

O teatro e os gêneros do XIX – o palco e a leitura

O programa teatral brasileiro antes do Romantismo (1822-1838) – gêneros

Orna Messer Levin

Escolhi tratar aqui de um aspecto da proposta temática do simpósio, que diz respeito aos gêneros literários, procurando mostrar alguns dos gêneros pertencentes à cultura teatral luso-brasileira na transição do século XVIII ao XIX, na qual também há, evidentemente, fortes ecos da produção francesa e italiana. Meu intuito com isso é trazer para essa discussão dados sobre formas textuais e artísticas que constituíram práticas culturais importantes e que se perderam, ou ainda, submergiram nos arquivos da história em razão da hegemonia de determinados gêneros em detrimento de outros.

O marco histórico deste trabalho se define, de um lado, pelo período de gestão da política e cultural de Marques de Pombal, (em torno de 1768) cujos efeitos repercutiram também na colônia brasileira, e, de outro lado, no período que segue a transferência da família real para o Brasil, passando pela regência, até alcançar o ponto de identificação do surgimento do romantismo Brasileiro no teatro, com o surgimento de Martins Pena, em 1838. O arco temporal mostra-se intencionalmente amplo (60 anos), porque a intenção é examinar a herança portuguesa que convive com o surgimento do teatro de expressão nacional, mostrando que sua aparição não tem as feições nacionalistas que mais tarde lhe atribuiriam os construtores do mito da nacionalidade brasileira, com base na comédia de Martins Pena, e na poesia de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias.

No teatro o padrão lusitano se prolonga e se estende décadas adentro do XIX, até porque o sistema cultural era dominado pela gente imigrada, que ocupava espaços de poder em todos os pontos do circuito cultural – portugueses eram os donos dos teatros, tipógrafos, homens da imprensa, do comércio, o público leitor e, sobretudo, a platéia dos espetáculos da corte. Essa circunstância da produção cultural impunha limites à renovação no repertório, gerando um desgaste nas formas artísticas que só se explica pelo conservadorismo e por certo sentimento saudosista de fidelidade à metrópole que os expatriados alimentavam.

Para tornar mais evidente meus argumentos, lançarei um olhar mais focalizado nas peças teatrais em um ato, geralmente cômicas, muito populares e que constituíam parte do programa teatral maior, cuja duração média era de 4 horas. Faço isso para buscar nos subgêneros que ficaram à margem da história oficial alguns testemunhos de práticas que moldaram o gosto e o hábito dos espectadores e dos leitores. Por meio dessas peças curtas e de outras formas menores de entretenimento cultural julgo ser possível resgatar todo um conjunto de discursos que circularam e, por intermédio deles, compreender o processo de apagamento do repertório popular imposto pelos gêneros hegemônicos.

Por fim, gostaria de esclarecer que se trata de uma pesquisa em andamento, sem conclusões definitivas, que se apóia na pesquisa de fontes primárias, principalmente nos registros colhidos na imprensa brasileira, Gazeta do Rio de Janeiro e Diário do Rio de Janeiro, de onde extraio informações sobre as representações, anúncios de livros, cartas de leitores e espectadores, artigos de opinião, divulgação oficial e textos “a pedidos”. Procuo conciliar a metodologia dos estudos de história do livro e da leitura, para avaliar a circulação impressa dos textos de teatro, com as análises discursivas, a fim de observar o lugar central do teatro na vida cultural e política do período. Nesse sentido, a centralidade do teatro se revela menos pelos gêneros principais do programa, do que pela maneira como esses gêneros, por assim dizer nobres, se ajustam à realidade brasileira e convivem com aquele substrato popular, que mencionei acima, mantido na longa duração. Importa, portanto, apreender a dinâmica da vida teatral a partir da acomodação do modelo português que veio ao Brasil com a administração política do reino.

Na história do livro em Portugal registra-se uma expansão das atividades comerciais associadas à difusão do gosto pela leitura, durante as últimas décadas do século XVIII. A instalação de editoras, oficinas tipográficas e livrarias demonstra o crescimento da produção e o aumento da distribuição de materiais impressos de origem estrangeira e nacional. Longe de ser, porém, um fenômeno de gosto isolado ou associado apenas a um impulso do setor livreiro, a intensificação do movimento editorial pode ser avaliada como sinal da gestão de Marques de Pombal na esfera da cultura, que se prolongou até a virada do século XIX, mesmo após da morte de D. José.

Uma evidência dessa intervenção política sobre a vida cultural e a circulação de idéias se encontra no decreto de 05 de abril de 1768 que, por meio da criação da Real Mesa Censória, reivindicou para o Estado o exame de todo e qualquer título. O controle sobre os livros circulantes restringia o acesso às novidades do pensamento europeu. Instituída a Mesa, uma de suas primeiras iniciativas foi a elaboração de um novo índice expurgatório, contendo obras consideradas perigosas aos espíritos fracos, propensos à sedução pelas novidades do exterior. O *Catálogo dos livros defesos deste reino* retirou de circulação nomes como Spinoza, Hobbes, Locke, Descartes, Rousseau, Erasmo, La Fontaine, Diderot, Montaigne, Montesquieu, Voltaire e Jonathan Swift, deixando claro o caráter autoritário e despótico da renovação iluminista empreendida na corte de D. José.¹

Uma segunda mostra de atuação do Estado no mercado livreiro observa-se no Alvará de 24 de dezembro de 1768 que criou a Impressão Régia, ao qual veio se seguir, três meses depois, o decreto de instituição da Loja da Impressão Régia, situada na Praça do Comércio. Coube à tipografia oficial estampar documentos legais do reino e livros de natureza diversa, enquanto à livraria impunha-se a divulgação de obras para estímulo ao consumo de publicações da própria tipografia real, além das estrangeiras, desde que devidamente autorizadas pela Mesa Censória.

Em estudo comparativo de onze catálogos de livreiros atuantes no último quartel do século XVIII, Fernando Guedes demonstrou haver, a partir dos anos 1770, certa harmonia entre as relações de títulos listados, no que se refere à distribuição e classificação das obras oferecidas ao público.² Tanto nas listas da Loja da Impressão Régia, quanto nos catálogos das casas Bertrand, Reycend e Borel prevaleciam ainda obras religiosas, seguidas pelas leituras de filosofia e ciências. Nos estabelecimentos particulares o predomínio de obras de teologia e edificação espiritual cresceu na década de 1790, dando indicações claras de que a população continuava a procurar livros de devoção e de instrução. Por outro lado, diminuiu o índice de oferta de livros de literatura e entretenimento, o que pode se justificar menos por uma queda na demanda

¹ Maria Adelaida Salvador Marques. *A Real Mesa Censória e a cultura nacional*. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. XXVI, Coimbra, 1963. In Carreira, p.59-60.

² Idem.

por parte dos leitores do que pelo aumento da circulação de impressos de baixo custo, que passam a concorrer, cada vez mais, com os volumes encadernados.

Apesar do empenho oficial em interferir no mercado por meio do controle sobre a legalização dos impressos e de facultar a presença de determinados produtos editoriais dentro do país, sabe-se que a aquisição de obras interditas, sem as devidas licenças, se realizava com frequência por meio da importação irregular ou de outros processos de obtenção de livros estrangeiros suprimidos pela censura.³ Os impressores locais, em especial os que estampavam folhetos de baixo custo, também recorriam a expedientes alternativos para fazer correr suas publicações, levando-nos à suposição de que existia uma demanda capaz de garantir a venda de títulos desautorizados. A comercialização clandestina de livros comportava riscos e previa punições severas, por isso, não há dados que comprovem sua prática, embora se saiba que ela ocorria.

Mais fácil, nesse sentido, é a observação das edições ilegais de textos de teatro, para os quais eram necessárias duas aprovações da censura, uma para representação da peça e outra para impressão, o que nem sempre os solicitantes obtinham. Daí a iniciativa de alguns tipógrafos em lançar folhetos com textos que alcançaram sucesso nos palcos, independentemente da obtenção das licenças, o que podia resultar na prisão do responsável, como de fato se deu com alguns editores da cidade do Porto.⁴ Fora das casas de espetáculos, havia um público ávido pela leitura de textos dramáticos, tornando atraente sua publicação. O entretenimento da população com a leitura teatral era favorecido pelo incremento das oficinas particulares, que se dedicavam simultaneamente à impressão de obras de cultura elevada e à impressão de folhetos populares, constituindo o acervo que se costumou denominar como “teatro de cordel”.

Em Portugal há uma proliferação dessa literatura dramática dentro da designação geral de cordel. À ampliação setecentista da leitura de folhetos correspondia uma diversidade de designações dos tipos de peças, podendo estas identificar ora autos, entremezes, farsas, loas, comédias, tragédias, dramas, dramas jocosos e pequenos dramas, ora óperas, divertimentos musicais e serenatas. A extensão da nomenclatura, por sua vez, parece ter repercutido o dinamismo do movimento editorial no final do

³ Luís de Oliveira Ramos. “Da aquisição de livros proibidos nos fins do século XVIII” em Da ilustração ao liberalismo. Porto, 1979, emn Guedes, Fernando. Op.Cit. p. 80.

⁴ Laureano Carreira. Op. Cit.

XVIII, que tornava comum a reimpressão de alguns títulos, bem como o relançamento de peças sob uma nova denominação, a exemplo dos entremezes que reapareciam contendo a indicação de “novo entremez”, “gracioso entremez”, “novo e gracioso entremez” ou ainda “novo entremez famoso”.

O aumento significativo de pedidos de impressão ocorre, não por acaso, no período posterior ao Terremoto, quando a atividade teatral aos poucos ia sendo retomada com a abertura de casas de espetáculos e o público, tendo se resguardado na leitura, ressurgia nos espaços públicos. Coexistem na cidade reconstruída duas modalidades de divertimentos: os reservados, em âmbito privado, nas residências, e aqueles abertos a uma audiência de difícil identificação, na qual convivem a nobreza e a nova burguesia assídua às casas de ópera. Em contraste com a vida teatral da corte, que se concentrara nos espetáculos régios no interior dos palácios da Ajuda, Salvaterra, Tejo e Queluz, as produções destinadas à esfera pública ganham prestígio à medida que se fortalece o cultivo do gênero lírico, muito em moda na Europa. O repertório do teatro cantado se multiplica concorrendo para o surgimento de composições nacionais ajustadas ao gosto popular de acordo com a classificação variável de ópera nova, ópera-drama, ópera joco-séria com a qual chegam às oficinas de folhas volantes.⁵ A voga operística disputa com as montagens de versões do teatro italiano e francês a revitalização da vida cultural lisboeta.

O teatro do Bairro Alto estreou em fevereiro de 1761, sob a gestão de João Gomes Varela, que erigiu a nova casa sobre as ruínas arrendadas do Palácio do Conde de Soure, primeiro espaço público de divertimentos dramáticos em Lisboa, onde funcionou entre 1732 e 1733 a *Casa de Divertimento* ou *Casa de Bonecos* e, em seguida, o Pátio dedicado à ópera, até sua destruição pelo terremoto. O Teatro encerrou suas atividades em 1772, embora o contrato de arrendamento com vigência de 15 anos vigorasse até 1775.⁶ Outros teatros mantiveram atividade sistemática após a reconstrução de Lisboa. O da Rua dos Condes, que recebia membros da nobreza e a própria família real, abrigava as companhias líricas italianas. No teatro do Salitre

⁵ Maria Alexandra T.Gago da Câmara. *Espaços Teatrais Setecentistas*. Lisboa, Livros Horizonte, 1996, p.73.

⁶ *Contas do Principio do Theatro da Caza de Opera* do Bairro Alto. BNL [cód. 7178]

subiam à cena as comédias nacionais, assim como no pequeno Teatro da Graça, que se manteve atuante entre 1767 e 1781.

Importa ressaltar que a abertura de espaços públicos aptos a acolher os novos hábitos culturais, em especial a moda do programa lírico que marca a influência da ópera italiana, e o repertório francês, em substituição à presença anterior do teatro barroco espanhol, permitiu a organização de uma nova sociabilidade. O programa teatral, no qual se entremeavam apresentações de peças cômicas breves, bailados e músicas, estabelece uma nova forma de convivência social, que se caracteriza pela frequência comum às casas de espetáculos dos que já gravitavam em torno do rei e dos que aspiravam a um confronto mais intenso com a aristocracia.⁷ Seja pelo repertório, seja pela nova clientela, os espaços públicos promovem uma dinâmica cultural que faz repercutir nos espetáculos o contato e a coexistência das tradições cômicas de extração popular com as tendências vigorosas da moda. A coexistência de vertentes culturais em contato se materializa nas publicações impressas, que inundam o mercado com versões vulgares dos libretos e do teatro de cordel.

Entre 1768 e 1771, seis comédias estiveram em cartaz no teatro do Bairro Alto, tendo sido editadas também em folhetos de cordel, algumas pela oficina de Nazaré. Dentre os títulos lançados nos anos seguintes destacavam-se *Tartufo ou o Hipócrita* (1768) *O Amor Médico* (1769), o entremez *O Peão Fidalgo* (1769), o novo entremez *As Preciosas Ridículas*, (1771), *O Doente imaginativo* (1774) e *Escola das Mulheres* (1782). Em rara documentação sobre o teatro a bordo das embarcações a caminho do Rio de Janeiro, o *Diário de Viagem* do governador e capitão de Minas Gerais e Cuiabá, Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cárceres, dá notícia sobre a representação do entremez *As preciosas redicolas*, a 18 de novembro de 1771, durante viagem da Nau Santa Ana-Carmo S.Jorge ao Brasil. O entremez adaptado de Molière não figura, porém, como o único título a servir de entretenimento durante a viagem. Há notícia de que no dia 27 de novembro representou-se a bordo o entremez *O velho namorado*, que tinha sido agraciado com os aplausos da assistência do teatro do Bairro Alto.⁸

⁷ Maria Alexandra Câmara. Op. Cit. p.76

⁸ Carlos Francisco Moura. *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas nos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História, Liceu Literário Português, 2000.

No Brasil, sabe-se que as primeiras edificações exclusivas para representações dramáticas surgiram depois do Alvará editado em 17 de julho de 1771, que aconselhava “ o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da Pátria, do valor, do zelo, e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários.”⁹ Anteriores à reforma pombalina, as casas de Ópera existentes em Diamantina, Ouro Preto e no Rio de Janeiro resultavam da iniciativa de empresários e entusiastas da arte, sem respaldo oficial.

Nos primeiros anos da década de 1770, a Casa de Ópera do Rio de Janeiro, inaugurada pelo vice-rei D.Luís de Almeida Portugal, 2^o. Marques do Lavradio, 4^o. Conde de Avintes, que governou de 1769 a 1779, recebeu graças à iniciativa de Manuel Luís Ferreira, seu amigo e protegido, a primeira companhia artística lusitana em turnê pelo Brasil. No programa do grupo constavam as peças mais aclamadas em Lisboa, de autoria de Antonio José, Metastásio e Molière. Desse último, encenou-se a consagrada comédia *As Astúcias de Escapim*, segundo relata Artur Azevedo em artigo de *O País* sobre o teatro de Manuel Luís.¹⁰ As adaptações de Nicolau Luís para o teatro do Bairro Alto fizeram as alegrias também dos habitantes do interior. Em Cuiabá o ouvidor Diogo de Toledo Lara e Ordonhes, para comemorar seu aniversário, determinou a organização de representações dramáticas durante três dias, de 9 a 11 de setembro de 1790. Nos dias de festa que marcaram as celebrações de seu natalício, um grupo de amadores divertiu a audiência local com comédias e tragédias entremeadas de pecinhas satíricas. Versões lusitanas do teatro de cordel constaram da relação de títulos derivados de Molière, tais como *O Saloio Cidadão*, *As preciosas ridículas*, *O velho namorado*, e o entremez dos *Sganarellos*.¹¹ Nessa década final do XVIII brasileiro, Pires de Almeida dá nota sobre outra representação de Molière ocorrida no Rio de Janeiro, em 21 de abril de 1792.

⁹ Lafayette e Silva. “O teatro regular – séc. XVII” em *O teatro no Brasil* p. 108.

¹⁰ Ayres de Andrade. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, Vol.1 e 2, 1967.

¹¹ *Comédia Nova O Saloio Cidadão*. Org. Intr. Carlos Francisco Moura. Fundação Universidade de Mato Grosso, Coleção Memória Social Cuiabana, 1979.

Lamenta que, autorizados pelo senado da Câmara para realizar o espetáculo ao ar livre, os atores saíram às ruas para anunciar o entremez adaptado de *Sganarello ou o casamento por força*, sem dar-se por conta do martírio de Tiradentes.¹²

O incentivo às atividades teatrais no Brasil, reproduzindo o repertório freqüente nos teatros da metrópole, seguia o mesmo propósito de criar uma oferta atraente para concorrer com as celebrações religiosas, num confronto indireto com a educação religiosa. Com a vinda da família Real em 1808 faz-se necessária a construção de uma casa de espetáculos capaz de abrigar as representações para a corte e os viajantes estrangeiros, e promover, ao mesmo tempo, a elevação cultural da população da cidade do Rio de Janeiro, onde o teatrinho de Manuel Luís funcionava com capacidade restrita. Um decreto de 1810 encarregava o doutor Paulo Fernandes Vianna do conselho de Intendência da Polícia de cuidar das diligências para erigir a nova casa. Desse decreto surgiu em 1813 o Real Teatro São João, freqüentado pelo rei que dizem os contemporâneos não era lá muito amigo das funções teatrais, às quais preferia as festas religiosas. Conta-se inclusive que costumava adormecer na tribuna real durante os espetáculos e, ao despertar, fazia sempre a mesma pergunta: “Estes marotos já se casaram?” Numa clara referência ao matrimônio feliz com que se encerravam as comédias e farsas.¹³ O Real Teatro São João incendiou-se em 1824 e depois da reconstrução ganhou o nome de Teatro São Pedro. Ao lado do teatro real ergueu-se no Largo do Rossio um teatro particular, em 1815, que fez muito sucesso, atraindo até mais freqüentadores do que o teatro oficial, segundo conta Balbi. Depois veio outro, o teatro de Luís de Sousa Dias, em 1820. Uma nova iniciativa particular de amadores abriu as portas no Largo do Rossio, em 1823, com nome de *Teatro do Plácido*, e foi fechado por D. Pedro I em 1824, porque a sociedade particular desse teatro impediu a entrada da Marquesa de Santos numa das suas récitas. Uma casa pequena foi inaugurada em 1826, *Teatrinho da Rua dos Arcos*, e permaneceu ativo por mais de dez anos apresentando apenas dois espetáculos mensais. Houve ainda o *Teatro S. Francisco de Paula*, construído em 1833 que passou a se chamar depois *Ginásio Dramático*. Esse teatro foi construído pelo francês João Vitor Chabry e aparentemente, nos diz Galante de Souza, se formou exclusivamente de sócios franceses, que se faziam atores, contramestres,

¹² Lafayette Silva. *Historia do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1931: p 868.

¹³ Galante de Souza. *O Theatro no Brasil*. Tomo 1, p. 140-141.

modistas, etc, encenando a mais recente dramaturgia francesa e vaudevilles. O teatro da *Praia de D.Manuel*, inaugurado em 1834, passou a ter o nome de *São Januário* em 1838 e anos mais tarde, em 1862 chamou-se *Ateneu Dramático*.

Tão logo foi inaugurado o Teatro São João, duas companhias ocuparam a cena, uma de canto, sob a direção de Ruscoli, e outra de dança, dirigida por Lacombe. De Portugal chegaram com a família real os primeiros atores e atrizes lusitanos, além do compositor e músico Marcos Portugal, que aqui desembarcou em 1811, ficando encarregado da inspeção e direção musical do teatro. Nessa época as óperas vinham diretamente dos palcos do teatro São Carlos, de Lisboa, inaugurado em 1893. Os espectadores da colônia ouviam muitas partituras de Marcos Portugal, como a ópera *Mélope*, uma composição de Marcos Portugal, subiu ao palco do Teatro São João em 8 de novembro de 1817, num espetáculo oferecido gratuitamente ao público em comemoração à chegada de D.Maria Leopoldina. Várias óperas de Rossini estrearam em eventos reais, como *Cenenrentola*, que D.João VI apreciava bastante e foi representada em 26 de fevereiro de 1821 em comemoração à constituição que estava sendo elaborada em Portugal; a ópera *O Engano Feliz* que subiu à cena do Teatro S.João, ainda em obras de reconstrução após o incêndio, em 01 de dezembro de 1824, para celebrar a coroação de D.Pedro I; e *Tancredo*, que foi representada no teatro S.Pedro de Alcântara, em 22 de janeiro de 1826, para comemorar o aniversário da Imperatriz Leopoldina, e voltou à cena em abril para celebrar o retorno de D.Pedro I da viagem à Bahia.

Entre 1808 e 1822 o programa teatral se manteve nos moldes lusitanos com espetáculos festivos em comemoração ao natalício, casamento ou nascimento de algum membro da família real. As peças longas eram normalmente tragédias, tragicomédias ou peças líricas que passaram primeiro pela metrópole. O espetáculo noturno era longo, com duração média de 4 ou 5 horas, consistindo de uma abertura, seguida da peça principal, a que se entremeiam outras peças breves, de música, dança ou pantomima. O encerramento da noite era sempre alegre e se fazia com montagem de entremezes ou farsas. O arremate deveria ser um divertimento leve e por isso os entremezes e farsas podiam conter duetos musicais.

Com o retorno de D. João XVI à Europa e a permanência no Brasil do jovem D.Pedro I, a década de 1820 assinala poucas mudanças na vida teatral e nota-se nos

escritos de viajantes uma queixa freqüente em relação à má qualidade dos espetáculos da corte. Havia também muitas manifestações inesperadas da platéia e interrupções provocadas pelo mal comportamento da audiência. Poetas anônimos por vezes tomavam a palavra para endereçar insultos aos membros da realeza, o que alguns historiadores apontam como justificativa para a ausência de boas famílias nos teatros.

Para o nosso propósito, vale assinalar que o Teatro São Pedro de Alcântara, em que realizam as festividades oficiais continuava recebendo um público para o qual as peças curtas no encerramento da noite era sinônimo de divertimento. Em 16 de janeiro 1830, quando se registrou a ida de D. Pedro I ao teatro encontramos publicidade de um programa especialmente preparado para aquela ocasião, no qual não se incluía o divertimento farsesco. Nas demais noites, contudo, os títulos anunciados no *Diário do Rio de Janeiro* indicam a permanência das conhecidas pecinhas de autores portugueses: *O Gato por lebre, Os velhos enganados, A mestre Abelha, Manoel Mendes, A Castanheira, Doudo por amor, O mestre da aldeia, As astúcias de Zanguizarra*, entre outras. Tais títulos pertencem à tradição da farsa rústica lusitana, mencionada há pouco, que continuava vigorosa. A dramaturgia portuguesa em um ato, herança do XVIII, mantinha-se na criação de escritores renomados, como Antonio Xavier, Paulo Midosi, José Joaquim Bordalo, que forneciam material para os teatros lisboetas e brasileiros. Das suas mãos chegavam aqui as poucas iniciativas de mudança no repertório popular que se mesclava aos títulos eruditos ou supostamente elegantes do programa teatral.

A reforma dramática empreendida por Almeida Garret, que deslanchou o movimento romântico em Portugal e chegou nos anos 1830 ao Brasil, contribuiu para que, aos poucos, os sinais popularescos do entremez diminuíssem em favor das peças mais contidas, despidas dos movimentos bruscos, da intriga vulgar, da pancadaria e da gargalhada fácil. Em vez do entremez, vamos encontrar a lenta promoção de uma dramaturgia chistosa, ainda de fundo farsesco, porém substituindo o tom de pilhéria pela graça mimada ou declamada das peças provérbio, importadas da França, onde Musset e Octave Feuillet as popularizaram os antigos jogos salões. Os provérbios, vão assim, introduzindo uma nova fórmula dramática de sucesso que passará a ter um consumo intenso por todo o XIX, na pena de portugueses e brasileiros.

Em 1838, quando Martins Pena estréia no teatro com a sua primeira farsa *O juiz de paz na roça*, ele vinha se posicionar dentro da longa linhagem de peças curtas que o público brasileiro apreciava e ao qual estava demasiadamente acostumado. É curioso que um folhetinista que fez a cobertura dos espetáculos líricos na imprensa durante a década de 1840, conhecedor de ópera e da literatura erudita, seguisse com sucesso a trilha das peças cômicas, enquanto suas tentativas de criar tragédias resultassem em fracasso. Martins Pena se inscreve na tradição da farsa e se pautará nos temas, tipos e nas situações dramáticas desse subgênero cômico para afirmar-se como autor teatral. Não será possível detalhar o processo de consagração de Martins Pena, mas é relevante notar que o reconhecimento de sua contribuição para a literatura brasileira se deu de maneira tardia justamente porque sua produção está fortemente vinculada às peças curtas, de raiz popular, que não tiveram plena aceitação e reconhecimento intelectual, já que a preferência recaiu sempre nos modelos clássicos de erudição, em que figura a tragédia. A atribuição do papel de primeiro comediógrafo brasileiro a Martins Pena se dará por iniciativa de um membro do Instituto Histórico Brasileiro que após a sua morte, escreveu a primeira biografia do escritor, de acordo com o espírito que vigorou entre os intelectuais que se esforçaram para criar a memória nacional, elegendo os nomes formadores dos pilares da brasilidade. Ainda assim, suspeito que a canonização de Martins Pena e sua presença nas histórias literárias ficou vinculada às poucas peças em 3 atos e não às inúmeras farsas curtas que escreveu. Embora postas de lado como literatura menor, muito próxima do popularesco, essas pecinhas representadas, ao gosto português, constituem um ingrediente fundamental da cultura teatral luso brasileira do XIX.

No contexto desse programa teatral aqui esboçado, em linhas bem gerais, eu gostaria de chamar a atenção ainda para alguns dados de circulação dos discursos que compõem o que poderíamos designar como a cena enunciativa do teatro na sociedade brasileira das primeiras décadas do século XIX. Junto com as peças curtas, hoje praticamente desaparecidas da nossa memória literária, porque não são nem representadas, nem lidas, encontramos um mecanismo de divulgação dos espetáculos do Império que me parece significativo do lugar que a arte dramática ocupava na sociedade oitocentista.

Num país em que a economia era fundada no trabalho escravo e a organização da vida urbana ainda se mostrava incipiente, com atividades comerciais e culturais restritas à importação de bens de consumo industrializados na Europa, a dependência do teatro em relação à bilheteria ou ao incentivo governamental era enorme. As iniciativas empresariais no campo das artes dramáticas eram basicamente ligadas aos membros da administração governamental, aos comerciantes ou estrangeiros residentes no país. As primeiras companhias formadas na corte contavam com profissionais estrangeiros, dançarinos, coreógrafos, músicos, atores e alguns artistas amadores. Sobressaem evidentemente os imigrantes portugueses, mas havia também franceses e espanhóis. Sem condições de sobrevivência, esses artistas dependiam de um sistema comum à época, os espetáculos em benefício, o que significava que a renda da bilheteria seria revertida para o artista indicado, que por sua vez, em agradecimento ao público assumia os papéis principais e dirigia algumas palavras de gratidão. Eram bastante recorrentes os benefícios em nome de viúvas, filhos de desaparecidos ou em favor de atores e dançarinos que não tinham renda fixa. Por esse motivo, anúncios na imprensa frequentemente divulgavam o nome do artista beneficiado, acrescentando um apelo aos espectadores para que comparecessem ao programa da noite. Esse apelo seguia o modelo retórico da solicitação de proteção, da invocação aos poderes superiores, encontrável na épica, e merecedor de nossa atenção, porque revelador de uma condição precária de subsistência dos trabalhadores do teatro, que persistiu na sociedade brasileira e se prolongou por décadas, na qual o artista se dirige ao público comum, de quem afinal ele passa a depender, e não aos governantes ou aos deuses. [citar exemplo de apelo ao público]

Chama a atenção, pela excepcionalidade do caso, um anúncio de espetáculo promovido por F.de P. Brito em benefício da liberdade de um escravo em 01 de outubro de 1838. Nesse anúncio divulga-se a representação do drama *Morte de Camões*, seguido de uma ária, um dueto e uma farsa. O promotor da noite afirma que “apesar das promessas que tem tido de seus amigos, espera para fim tão justo merecer a proteção do público”. O anúncio declara ainda que “O recebimento das espórtulas, no dia do benefício, se fará com o beneficiado, para que o público veja aquele para cuja liberdade concorre generoso. Bilhetes vendem-se na imprensa de Brito, pra da Constituição, n., 65.”

Em retribuição à presença da audiência, alguns artistas dirigiam poemas de gratidão, que ao lado dos versos em elogio aos membros da família real, representam práticas de locução pública hoje desaparecida. Declamação de estrofes, recitativos ou rimas fazem parte da circulação de discursos poéticos, na esfera da vida teatral, que podem ter tomadas como testemunhos de uma sociabilidade letrada do nosso século XIX, na qual o espaço fechado do teatro funcionou como uma espécie de praça pública, local de manifestação política, solicitação econômica, entretenimento, etc. Sendo a presença nas ruas pouco recomendável para os homens brancos e livres, o teatro assumiu um lugar da vida pública, no qual se davam as negociações, trocas e disputas. Ao mesmo tempo, em torno dos assuntos teatrais circularam diferentes formas de expressão artística, gêneros literários e modelos de divulgação que submergiram na história e nos arquivos.