

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *O universo sonoro das comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)*. Rio de Janeiro: UNIRIO; Doutorado em Musicologia/Programa de Pós-graduação em Música/PPGM; Orientador: Prof. Dr. Martha Tupinambá de Uilhôa; Coorientador: Prof. Dr. Maria de Lourdes Rabetti/Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC.

A pesquisa tem por objeto nove comédias, escritas entre os anos de 1833 a 1846. Para fins de análise, foram subdivididas em três grupos: Grupo 1 – *O Juiz de Paz da Roça, A Família e a Festa da Roça, Os Dois ou o Inglês Maquinista*; Grupo 2 – *O Dileitante, O Cigano, Quem Casa, Quer Casa*; Grupo 3 – *O Judas em Sábado de Aleluia, O Noviço, Os Ciúmes de um Pedestre ou O Terrível capitão-do-mato*. As três primeiras comédias foram encerradas com números de música e dança, enquanto que nas comédias do 2º. Grupo, a música aparece no início ou durante a peça. No 3º. Grupo, a voz falada é modulada e recriada musicalmente por atores cômicos, mistos de cantores de ópera *buffa* e dançarinos.

Entre menções nos textos das comédias, utilização em cena de recursos musicais e indicações sonoras (rubricas), a lista é extensa. As músicas vocais incluem canções coloniais (relacionadas aos dotes matrimoniais), loas portuguesas da Folia de Reis e do Divino Espírito Santo, modinhas e árias de ópera. Há danças as mais diversas, músicas instrumentais do romantismo europeu e sons de sinos e ladainhas, além de foguetórios, bandas de música e chicotadas (Penna 2007).

Qual a procedência e as características destas menções? Como eram equivalentes ou se opunham dentro do sistema de relações entre comédia e música? Como as performances musicais ocorriam?

Como assinalado por Rabetti (2007: 66, 71), Penna instaura um “cânone da comédia de costumes brasileira”, articulado por meio da “oposição entre campo e cidade (colônia-metrópole, corte-província, centro da cidade-periferia)”. O autor opera, ainda, por aproximação de opostos, “desnudando falsas aparências e descobrindo o avesso da medalha, com expedientes cômicos teatrais e musicais” (Rabetti 2007: 74). De maneira semelhante, acreditamos que as menções musicais e sonoras nos textos das comédias constituem polos contrastantes, que são aproximados pelo autor.

A primeira comédia, *O Juiz de Paz da Roça* (1833–1837), estreada em outubro de 1838, foi encerrada com uma tirana, dança espanhola surgida em fins do século XVIII, que se amalgamou com o lundu afro-brasileiro. Na primeira história da música no Brasil, Melo assinalou a importância da tirana, por ele considerada um dos “três tipos populares da arte musical brasileira”, ao lado da modinha e do lundu (Melo 1947[1908]: 29). É importante assinalar que a tirana de *O Juiz de Paz da Roça* foi executada pela dançarina e atriz Estela Sezefreda, responsável pela estreia do lundu e da caxuxa nos palcos cariocas, assim como pela apresentação de praticamente todos os gêneros conhecidos

de dança da época, incluindo o fandango, o miudinho, o bolero e o solo inglês (Ulhôa; Costa-Lima Neto 2013). Estela e os demais atores brasileiros e portugueses das comédias de Martins Penna eram mistos de comicos, dançarinos e cantores, cujos acervos técnicos e artísticos eram tão importantes para o espetáculo total quanto o texto.

No 2º. Quadro de *A Família e a Festa da Roça* (1837), Martins Penna solicitou a inclusão de uma Folia do Imperador do Espírito Santo completa, com banda de música de barbeiros, lundu, violas, tambores, pandeiros e repicar de sinos. O modelo ainda era o entremez português, mas, diferentemente de *O Juiz de Paz da Roça* – onde a música aparecia de maneira pontual ao fim da comédia – em *A Família e a Festa da Roça* a música era incluída durante *todo* o 2º. Quadro, intercalada com as cenas ou sobreposta às falas dos personagens. Um comentarista anônimo do *Jornal do Commercio* assistiu à estreia da comédia em 01 de setembro de 1840, e assinalou a presença de “foliões e barbeiros”, provavelmente uma banda de música contratada para a ocasião.

Em *Os Dois ou o Inglês maquinista* (1842), a Loa de Reis cantada no final da comédia estava relacionada à temática racial abordada na trama teatral. Note-se que um dos três reis que vem do Oriente para saudar o nascimento de Jesus, é denominado Baltazar, um negro, Rei do Congo. Sua estátua era venerada nas duas igrejas destinadas aos negros na cidade do Rio Janeiro: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e a de Nossa Senhora da Lampadosa. Esta abrigava a Irmandade homônima, da qual fazia parte o editor, poeta e tipógrafo mulato Francisco de Paula Brito, principal editor das comédias de Penna. No final da comédia, o autor solicita a entrada de um rancho de moços e moças da Folia de Reis, cantando estrofes (solo), alternadas com o refrão (em coro). Nossa pesquisa encontrou duas partituras publicadas no Brasil e uma em Portugal, todas em fins do século XIX, cujas letras são semelhantes à Loa de Reis da comédia de Penna. Na 2ª. partitura, recolhida por Moraes Filho (1900), a melodia sincopada da estrofe solista contrasta com o ritmo marcado do refrão, acompanhando a brusca mudança de caráter da letra, que passa do registro sacro para o profano: “Se eu soubesse que havia função [festa] trazia mulatas de meu coração, trazia mulatas de meu coração!”

O segundo grupo de comédias compreende, inicialmente, *O Diletante* (1844), uma paródia da ópera italiana *Norma*, de Vincenzo Bellini (estreada no Teatro de São Pedro de Alcântara, em 17/01/1844). Nesta comédia, a oposição colônia-metrópole é prenunciada pelo cenário, onde estão dispostos estrategicamente dois instrumentos musicais: “Sala em casa de José Antônio. [...]. À direita, um *piano*, sobre o qual estarão várias músicas, e à esquerda, um sofá, sobre o qual estará uma *viola*” (Penna 2007: 349–352 – nossos grifos). Os polos opostos são ocupados, de um lado, pela figura do diletante José Antônio, apaixonado perdidamente pela *Norma* e, de outro, pelo fazendeiro paranaense Marcelo, com sua viola, fados e modas regionais. Na cena II, José

Antônio solicita que sua filha cante a ária “Casta Diva”, mas Josefina se recusa, pois não aguenta mais escutar sua melodia ser “todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas da cidade” (Penna 2007: 350–352). A esposa de José Antônio, por sua vez, só sabe entoar a canção “Maria Caxuxa” – e assim mesmo, desafinada. Martins Penna cria uma oposição entre a lenta e trágica ária italiana “Casta Diva” e a animada canção popular portuguesa, protagonizada por uma personagem farsesca: “Maria Caxuxa, com quem dormes tu, durmo com um gato que me arranha o...”

A modinha anônima “Astuciosos os homens são”, incluída no início da comédia *O Cigano* (1845), foi publicada em 1840, pela tipografia de Pierre Laforge. A modinha apresenta melodia semelhante a uma ária de ópera, mas o ritmo repetitivo do acompanhamento no piano sugere uma dança. Na comédia de Penna, a modinha era interpretada pelas personagens de três mulheres que cosiam, enquanto se alternavam, cantando: “Astuciosos os homens são, enganadores por condição. Os homens querem sempre enganar, nós nos devemos acautelar.” A partitura da modinha foi republicada na Inglaterra, em 1860, no livro de James Wetherell, o qual esteve na Bahia, entre 1843 e 1857, onde escutou a canção, acompanhada pelo violão, nas ruas de Salvador. O exemplo revela como partituras de modinhas, lundus e outras músicas circulavam pelas províncias do Império (eventualmente, no exterior), sendo apresentadas nos teatros, salões e ruas, fomentando um circuito consumidor de músicas de entretenimento ligadas ao teatro cômico.

Na comédia *Quem casa, quer casa* (1845), o personagem Eduardo passa os dias infernizando os moradores da casa ao tentar tocar o “Capricho para violino e piano sobre um tema de Beethoven, Le Trêmo Op. 30”, do compositor belga Charles-Auguste de Bériot (1802-1870). A composição fora apresentada na corte imperial, em 25 de agosto de 1845, por um violinista italiano que viajava pelo Brasil se dizendo discípulo do virtuose Nicollò Paganini – sem jamais o ter sido (Andrade 1967: 228). Ainda na mesma comédia, o gago Sabino tenta se fazer entender ao falar cantando, seguindo o ritmo do muquirão, do miudinho e da polca (dança originária da Bohemia, que virara mania na corte imperial, após 1844). Martins Penna prevê a participação ativa do ator cômico responsável pelo papel do gago cantor-dançarino, solicitando sua capacidade de recriar o texto por meio do jogo de palavras de duplo sentido, mal entendidos e obscenidades “involuntárias”.

O terceiro grupo de comédias é constituído por *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), *O Noviço* (1845) e *Os Ciúmes de um Pedestre ou o Terrível capitão-do-mato* (1845-1846). Acreditamos que as três comédias estão inter-relacionadas dramática e sonoramente. Em *O Judas em Sábado de Aleluia*, o papel de Faustino, empregado público e membro da Guarda Nacional, foi interpretado pelo baixo *buffo* (cantor operístico de voz grave), dançarino e ator cômico português José Cândido da Silva. O mesmo papel fora também interpretado por outro cantor com voz de baixo, o dançarino e ator cômico negro Martinho Correa Vasques, especializado no papel principal de O

*Noviço*. Se na primeira comédia o Guarda Faustino se disfarça de boneco de Judas, na segunda é o noviço Carlos, que, para escapar do mosteiro, se traveste de mulher, embora, na verdade, quisesse ser militar: “Bordoadas, espadeiradas, rusgas é que me regalam; esse é meu gênio. Gosto de teatro” (Penna 2007: 91, vol. II). Mencione-se, por fim, a comédia *Os Ciúmes de um Pedestre*, uma paródia da tragédia *Othelo*, *O Mouro de Veneza*, uma das peças mais famosas do repertório do ator João Caetano. Para melhor expressar o “vulto trágico” de seu personagem – um general furioso com a suposta traição de sua amada – o ator recorreu ao tom grave de sua voz, visando “trazer à ideia do espectador o rugido do leão africano” (Caetano 1862: 26). Na comédia de Martins Penna, por sua vez, o personagem (parodicamente) correspondente ao general de *Othelo* é um odioso pedestre ou *capitão-do-mato* (encarregado pela perseguição e captura de escravos fugidos), que mantém aprisionadas em casa suas mulher e filha. Não é difícil imaginar que, ao representar o texto da comédia, o ator devia imitar, comicamente, a voz grave e os “rugidos” de João Caetano (desempenhando o papel de *Othelo*) – assim aproximando os recursos da farsa da ópera *buffa*.

Moraes Filho (1999: 123) assinalou que, durante a Festa do Divino, certa “ária do Capitão Mata-Mouros” era cantada na concorrida Barraca do Teles. Num tablado improvisado era apresentada, ainda, a comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, entre outros números. A pesquisa feita nos periódicos revelou que a tal ária do Capitão Mata-Mouros (lembre-se o *capitano*, personagem-tipo presente na *commedia dell’arte*, que se fazia de valentão, apesar de covarde) era interpretada justamente pelo cantor operístico-ator-dançarino negro Martinho Correia Vasques – famoso por suas árias cômicas, como a da Polca, do Miudinho e a do Capitão Mata-Mouros. Segundo o relato de Moraes Filho inferimos que Martinho inseria no mesmo “programa” a ária do Capitão e a comédia *O Judas em Sábado de Aleluia*, na qual ele mesmo atuava presumivelmente no papel do guarda Faustino. É provável que Vasques também cantasse nos intervalos entre os atos ou mesmo durante alguma cena de *O Noviço*, cujo papel principal ele interpretou durante 15 anos (1845–1860), junto com seu irmão, Francisco Correia Vasques, criador da paródia de opereta *Orfeu na Roça*, estreada em 1868.

Concluindo, as alusões sonoras e musicais foram utilizadas por Martins Penna como “fator de caracterização individual ou social de seus personagens” (Nery 2004: 17) e para demarcar espaços cênicos diferentes. Assim, as festas populares do primeiro grupo de comédias aparecem relacionadas às danças também populares – como a tirana, o lundu, o batuque ou à loa de Reis sacro-profana. Estas danças e canções coloniais estão associadas principalmente aos personagens de trabalhadores; escravos e homens livres pobres –, em oposição às quadrilhas e contradanças dançadas pelas elites, em Bailes como o dos Estrangeiros e o do Catete. O segundo grupo, por sua vez, tem como espaço cênico principal as salas de casas na cidade do Rio de Janeiro e as ruas (com as procissões religiosas), além do Teatro de São Pedro de Alcântara. Árias de ópera romântica, modinhas imperiais e caprichos para

violino aparecem aqui associados ao universo das camadas médias e altas da população da corte. O terceiro grupo, por fim, tem como espaço cênico as casas na cidade, as festas religiosas nas ruas e o mosteiro de São Bento. As menções musicais estão associadas ao universo sacro-profano, misturando o som do órgão, os responsórios, as bandas de música e os sons de sinos, foguetes, apitos, bombas e rojões.

As *performances* das comédias de Penna ocorriam por meio de artistas mistos de atores cômicos, cantores *buffo* e dançarinos, brasileiros ou portugueses, que não apenas seguiam o texto escrito, mas o utilizavam como matéria-prima para a invenção de novos textos. Por meio de uma escrita híbrida de signos verbais, sonoros e visuais Martins Penna criava em suas comédias uma espécie de *passagem* ou *parodos* (Rabetti 2013), que possibilitava separar, aproximar e entrecocar extremos: teatro e rua, igreja e casa, corte e roça, ladainha e lundu, ária de ópera e capricho para violino.

## Referências

- Andrade, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- Anônimo. Modinha “Astuciosos os homens são”. Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador L-I –33[6]. 1840.
- Caetano, João. **Lições Dramáticas**. Rio de Janeiro: J. Villeneuve & Cia., 1862. *Jornal do Commercio*. 5/7/1840.
- Melo, Guilherme de. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947[1908].
- Moraes Filho, Mello. **Cantares Brasileiros: Cancioneiros Fluminenses no Quarto Centenário. Parte musical**. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1900.
- \_\_\_\_\_. **Festas e Tradições populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999.
- Nery, Rui Vieira. **Para uma história do fado**. Portugal: Comunicação Social, SA, 2004.
- Penna, Luiz Carlos Martins. **Martins Pena – Comédias**. (org. Vilma Arêas). São Paulo: Martins Fontes, 2007, v. I, II e III.
- Rabetti, Maria de Lourdes. “Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro.” **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, 2007. Disponível em: [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T\\_Rabetti.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Rabetti.pdf)

\_\_\_\_\_. Comunicação pessoal, 2013.

Ulhôa, Martha Tupinambá de; Costa Lima-Neto, Luiz. "Memory, History and Cultural Encounters in the Atlantic: The Case of Lundu". **The world of music (new series)**, v. 2, Issue 2, 2013. Disponível em: <http://journaltheworldofmusic.com/current.html>

Wetherell, James. *Brazil. Stray Notes From Bahia: being extracts from letters etc. during a residence of fifteen years*. Inglaterra: Liverpool: Webb and Hunt, 1860.