção, véstia, fraque. Alguns fugiam só de camisa e ceroula, ou de tanga e camisa (Silva, 1986).

Já a baeta era um tecido de pano felpudo ou tecido grosseiro de algodão, cujo uso tornou-se comum nas regiões mineradoras, por isso, posteriormente, o próprio termo tornou-se sinônimo de mineiro ou natural de Minas Gerais, devido ao uso frequente de casacos feitos com esse tipo de material. Tal denominação é usada por Martins Pena, na farsa, *O Sertanejo na Corte*, quando dois ciganos, com deboche, assim denominam o mineiro Tobias. A baeta era versátil e, por esse motivo, foi usada com frequência no Brasil durante o período colonial. Seu uso pode estar vinculado à facilidade de se encontrar este tecido, ainda mais

que as manufaturas têxteis eram praticamente inexistentes no país, sendo as exceções respaldadas pela necessidade de cobrir a população de escravizados que chegava ao Brasil e, também, às populações pobres e livres que aumentavam no interior (Puelle, 2014; Drumond, 2008).

Com isso, tal como a morada do roceiro a sua indumentária, igualmente, era bem característica, ao menos, segundo as numerosas descrições deixadas por viajantes que aqui passaram. Em famosa passagem, Saint-Hilaire ao percorrer pela região de Minas Gerais, deteve-se na Fazenda do Ribeirão, sendo recebido primeiramente pela esposa, pois, o marido ainda não se encontrava, entretanto segue a descrição do viajante:

Ao cair da noite, chegou o proprietário da fazenda, campônio gordo que tem na milícia o posto de alferes e cuja voz de estertor se pode ouvir a um quarto de légua. Em casa traz as pernas nuas, segundo o hábito da região, e não usa senão jaleco de pano azul grosseiro e calça riscado (pano liso). Acolheu-me muito descortesmente, mas estou persuadido de que tem, como todo o mundo, as mesmas maneiras que me demonstrou. (Saint-Hilaire, 2002, p. 53).

Assim, cabe ressaltar que nos anos posteriores à independência trouxeram duas mudanças significativas à vestimenta nacional, primeiramente se fixaria no país o mercado das modas, que vinha gradualmente ganhando espaço e transformando o comportamento e os costumes dos brasileiros, principalmente das capitais. Data deste período as referências injuriosas de Freyre relativas à *reeuropeização* do país, uma vez que, agora, a moda inglesa e francesa ganhava as ruas, os teatros e os salões, abandonando o saudoso colorido do estilo oriental. O principal símbolo destes novos tempos foi durante todo século XIX, a rua do Ouvidor. Onde se encontravam quase todas as novidades que chegavam de Paris, tão buscadas pela nova elite urbana e pela corte. No entanto, com a independência, os sentimentos patrióticos, que seriam amplamente testados nas décadas seguinte, fazem da política um tema cotidiano na imprensa, nos teatros e, também, na moda. O uso de chapéu de palha e fitas verde amarelas se fazia obrigatório para quem fosse patriota e avesso à tirania lusitana. Não só nos adereços, mas também, na origem e nos tipos de tecidos e costura. Com isso, iniciou-se uma campanha a favor das roupas nacionais, com acabamento mais simples, como forma de se valorizar nosso mercado, como também, uma forma de refutar o modo de vida da corte, que se confundia com o modo de vestir dos tiranos e de seus defensores. A moda não seria atacada apenas pela grita patriótica, mas as afiadas palavras do moralista e observador urbano, Gama (1996), faziam frente as novas tendencias no país:

Que boa lembrança para dar consumo às fazendas! [...] se antigamente uma pobre moça fazia um vestidinho com dez patacas, hoje (graças às espertezas de Paris)

são precisas vinte para arranjar um vestido da mesma fazenda. Não crimino os franceses: cada uma pesca para si. O que me desgosta é a nossa tolice em se querer macaquear em tudo, e por tudo, até a despeito de nossa justa economia.

Se as ordens do juiz de paz referentes as obrigações militares de Manuel João deveriam ser acatadas imediatamente, mesmo a contragosto, corre o roceiro para vestir seu traje militar:

CENA VII

Entra Manuel João com calça e jaqueta de chita, tamancos, barretina da guarda nacional, cinturão com baioneta e um grande pau na mão.

Segundo nota de Damasceno e Pena (1956), na edição crítica das comédias do autor, foram feitas algumas modificações na caracterização do personagem, como aponta em nota “as mesmas calças, tamancos, jaqueta de chita, chapéu de palha e um grande pau na mão”⁵⁸.

3.4 A paisagem sonora da roça

Um aspecto recentemente explorado na obra de Martins Pena seria a sua musicalidade, foi o pesquisador Luiz Costa que investigou em profundidade o uso que o autor fez da sonoridade da época em suas encenações. Para isso, empregou como paradigma de pesquisa a noção de *musiké*, mas para melhor compressão do termo, faremos antes algumas reconstituições teóricas vinculadas ao teatro.

Neste sentido, a comédia tradicionalmente foi dividida em duas vertentes: a) a primeira remontando à Aristófanes, que priorizava o *estudo de situação*, se concentrando na caracterização da realidade do próprio tempo do autor na exploração da comicidade e b) a segunda, desenvolvida por Molière, privilegiou os *caracteres*, que buscavam resumir vícios da condição humana em caricaturas cômicas, com isso, fixando modelos de personagens que seriam usados por séculos na tradição da comédia. Martins Pena faria amplo uso das duas tradições, como já apontado pela historiografia não iria explorá-las em profundidade. Entretanto, através de sua comédia, aplicaria os dois modelos na medida em que permitissem apontar com mais objetividade uma “vista panorâmica da realidade” social brasileira para, assim, produzir uma vívida sátira dos temas comuns ao cotidiano do país.

⁵⁸ Apesar de já possuir um material significativo sobre o tema, infelizmente, por conta dos prazos, não consegui finalizar o capítulo como previa.

Inspirado em Molière, Martins Pena, a princípio, aproveitaria amplamente os personagens-tipo, estes foram entendidos pela tradição como sínteses diretas das principais características de um gênero ou tipo social, uma vez que a simplicidade direta permitiria ao espectador reconhecerem imediatamente os tipos humanos dentro dos personagens. Fator imprescindível para se despertar a espontaneidade necessária para o riso fácil, uma vez que não era preciso maior complexidade e atenção do público para a compreensão e interpretação do enredo.

No entanto, não podemos esquecer que Martins Pena ao construir seus personagens cômicos, levava em conta a especificidade dos principais intérpretes que atuavam nos teatros cariocas, sabendo de antemão com o que poderia contar para uma melhor performance⁵⁹ de suas farsas. Neste sentido, a performance seria entendida como as prováveis habilidades que os atores de seu tempo teriam em potencializar estes tipos comuns à comédia ocidental na ambientação e caracterização de uma realidade social específica, haja vista, a sociedade brasileira. Sendo assim, a *musiké* é entendida como a soma das menções sonoras, musicais e musical-coreográficas usadas na caracterização de situações ou personagens-tipo em um espetáculo teatral. Foi nestes termos que Martins Pena soube explorar com criatividade a tradicional comédia ocidental na produção de suas farsas. Neste sentido, Luiz Costa articulou a ideia de paisagens sonoras, um tipo de sonorização esperado para determinado ambiente, na reconstituição da *musiké* usada por Pena em suas comédias. Em grande medida, este capítulo vai se ancorar em sua vasta pesquisa, mas buscando desenvolver com mais vagar o universo sonoro usado nas comédias de Martins Pena para a caracterização de personagens-tipo e situações associados particularmente ao mundo rural brasileiro.

A musicalidade de Martins Pena surgiria antes mesmo de suas comédias, ou seja, em suas primeiras experiências em prosa de ficção, especificamente em seu terceiro conto publicado no jornal Correio das Modas, em 23 de fevereiro de 1838. Com o sugestivo título “O Poder da Música” a primeira cena se passa em uma chácara situada no Engenho Velho, onde a jovem Henriqueta, acompanhada pelo piano, canta uma bela modinha na presença de sua mãe e de seu amado, Carlos.

Depois de alguns acordes habilmente ligados, principiou a cantar. A sua voz melodiosa e pura, fazia penetrar na alma um sentimento sem nomes, um prazer

⁵⁹ Aqui compreendido como a soma dos aspectos sonoros, rítmicos, visuais e técnicos corporais que compõe o repertório atorial de atores, cantores e bailarinos.

como devem experimentar os bem venturados ouvindo no Céu o Choro dos Anjos. Ella era qual Sabiá, que de entre os ramos de uma florida laranjeira, solta aos ares os seus melodiosos tons” (Correio das Modas, 23 fev. 1839, p. 2).

Chegada à noite, Carlos que morava na cidade, precisaria retornar, pois com os tumultos políticos que assolavam o país, os caminhos para a corte tornaram-se perigosos. Logo após sua partida, o jovem enamorado percebe que havia esquecido as suas luvas, mas ao retornar para buscá-las vê sua amada Henriqueta na presença de outro homem, que aos seus pés parecia cortejá-la. Possuído pelo ciúme e desapontamento, não esperaria que Henriqueta se explicasse, saiu às pressas para a cidade e nos dias seguintes mudou-se para a França, buscando na viagem algum conforto para suas dores.

Um ano inteiro Carlos em França, procurando esquecer-se de Henriqueta, no meio dos prazeres; porém debalde, a sua imaginação o trazia sempre para sua Pátria. Quando ele ia ao Theatro, e ouvia as mais celebres e enquanto o povo as aplaudia, lágrimas de saudades lhe saltavam dos olhos. Ele se lembrava da voz doce, e suave de Henriqueta, e se achava isolado no meio dos homens. Não podendo suportar por mais tempo as angústias de seu coração, ele partiu para o Brasil. (Correio das Modas, 23 fev. 1839, p. 2).

No seguimento seguinte do conto seria esclarecido ao leitor quem era o mancebo que parecia cotejar a amada de Carlos. Alguns dias antes do ocorrido, Henriqueta, ao caminhar pelo quintal de sua casa, foi surpreendida por um home que assim explicaria sua preocupação:

- Eu sou um desgraçado proscrito! Eu fui daqueles que cansados com a opressão que o Governo Português fazia pesar sobre nós, soltaram o grito de Independência do Brasil. Eu fui perseguido, e procuro na fuga, livrar-me de meus inimigos. Vós podeis socorrer-me; ocultai-me na vossa casa por alguns dias até que eu possa atravessar os mares, e apartar-me assim de meus perseguidores. (Correio das Modas, 23 fev. 1839, p. 2).

Diante da situação, a jovem Henriqueta não teria dúvidas, ajudaria a esconder o homem que lutou pela liberdade do Brasil. Sendo assim, a cena que Carlos presenciara era, nada mais, que o jovem patriota agradecendo Henriqueta pela sua honrosa ajuda. Passados um ano do corrido, Carlos retornaria da França e não aguentando de saudades, furtivamente iria a casa de Henriqueta espreitá-la por alguns momentos.

Com precaução caminha para junto de uma janela, quando o som do piano o faz repentinamente, e depois de um triste prelúdio, ouviu distintamente esta modinha cantada por Henriqueta:

Se os meus suspiros podessem
A teus ouvidos chegar
Virias que uma saudade
É bem capaz de matar.
(...)

Carlos estende os braços, e quer exclamar: Henriqueta?! Porém a sua voz emudece; e ela continua a cantar:

Não é do zelo o meu queixume,
Nem do ciúme abraçador;
É da saudade que me atormenta,
Quando se ausenta o meu amor.
(Correio das Modas, 23 fev. 1839).

Não aguentando as emoções suscitadas pelos versos cantados por Henriqueta, Carlos se apresentaria e em seguida travariam um caloroso diálogo, mas, por fim, o casal se acertaria e em alguns meses já estariam casados. As peripécias descritas no decorrer da história refletiram temas comuns à sua geração, como o patriotismo apresentado por um personagem nacional que lutou pela independência do Brasil, assim como, na figura de Carlos, que desiludido por amor decide passar um tempo na França, cumprindo a típica viagem de formação dos românticos, mas seu percurso o levaria à conclusão de que o único local que poderia encontrar conforto para seus tomentos era o solo de sua pátria. A história é finalizada num reencontro amoroso que se dá pela mediação da música, cuja força de seus versos e melodia foi capaz de quebrar o orgulho de Carlos, este ao tomar conhecimento da verdade, se desculpa e, com isso, reviveria seu amor por Henriqueta.

Se o quadro descritivo ainda é rigidamente estruturado, seguindo os protocolos comuns a ficção de jornal da época, haja vista, os quiproquós amorosos, a defesa do patriotismo e a junção ideal entre pátria e amor. Não deixa de usar uma importante menção sonora na caracterização da idílica paisagem dos arredores da capital carioca. Para isso, faz menção à presença do piano, instrumento símbolo da música civilizada, mas o instrumento é usado para a execução de uma modinha, ainda hoje considerada o primeiro gênero de canção popular brasileira, por isso, cabe alguns esclarecimentos acerca da modinha nacional. (Tinhorão, 1974).

Sem compromisso com a venda de pianos, outro francês, pinta, alguns anos mais tarde, um retrato menos lisonjeiro do estado das artes na corte. “O Rio possui hoje um teatro lírico (...) suas ruas são iluminadas a gás e há piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infectada (...) que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que, afinal, nos tais pianos (...) não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas. (Alencastro, 2019, p. 40).

A modinha foi um gênero de canção solista brasileira, de caráter iminentemente popular e, por isso, percebida como potencialmente perigosa e ameaçadora à moral da sociedade. Nos últimos anos do século XVIII, surgem notícias sobre alguns mestiços da Bahia que cantavam conhecidas coplas de seu tempo acrescidas de contribuições do próprio cantador, estes, invariavelmente, acompanhados pela viola, instrumento que já tinha alcançado as camadas populares. Dessa maneira, na visão das autoridades e das pessoas

respeitáveis da época, a canção solo oferecia grande perigo aos bons costumes, uma vez que sempre existia a possibilidade das músicas e cantigas ganharem em seus versos e nas mãos dos tocadores de viola, um tom moral baixo, tornando-se indevidamente lascivas. Pois, os cantadores, através dos encantos de sua poesia amorosa, poderiam corromper as mulheres, ou mesmo, através de seus versos satíricos políticos, ofenderem a honra e a moral de figuras públicas do período.

Citado por Tinhorão (1974), sabemos que Nuno Marques Pereira documenta no primeiro volume do *Peregrino da América* (primeira edição seria entre 1718 e 1725) a anedota histórica acerca da filha de um fazendeiro da região do recôncavo baiano que teria fugido com seu professor de canto. No entanto, no segundo volume de sua obra, teria a prudência de amedrontar os tocadores de viola, narrando agora, o perigo que tais canções lascivas ofereciam também aos cantadores.

E por que não fiquem os músicos, e tocadores de violas, de toques e músicas lascivas, sem algum exemplo, contarei uma entre muitos que vos poderia repetir, e for o caso: que houve um pardo por nome João Furtado, famoso músico e grande tocador destas modas profanas, assistente na freguesia de Nossa Senhora do Socorro, no recôncavo da Bahia, o qual em certa ocasião pegou em uma viola, e se foi deitar na sua cama, e começou a cantar um tono, que se usava naquele tempo, e dizia a letra: ‘Para que nasceste, Rosa./ Se tão depressa acabaste, etc. ’Ouviram o tanger e cantar os que em casa estavam. Porém, quando o foram acordar, estava em outra vida. (Tinhorão, 1974, p. 10).

Diante disso, fica evidente a diferença entre o significado que a modinha possuía em sua origem, com a forma como foi assimilada pela sociedade carioca após a independência, como bem ilustra Martins Pena em seu conto “O Poder da Música”. Já que, de ameaça à honra e aos bons costumes, a modinha seria usada também por mulheres como entretenimento, tendo conquistado a elite e, agora, sendo acompanhadas pelo erudito piano. Mais uma vez faremos referência à obra de Tinhorão para exemplificar a forma como, gradativamente, a modinha seria recebida e assimilada pela sociedade brasileira:

Ao descrever as impressões de um sarau de meados do século XVIII na casa da Marquesa de Alorna (mulher de Dom Pedro de Almeida, Conde de Assumar, que governou a Capitania de São Paulo e Minas do Ouro de 1717 a 1721, e reprimiu a insurreição em Vila Boa), Ribeiro dos Santos demonstrou-se realmente impressionado é com o fato de ‘mancebos e donzelas’ interpretarem “cantigas de amor tão descompostas” que – afirma em tom de pudor ofendido – “corei o pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda”. (Tinhorão, 1974, p. 11).

Foi o mesmo Ribeiro dos Santos que em suas memórias se queixaria do sucesso que as modinhas de Domingos Caldas Barbosa teriam alcançado no período, tanto em Portugal

quanto no Brasil, reclamando de sua prejudicial influência, mas também reconhecendo a vivacidade da nova modalidade musical.

Que grandes máximas de modéstia e temperança e de virtude se aprendem nestas canções! Esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou por em uso os seus rimances, e de versejar para mulheres (...) Eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas inovações, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e a graça dos estribilhos e retorne-los com que arremata. (Tinhorão, 1974, p. 12).

Domingos Caldas Barbosa foi um poeta e violeiro, nascido na cidade do Rio Janeiro em meados do século XVIII, era filho de um português com uma angolana escravizada, mas, mesmo sendo mestiço foi reconhecido pelo pai, tendo estudado no Colégio dos Jesuítas. Em 1760, após queixas levantadas contra seus versos satíricos, seria mandado para a Colônia do Sacramento, tendo retornado à capital em 1762. Após seu regresso, Domingos Caldas Barbosa intensificaria sua atividade artística, mas sempre na companhia de “mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola e nunca com mestres de música eruditos (que por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil). (Tinhorão, 1974, p. 13).

A partir de 1775 Caldas Barbosa aparece em Lisboa, cantando suas modinhas e obtendo grande sucesso pela cidade. Era costume até a segunda metade do século XVIII nomear as cantigas populares de modas. No entanto, com o sucesso de Caldas e suas modas amorosas e melodiosas – canções curtas compostas de quatro a sete sílabas, característica típica da poesia popular – levaria os contemporâneos a nomearem a nova moda que surgia de modinhas, termo que popularmente seria associado à canção solo de origem brasileira. Como podemos verificar pelo testemunho de Link, que anotou em sua viagem à Portugal, feita nos tempos em que as modinhas de Caldas faziam sucesso por lá, a seguinte observação “as canções brasileiras nos encantaram pela maior variedade e pela jovialidade tão franca e ingênua quanto o país de onde provém. (Tinhorão, 1974, p. 13).

Dessa maneira, torna-se significativa a referência à modinha no conto de Martins Pena, uma vez que o próprio título, Poder da Música, sugere que não havia, pelo menos para o autor, discriminação entre a singela modinha brasileira e a música, em maiúsculo, produzida na Europa. Para melhor compreensão da questão colocada, seguiremos em nossa análise. A sua primeira comédia encenada, O Juiz de Paz da Roça, que estrearia em 4 de outubro de 1838, trazia em seu anúncio informações importantes para a reconstituição de um espetáculo teatral, como também para se compreender a paisagem sonora usada pelo autor na caracterização do campo: “(...) nova farsa O Juiz da Roça, que termina por uma tocata e

dança própria do lugar, porá fim ao espetáculo” (Jornal do Commercio, 02 de outubro de 1838), a autoria não foi indicada, ainda mais se as peças eram comédias ou gêneros considerados menores. No entanto, para a edição de 1842 da obra, publicada pela tipografia de Paula Brito, a tocata referida anteriormente foi renomeada como “Fado da tirana”, sendo acrescentado a seguinte letra:

TOCATA
(Cantando)
Cantador
Ganinha, minha senhora,
Da maior veneração;
Passarinho foi-se embora
Me deixou penas na mão.
TODOS
Se me das que comê
Se me das que bebê
Se me pagas as casas,
Vou morar com você. (Dançam)
TOCADOR
(cantando)
Em cima daquele morro
Há um pé de ananás;
Não há homem neste mundo
Como nosso juiz de paz (Pena, 1956, p. 33).

A levar em conta o anúncio, “tocata e dança própria do lugar”, percebemos a existência de uma sonoridade minimamente delineada entre a plateia referente ao assunto tratado na farsa, ou mesmo, uma expectativa musical comum entre o público. Sabemos que as noites de espetáculo tinham como último evento um entremez e/ou farsa que, invariavelmente, terminava em dança e música que logo tomava todo o teatro, bem ao gosto do público da corte. Mesmo sendo um gênero menor, a farsa ocupava uma posição estratégica dentro do espetáculo, proporcionar diversão garantida ao término da noite. Para isso, Martins Pena parecia seguro ao trazer para o palco a referida sonoridade rural enunciada, o que se provaria acertado, já que obteve sucesso imediato, em destaque para o encerramento de sua estreia, que teria no papel de Aninha, a conhecida atriz e bailarina Estela Sezefreda, que àquela altura era casada com o ator e empresário João Caetano. Para isso, indicava o autor que a tocata citada anteriormente, deveria ser executada na viola, acompanhada por cacos, palmas e dança.

O famoso trovador brasileiro, Caldas Barbosa, citado anteriormente, ficaria conhecido popularmente como Lereno, sendo que os versos de suas principais cantigas foram registrados em dois volumes, denominados de *Viola de Lereno*, respectivamente, publicados em 1798 e 1826, o que prova em certa medida seu sucesso. Como o título da obra sugere, o

instrumento que Caldas Barbosa com virtuosismo usaria para dar vida às suas modinhas foi a *viola*. Se atualmente a viola é um instrumento diretamente associado à musicalidade rural e caipira, acompanhando folias, quadrilhas e duplas musicais, tal significado não era evidente até, pelo menos, as primeiras gravações fonográficas feitas por Cornélio Pires nos primeiros anos do século XIX. A viola havia tido um grande percurso que se iniciara na Península Ibérica, havendo conquistado amplamente o território brasileiro até meados do século XIX, quando passa a perder espaço para o violão.

A farsa não encenada, *O Sertanejo na Corte*, de Martins Pena tem como principal personagem, o mineiro Tobias, comerciante de queijos, que fora enganado por dois ciganos, ao chegar na residência de Pereira, comerciante que recebe o roceira em casa, demonstra um forte estranhamento ao ver um piano.

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

Na cena seguinte, tomando de espanto mais uma vez o estranho instrumento, que agora é denominado pelo mineiro de “caixão”, tem como resposta:

Pereira – Não desconfie, senhor Tobias, o caso não é para isto. Venha cá. (*leva-o para junto ao piano*). Isto é um piano, é um instrumento de corda, assim como uma viola, um machete, e não um bicho como o senhor pensa. (*Toca à toa ao piano*) Está ouvindo? (Pena, 1956, p. 45).

Como podemos perceber, Pereira ao buscar traduzir o distinto instrumento, urbano e civilizado, para o universo sonoro de Tobias, faz referência a dois cordofones bem conhecidos do público, mas vinculados ao universo popular e, por isso, do sertanejo, a viola e a machete.

PEREIRA – Venha cá. (*leva-o para junto do piano*) Isso é um piano, é um instrumento de corda, assim como uma viola, um machete, e não um bicho como o senhor pensa. (*toca à toa no piano*). Está ouvindo?

TOBIAS (muito admirado) – Ah!

PEREIRA – Ora, agora veja. (*abre o piano e mostra-lhe o feitiço por dentro*). Está vendo? São cordas.

TOBIAS – Como é bonito? Ó patrão, vamos breganhar?

PEREIRA – Breganhar como?

TOBIAS – Eu lhe dou meus burros carregados por esta viola grande.

PEREIRA – Qual viola nem meia viola; já lhe disse que chama-se piano.

TOBIAS – Pois está bom. Pião, pião, seja lá como quiser! Quer ou não quer a breganha? (Pena, p. 64-65).

Diferente do conto “O Poder da Música”, que trata com naturalidade a presença de um piano dentro das grandes fazendas existentes nos arredores da capital, na farsa não encenada, o personagem sertanejo desconhece o piano e, conseqüentemente, as práticas culturais vinculadas ao instrumento, como bailes e danças europeias. Sugerindo uma clara distinção em relação ao universo rural que envolvia a capital e o universo rural que se encontrava pelo interior do país, quanto mais distante geograficamente, mais distante culturalmente ficaria.

Pereira (só) – E que tal o quadrúpede! Chamar seges casinhas e piano bicho! Há ainda muita estupidez! O que não vai por estes vastíssimos sertões que cobrem grande parte do Brasil! Não admira que este pense que o piano é um bicho, quando outros creem em reino encantado¹³⁴ de João Antônio em Pernambuco. Enquanto instituições sábias não melhorarem (sic) a educação de grande parte dos brasileiros, os ambiciosos terão sempre onde se apoiar. Senão diga-o Rio Grande, diga-o a Bahia! Desgraçada da nação cujos povos vivem na mais crassa e estúpida ignorância!
(Pena, p. 65).

Já em outra cena, em diálogo estabelecido com a filha do comerciante, o mineiro Tobias revela também desconhecer o que eram os famosos bailes da corte, eventos comuns da capital, que ocorriam nos salões da elite, frequentado por um estrato selecionado, assim, tornando-se um evento de distinção e glamour:

Inês – É verdade, porém o senhor ainda não viu nada. Oh, se fosse ao baile dos Estrangeiros, então se admiraria!
Tobias – Baile! O que é baile?
Inês – É uma casa aonde a gente vai à noute dançar.
Tobias – Isso não se chama baile, chama-se batuque. Ora diga-me, lá dança-se a coritiba? (Pena, 1956, p. 46).

Uma forma de trazer mais clareza sobre o que se esperava de um baile e como estes tornaram-se eventos cruciais na promoção de novos hábitos urbanos e civilizados, faremos referência ao O Correio das modas, revista que Pena colaboraria com suas crônicas urbanas.

O que seria a dança sem as longas filas de Senhoras, sem a encantadora música, sem o brilhantismo da iluminação, o luxo dos ornatos, as mesas de jogo e a profusão de doces esquisitos e excelentes refrescos, entre nós tão excessiva! Que milhares de sensações não assaltam o coração quando se entra em uma sala de baile! (...) Um vai ao baile para perder o seu ouro, outro a sua saúde, um terceiro seu coração, os singelos ornam-se, os ociosos circulam e fazem número (Correio das modas, 12 jan. 1839).

Esses bailes tinham por dança e principal trilha sonora as quadrilhas ou as contradanças, de grande sucesso na corte, pelo menos é que nos mostra o seguinte anúncio:

nova quadrilha de contradanças francesas com melodias tiradas da ópera *La Lampe*, por Herold, arranjadas para piano. Foi impressa a pedido de muitas pessoas e vende-se na imprensa de música P. Laforge, na Rua da Cadeia, no. 89, a 480 réis. Esta quadrilha é uma das mais modernas e a mais bonita que tem sido tocada nos

bailes da Praia Grande e dos Estrangeiros pela orquestra da Quinta de Santa Cruz (Correio das modas, 1 maio 1839).

De origem militar, a quadrilha alude à Idade Média, onde cavaleiros participavam de competições equestres, exibindo habilidades na montaria, durante O Renascimento e o Barroco, transformavam-se em espetáculos com torneios equestres cujos participantes era ricos e bem-vestidos homens, distribuídos entre companhias de cavalaria. A certa altura apareceram músicas escritas para o acompanhamento para o balé dos cavalos.

A quadrilha tinha presença garantida no repertório dos bailes cariocas, junto com a valsa e a polca, danças também de origem europeia, respectivamente da Alemanha e da Bohêmia. Sua execução era dançada prioritariamente nos bailes, que ocorrem indiscriminadamente durante todo o ano. Desse modo, era em contraste a esta paisagem sonora, comuns aos bailes da corte, que a musicalidade de Tobia, e consequentemente, do mundo rural, era retratada.

Mais uma vez uma oposição é estabelecida, agora, entre uma dança civilizada praticada na corte e dois ritmos populares e comuns ao universo sonoro do personagem mineiro. Dessa maneira, mais uma camada de significados é adicionada ao roceiro, a sua típica sonoridade. Essas informações não nos permitem afirmar que a musicalidade rural era claramente reconhecida, mas podemos demarcar com firmeza o que ela não significava, ou, o que ela não poderia ser segundo os parâmetros da corte. Curiosamente, os instrumentos e os ritmos citados na peça, posteriormente foram vinculados, com orgulho, ao universo rural. Mas a àquela altura, essas relações não eram ainda evidentes e dadas. Uma vez que as denominações usadas na classificação de ritmos e danças ainda não estavam demarcadas, entre a estreia da farsa *Juiz de Paz* e sua publicação em 1842, o autor entendeu que existia uma diferença sonora entre a tirana e o fado, por isso, sendo posteriormente renomeado, mas quais seriam essas diferenças?

A tirana era uma dança-canção de origem andaluza, que, entre 1780 e 1790, teve grande voga na Espanha, aparecendo no final das *tonadillas* (cenas cômicas populares), assim como as seguidilhas.¹²⁷ Geralmente, tinha compasso ternário ou binário composto e ritmo sincopado. Seus versos consistiam de quatro linhas de oito sílabas com um estribilho variável. Era dançada por um casal; a mulher movia seu vestido ou avental e o homem seu chapéu ou lenço. Embora mais tarde tenha sido banida devido a sua libertinagem crescente, persistiu até o final do século XIX (*Oxford Music Online*). (Costa-Lima, 2014, p. 159).

A tirana no Brasil entraria em contato com o lundu afro-brasileiro, assimilando, com isso, a umbigada – coreografia cujo movimento mais destacado consiste no toque do ventre da mulher na altura do ventre do homem. No decorrer do século XIX a tirana iria se

disseminar pelo país, sendo levemente diferente a depender da localidade. Essa dança tornou-se popular no Rio Grande do Sul, tendo chegado entre 1822 e 1835, compondo diversos tipos de coreografia, sendo as mais conhecidas a tirana- grande sapateada e a tirana-dos-farrapos. Na década de 1850, descreve Morais Filho, um casamento na roça próximo à província do Rio de Janeiro, onde a tirana era dançada ao som de uma viola

O contraste entre polos distintos na caracterização de personagens foi um recurso comum usado nas comédias, dessa maneira, podemos inferir que a musicalidade rural era caracterizada em oposição à música europeia civilizada e não, necessariamente à sonoridade urbana em seu recorte popular. Essa constatação nos parece significativo, já que nos permite visualizar como as diferenças entre o que se entende por campo e cidade se desfazem se o recorte urbano usado for a cultura popular. Sabemos que as festividades religiosas e populares, invariavelmente, ocorriam em espaços marginais ou secundários, o que parece indicar a proximidade cultural maior entre a periferia urbana e o campo, pelos menos pelas perspectivas de observadores externos, letrados e urbanizados.

4 Considerações finais

Levando em conta o cenário político atual, no qual a relação entre valores políticos e culturais se mescla numa disputa provisoriamente nomeada de "guerra cultural", percebe-se o vínculo entre os bens culturais produzidos pelo e para o mundo rural, hoje modernizado, com valores morais e culturais que contribuem para a sedimentação de posições políticas claras, sendo elas o conservadorismo moral e um certo liberalismo econômico, com viés para o empreendedorismo como esfera de realização do indivíduo e da família. O abismo temporal não esconde que a relação entre certos setores do poder político está umbilicalmente vinculada às sociedades rurais, sendo essas o lócus originários de valores morais e religiosos que comungam com a política alinhada a camadas que sempre estiveram no poder, uma vez que a própria constituição do Estado brasileiro está vinculada à economia agrária e ao mundo rural.

Nossa tese propôs apontar que tal vínculo se institui no momento da consolidação do Estado moderno brasileiro, haja vista o período das Regências (1831-1840). Momento decisivo, pois nele entraram em disputa vários projetos políticos, consolidando gradativamente o modelo monárquico, centralizado, balizado na monocultura de exportação baseada no trabalho escravizado.

O que se apontou na tese foi a existência de uma agenda cultural em consonância com os desdobramentos políticos e econômicos. Indicou-se como esse vínculo ressoou nas representações do mundo rural brasileiro, no modo como certos personagens surgem e são delineados nas primeiras experiências ficcionais do período. A própria constituição do Estado brasileiro se deu por sua relação umbilical com os produtores rurais, fossem eles menos significativos politicamente (como a economia de abastecimento), fossem eles fundamentais na consolidação do Estado (como os produtores de café do Vale do Paraíba).

O que se mostra evidente é a relação entre o mundo rural e a própria consolidação dos principais paradigmas do Estado nacional que se formava — em especial o modo como tal vínculo ressoava na representação cultural do campo e como tais aspectos dialogavam na produção de um caráter brasileiro, de uma identidade própria, que necessariamente passava pelos valores rurais. O aspecto estrutural dessa relação permanece pouco explorado pela pesquisa sociológica e historiográfica. Ainda hoje, a contínua presença de personagens, hábitos e costumes do campo, no debate cultural reforça seu valor representativo e político,

uma vez que contribui para a sedimentação de disposições políticas que remetem a esse universo de significados.

Circunscrevemos nossa análise às comédias roceiras de Martins Pena, em parte devido ao seu estrondoso sucesso — uma vez que ainda são encenadas nos palcos do país — mas também pela sua capacidade de trazer vivacidade e colorido ao objeto representado. O teatro oferecia mais elementos — oralidade, musicalidade, indumentária e visualidade — na caracterização do mundo rural.

Inspirados pelas pesquisas sociológicas voltadas ao estudo da trajetória, que levam em conta o repertório cultural existente no período em que o autor se formava intelectualmente, bem como as estruturas sociais que conformam a distribuição de oportunidades, privilégios e hábitos e diante das quais o autor se posicionava, foi possível reconstituir, em parte, o universo de significados atribuídos ao mundo rural e os sentidos políticos associados a tal universo.

Martins Pena pertenceu a um período particular e único da história nacional, no qual a imprensa periódica, as primeiras instituições de ensino regular e o nascente sentimento de pertencimento nacional estavam emergindo simultaneamente. Seus vínculos sociais — pertencia à classe média urbana da capital — lhe permitiram uma formação minimamente sólida. Diferente dos principais intelectuais do período, fez toda sua formação intelectual no Brasil, sendo representante dessa nova geração de jovens que se formavam profissional e intelectualmente no país. Ingressou na Aula do Comércio, instituição criada no período pombalino para formar um quadro administrativo qualificado no país. Foram nesses anos que entrou em contato com a nascente imprensa cultural brasileira, a qual passava por importante transformação. Não apenas a imprensa brasileira, mas também a imprensa europeia, serviu como principal laboratório para a experiência em prosa de ficção e o folhetim.

Criava-se, nos rodapés dos jornais, o folhetim — espaço reservado a temas mais leves e corriqueiros - diferente da política e da economia - destinados a atrair um novo público, como mulheres e estudantes. Esse espaço acabou por dar nome a um estilo de texto, a prosa de ficção balizada pelos paradigmas do romantismo. Martins Pena foi um agente atuante desse fenômeno: lia originais em francês e inglês, praticava traduções, principalmente para o teatro, e se arriscava na escrita de novelas históricas e ficções de costumes, tratando do

cotidiano da capital do Império e explorando os primeiros personagens tipicamente nacionais.

Esse movimento de gestação da prosa de ficção nacional envolvia uma gama de jovens escritores recém-formados, à procura de meios de sobrevivência e de espaço na cena cultural. Foram nomeados “geração vacilante” por sua titubeante atuação entre meios artísticos distintos (teatro, artes plásticas, crítica, jornalismo político e prosa de ficção) e escolas artísticas diferentes (neoclassicismo e romantismo). Martins Pena pertencia a esse grupo por vínculos políticos e culturais.

Para garantir a sobrevivência, muitos desses jovens ofereceram suas penas à causa do então nascente Partido do Regresso, atuando de forma significativa no debate político, combatendo os moderados e consolidando os ideais do regresso. No debate cultural, travam acirrada disputa com o grupo vinculado à revista *Niterói*, composta por jovens que tiveram formação em Paris e produziram de lá dois volumes da principal propagadora das ideias românticas no Brasil, a revista *Niterói*. Esse grupo teve maior êxito artístico, pois ao retornarem ao país assumiram a direção da Academia de Belas Artes, a Revista do Instituto Histórico e Geográfico e atuaram igualmente no debate político, principalmente em assuntos referentes a modernização econômica, a possibilidade de instituir uma civilização nos trópicos, além de se tornarem autores canônicos da literatura brasileira.

Por recorte temático, não desenvolvemos esse debate em profundidade. Ambos os grupos, contudo, partilhavam a mesma missão intelectual: forjar uma identidade brasileira pelas artes, buscando conciliar os paradigmas da civilização europeia com os valores locais. No entanto, pregavam meios distintos para alcançarem. Constatamos, entretanto, que entre esses jovens escritores o mundo rural se constituía em tema relevante na conformação da identidade brasileira. Ainda mais se levarmos em conta a ascensão do café no Vale do Paraíba e a consolidação da presença política da economia de abastecimento no fim do período regencial e início do Segundo Império.

Em capítulo à parte apresentamos como o mundo rural e, em especial, o personagem roceiro/caipira foram caracterizados e mobilizados nessa guerra cultural em torno da construção de uma identidade própria no país durante as regências. Assim, foi possível perceber a conformação de um *perímetro temático* associado ao mundo rural brasileiro, entendido como um conjunto de temas invariavelmente repetidos quando o assunto é caracterizar o campo brasileiro. Este perímetro foi constituído desde então pela lente

pitoresca; com seus traços rápidos e sua obsessão por investigar o exótico e os costumes singulares de uma sociedade, em seguida a avalanche patriótica que não demoraria em buscar um paradigma nacional; encontrar os traços próprios de uma nação que recentemente havia se tornado independente, sendo que seu destino político agora estaria nas mãos de seus próprios concidadãos. Sendo assim, a figuração política foi essencial para o modo como o romantismo foi assimilado pela jovem geração de intelectuais, parte formada na Europa, assimilando in loco as novidades artísticas, parte forjada nas recentes instituições de ensino, nos novos espaços de sociabilidade, nas agremiações de estudantes e, invariavelmente, educadas pela atuante imprensa política e cultural.

Assim, foi crucial para a construção da identidade nacional a representação do mundo rural e seus habitantes, entre eles o "homem pobre livre do campo" (roceiro, matuto, sertanejo, tropeiro). O perímetro temático vinculado ao mundo rural produziu uma diáde relativa ao campo:

Primeiro temos uma **dimensão positiva**, como a autenticidade, a honra, a lida com o campo associados à tradição e a comunhão com a natureza. Segundo foi desenvolvido uma **dimensão negativa**, como o atraso social e cultural, a violência desmedida, o vício em cachaça e a ignorância associada ao universo rural. Entre essas duas formas de se caracterizar o campo existe um elemento constitutiva do universo rural brasileiro, talvez da própria cultura brasileira como um todo que é o cômico, o caricatural e o pouco grave. Monteiro Lobato em carta a seu amigo Rangel, ao comparar os tipos sociais brasileiros com os tipos Russos, não deixa de esconder sua decepção com a pouca intensidade moral e psicológica dos tipos nacionais:

Uma simples prisão na Rússia é a Sibéria. Uma simples menina é Sonia Perowskaia, é Annouchka. Um Ricardo Gonçalves lá é niilista e já explodiu um tzar. Um general de brigada, um simples general de brigada, é Tropoff (sic). Um chefe de estado, essa coisa tão simples, e' o Tzar onipotente. Uma estação do ano, uma simples estação do ano, é o inverno de 1813, com os 600 mil homens de Napoleão congelados. Um simples prefeito e' Rostopchine – e põe fogo em Moscou. Um padre, um simples padre Gazineu, é o pope Gapone. **Um camponês, um simples "caboclo da roça", é um mujik com cinqüenta mil piolhos na barba – e que piolhos! (grifo nosso)** Um soldado, um simples soldado como os do destacamento de Areias, é um cossaco do Don – huno! Um credo, qualquer coisa como a religião que o Nogueira queria fundar no Braz, é o Niilismo – e dinamita o Tzar Alexandre! Um motim de rua, um "fecha" popular, é o massacre de perspectiva de Newsky!...

Apesar de envolver outros personagens e tipos, vale destacar que Monteiro Lobato, um dos grandes nomes da literatura moderna, tendo construído a mais poderosa

caracterização do roceiro/caipira, o Jeca Tatu, apresenta, com ironia, uma percepção cômica e caricatural do “homem pobre livre do campo” (camponês) que no Brasil geraria o roceiro, ou caipira e o matuto uma gente desgraciosa e deslocada da civilização, diferente da Rússia onde um simples camponês seria um mujique de Tolstoi. O que pretendemos com essa citação é articular uma relação sincrônica entre a primeira e poderosa caracterização do mundo rural, as comédias roceiras de Martins Pena e o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, ambos usavam o cômico como mecanismo descritivo e, igualmente, analítico. Sendo que a terceira dimensão que consolida o perímetro temático associado ao mundo rural, é inevitavelmente o cômico e o burlesco. Assim, como tais estilos são vistos como menores, com menor intensidade comparados com outros estilos mais graves (tragédia, realismo e o romance), a realidade rural brasileira, pela sua pouca qualidade se encaixaria melhor no quadro descritivo cômico, burlesco e farsesco do que nas descrições poderosas dos grandes mestres do realismo russo. O que nos parece é que não é apenas uma opção estética, mas uma lente interpretativa relativa a uma dimensão da realidade brasileira, o mundo rural e seus habitantes, como se tal realidade se adequasse apenas à forma caricatural.

Do mesmo modo que Karl Marx afirmava, em meados do século XIX, que os grandes fatos e personagens da história são representados duas vezes “(...) a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (Marx, 2011, p. 25). Podemos afirmar que as sociedades, para os intérpretes e analistas sociais brasileiros, eram compostas por dois recortes sociais, um grave e suntuoso, a civilização e outro baixo e cômico, os marginalizados e bárbaros, a sociedade brasileira como um todo, e os sertanejos (homens pobres e livres do campo) em particular. O desajuste que produz o riso é cômico, cognitivo e social, fruto de uma sociedade formada à margem dos principais traços da civilização.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. **O império do divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900. 1996. 360 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- ALENCASTRO, L. F. Vida privada e ordem privada no Império. *In*: ALENCASTRO, L. F. (Orgs.). **História da Vida Privada no Brasil**. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019. p. 12-72.
- ALMEIDA, R. L. de. **Martins Pena**: a tragicomédia de um dramaturgo brasileiro. 2016. 212 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Letras, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- ALONSO, Â. **Ideias em movimento**: a geração 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo, Paz e Terra, 2002.
- AMORA, A. S. **História da literatura brasileira, Séculos XVI – XX**. São Paulo: Editora Saraiva, 1965. 223 p.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, A. de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.
- ARÊAS, V. A Comédia no Romantismo Brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. **Novos Estudos**, [s.l.], n. 76, p. 197-217, nov. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/pZLpqqkTrL3dDrKj7gx6DxG/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 9 set. 2025.
- ARÊAS, V. **Na tapera de Santa Cruz**. Uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BASILE, M. O laboratório da nação: a era regencial (1831-1840). *In*: GRINBERG, K. SALLES, R. (org.). **O Brasil imperial**. (Vol. II: 1831-1870). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BECKER, H. **Mundos da arte**. Livros Horizonte: Portugal, 2010.
- BERLIN, I. **Raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BLUTEAU, R. **Vocabulario portuguez & latino, aulico, antomico.....** (Vol. 2). Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus; Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1720.

BRASIL. **Decreto de 28 de maio de 1810**. Leis históricas. Permite-se que se erija um Theatro no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. P. 112.

CALDEIRA, J. **História da Riqueza no Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.

CALDEIRA, J. **História do Brasil com empreendedores**. São Paulo: Mameluco, 2009.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. FAPESP/Ouro sobre Azul, 2001.

CANDIDO, A. **Parceiros do rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CANO, J. Nação e ficção no Brasil do século XIX. **História Social**, [s.l.], v. 16, n. 22/23, p. 19–39, 2013.

CANO, J. **O fardo dos homens de letras o "orbe literario" e a construção do império brasileiro**. 2001. 407 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001.

CARDIM, F. **Tratados da terra e gente do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. 194 p.

CARVALHO, J. M. **A construção da ordem**. Teatro das Sombras. A política imperial. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARVALHO, J. M. A Vida Política. In: BOSI, A. **A Construção Nacional: 1830-1889** (Coleção História do Brasil Nação. Vol. 2). Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2012.

COARACY, V. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**: quatro séculos de histórias. Belo Horizonte: Itatiaia Edusp, 1988. 401 p.

CORREIO DAS MODAS: jornal crítico e literário: das modas, bailes, theatros, etc. Rio de Janeiro: Tipografia de Eduardo e Henrique Laemmert, 1839. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=717274>. Acesso em: 13 set. 2025.

COSTA-LIMA NETO, L. **Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)**: entre o lundu, a ária e a aleluia. 2014. 355 p. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DAMASCENO, D.; PENA, L. C. M. **Tempo de Martins Pena**. Rio de Janeiro: I.N.L., 1956.

DEBRET, J-B. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Imprensa Oficial, 2019.

DENIS, F. **Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil**. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1826.

DIAS, J. S. **Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

COSTA, M. F. C.; DIENER, P. (Orgs.). **Spix e Martius: relatórios ao rei**. São Paulo: Capivara, 2018. 352 p.

DOLHNIKOFF, M. **O pacto imperial: origens do federalismo no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

DRUMOND, M. A. **Indumentária e cultura material: produção, comércio e usos na Comarca do Rio das Velhas (1711-1750)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ENDER, T. Uma sala de estar em São Paulo. In: LAGO, P. C. da. **Iconografia paulistana do século XIX**. São Paulo: Editora Capivara, 2003.

FRANCO, M. S. C. **Homens Livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora do Unesp, 1997.

FREYRE, G. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano** 14. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

GABINETE DE LEITURA. Rio de Janeiro, 1837. **Acervo da Fundação Biblioteca Nacional**. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>. Acesso em: 13 set. 2025.

GAGLIARDO, V. C. **Imprensa e civilização no Rio de Janeiro oitocentista**. 2016. 260 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2016. Disponível em: <https://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/gagliardovinicio-cranek.pdf>. Acesso em: 11 set. 2025.

GAMA, P. L. **O carapuceiro**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1996. 456 p.

GIMENEZ, P. R. **Martins Pena crítico-folhetinista: um espectador ideal do teatro lírico na corte**. 2009. 205 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/bdafef91-9669-40c2-8fea-cb9cb51577c6/content>. Acesso em: 11 set. 2025.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIRON, L. A. **Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

HOLANDA, S. B. de. **O Brasil monárquico**: o processo de emancipação. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

KOSELLECK, R. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC Rio, 2006. 358 p.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 2 out. 1838. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/>. Acesso em: 13 set. 2025.

LAGO, P. C. do. **Iconografia paulistana do século XIX**. São Paulo: Editora Capivara, 2003.

LEITE, M. L. M. **Livros de viagem (1803-1900)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997. 263 p.

LEITE, S. H. T. A. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: a caricatura na literatura paulista, 1900-1920. São Paulo: Unesp, 1996.

LENHARO, A. **As tropas da moderação**: o abastecimento da Corte na formação política do Brasil: 1808-1842. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993. 136 p. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/biblioteca_carioca_pdf/tropas_moderacao.pdf. Acesso em: 8 set 2025.

LIMA, V. A. E. **A viagem pitoresca e história de Debret**: por uma nova leitura. – Campinas, São Paulo, 2003.

LIMA SOBRINHO, B. **Os precursores do conto no Brasil**. Panorama do Conto Brasileiro. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Civilização Brasileira, 1960. 296 p.

LIMA SOBRINHO, B. **Os precursores do conto no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LIMA, O. **Dom João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

LISBOA, K. **A Nova Atlântida de Spix e Martius**: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820). São Paulo: Hucitec, 1997.

LUCCOCK, J. *et al.* **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. São Paulo: Editora Itatiaia, 1975.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Martins Pena e sua época**. 2ª ed. São Paulo: Lisa/INL, 1972.

MAGALHÃES, D. J. G. de. **Poesias**. Rio de Janeiro: Typ. de R. Ogier, 1832.

MAINENTE, R. A. **Reformar os costumes ou servir o público**: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista. 2016. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/e388ebf3-e557-4921-9669-4a9ade241c18/content>. Acesso em: 9 set. 2025.

MARQUES, W. J. **O poeta sem livro e a pietà indígena**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

MARTINS, J. S. **O cativo da terra**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

MARX, K. **Grundrisse Manuscritos econômicos de 1857-1858**: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTOS, I. R. de. **O tempo saquarema**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MEYER, M. Pirineus, caixas ... da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

MEYER, M. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se faz a chronica. In: MEYER, M. et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 93-133.

MONTELEONE, J. **O circuito das roupas**: a corte, o consumo e a moda (Rio de Janeiro 1849-1889). 2013. 352 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-11042014-112626/publico/2013_JoanaMonteleone.pdf. Acesso em: 10 set. 2025.

MORAES FILHO, M. **Festas e Tradições populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999.

MORAES FILHO, M.; ROMERO, S. **Martins Pena**: comédias: com um estudo crítico sobre o teatro no Rio de Janeiro e sobre o autor. Rio de Janeiro: Garnier, 1877. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1261/1/656166.pdf>. Acesso em: 10 set. 2025.

MOREL, M. **As transformações dos espaços públicos**: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade Imperial (1820-1840). São Paulo: Paco Editorial, 2016.

MYERS, J. Literatura romântica e projeto social. In: **América Latina, literatura, cultura**. (Vol. 2). Emancipação do discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

NASCIMENTO, M. L. do. **Primeira geração romântica versus Escola do Recife** [manuscrito]: trajetórias de intelectuais da Corte e dos intelectuais periféricos da Escola do Recife. São Paulo, 2010.

NEVES, L. M. B. P. das. **Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)**. Rio de Janeiro: Revan, FAPERJ, 2003.

NOGUEIRA, G. G. P. **A viola com alma: uma construção simbólica**. 2008. 241 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/>. Acesso em: 10 set. 2025.

OLIVEIRA, G. A. L. **Cronistas e Atlantes: Justiniano José da Rocha, Firmino Rodrigues Silva e o Regresso Conservador (1836-1839)**. São João del-Rei, 2013.

PARRON, T.; YOUSSEF, A.; Estefanes, B. F. Vale expandido: contrabando negreiro e a construção de uma dinâmica política nacional no Império do Brasil. **Almanack**, Guarulhos, n. 7, p. 137-159, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alm/a/6RPjgJLpY58rzQJmrV9BRcS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 set. 2025.

PINASSI, M. O. **Três devotos, uma fé, nenhum milagre: um estudo da Revista Niterói**. 1996. 204 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1996.113581>. Acesso em: 11 set. 2025.

PRATT, M. L. **Os olhos do Império**. Relatos de viagem e transculturação. São Paulo: Edusc, 1999.

QUEIROZ, M. I. P. de. Uma categoria rural esquecida. In: WELCH, C. A. *et al.* (Org.). **Camponeses brasileiros: leituras e interpretações clássicas**. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009.

RAMICELLI, M. E. **Aspectos franco-britânicos da ficção brasileira, em periódicos do século XIX**. 2004. 337 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-18042005-110036/publico/Maria_Ramicelli_tese.pdf. Acesso em: 10 set. 2025.

RICUPERO, B. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RONDINELLI, B. G. S. **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**. 2012. 291 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

RUGENDAS, J. M. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. Tradução: Sergio Milliet. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1979.

SAINT-HILAIRE, A. de. **Segunda viagem a São Paulo e quadro histórico da Província de São Paulo**. Tradução: Afonso Taunay, Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

SAMARA, E. M. **Lavoura Canavieira, Trabalho Livre e Cotidiano: Itu, 1780 – 1830**. São Paulo: Edusp, 2005.

SANT'ANNA, R. **A moda é viola**. São Paulo: Arte e Ciência, 2000.

SCHULTZ, K. **Versalhes Tropical: império, monarquia e Corte real português no Rio de Janeiro, 1808-1821**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 444 p.

SCHWARCZ, L. M. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, L. M. **Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América portuguesa (1750-1821)**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2004.

SCHWARCZ, L. M. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

SEIDLER, C. **Dez anos no Brasil: eleições sob Dom Pedro I, dissolução do Legislativo, que redundou no destino das tropas estrangeiras e das colônias alemãs no Brasil**. Tradução de Zehn jahre in Brasilien, Brasília: Senado Federal, 2003. 489 p. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1069/652778.pdf?sequence=4&isAllo wed=y>. Acesso em: 8 set. 2025.

SEIGNOT-PLANCHER, E. **O Simplício da roca: jornal dos domingos**. Rio de Janeiro: Typ. Imperial e Constitucional, 1831. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=701688>. Acesso em: 13 Sep. 2025.

SILVA, M. B. N. da. A Intendência-Geral da Polícia: 1808-1821. **Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul./dez., 1986. p. 187-204.

SILVA, M. B. N. da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1908-1921**. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

SILVA, B. G. da. Os retratos de Martins Pena no Século XIX. **Língua, Literatura e Ensino**, [s.l.], v. IV, 2009.

SILVA, F. R. Um sonho. In: LIMA SOBRINHO, B. **Os precursores do conto no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

SILVA, M. B. N. da. **Vida Privada e Cotidiana no Brasil**: na época de Dona Maria I e Dom João VI. Editorial Estampa, Lisboa, 1993.

SODRÉ, N. W. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, O. T. d. **História dos fundadores do Império do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 2015.

SOUSA, G. de. **O teatro no Brasil**. São Paulo: Ediouro, 1968.

SOUZA, S. C. M. de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). Campinas: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

SOUZA, O. T. de. **História dos fundadores do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

SOUZA, G. M. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, F. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

THIESSE, A.-M. **La Création des identités nationales Europe, XVIIIe-XXe Siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

THIESSE, A.-M. No coração do regionalismo: a definição da cultura popular. **ANTARES**: Letras e Humanidades, [s.l.], v. 0, n. 4, p. 04–11, 2010.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1974.

VIANA, F.; MUNIZ, R. Figurino: muito além de teatro e moda. **Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisa em Moda**, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 29, 2007.

VILELA, I. **Cantando a própria história**: música caipira e enraizamento. São Paulo: Edusp, 2015.

WILLIAMS, R. **O Campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução: Paulo Henrique de Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
