

A imprensa internacional e a crítica folhetinesca aos espetáculos: um entrecruzamento de leituras da série “Semana Lírica” (1846-1847), de Martins Pena

The international press and the feuilletonistic critique of shows: an intercrossing of readings from the series “Semana Lírica” (1846-1847), by Martins Pena

La prensa internacional y la crítica del folletín de espectáculos: una encrucijada de lecturas de la serie “Semana Lírica” (1846-1847), de Martins Pena



Priscila Renata Gimenez

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.

E-mail: priscilagimenez@ufg.br

Resumo: O folhetim sobre o teatro lírico foi uma seção de muito sucesso nos periódicos desde a primeira metade do século XIX. No Brasil, entre 1846 e 1847, Martins Pena produziu a série “Semana Lírica”, no rodapé do *Jornal do Commercio*. Vilma Arêas (1987), estudiosa da obra do comediógrafo, inaugura o estudo específico desses folhetins, explanando desde seu conteúdo ao estilo do folhetinista. Pretende-se, neste estudo, levantar os principais pontos abordados por Arêas, aprofundando e complementando a análise da elaboração crítica de Pena, observando seus procedimentos e métodos à luz das práticas folhetinescas da imprensa transnacional.

Palavras-chaves: Martins Pena. “Semana Lírica”. Folhetim. Crítica teatral.

Abstract: The feuilleton about lyric theater was a highly successful section in journals since the first half of the 19th century. In Brazil, between 1846 and 1847, Martins Pena produced the series “Semana Lírica” in the footnotes of the *Jornal do Commercio*. Vilma Arêas (1987), studying the comedy writer, inaugurates the specific study of these feuilletons, explaining everything from their content to the feuilletonistic style. This study intends to gather the main points approached by Arêas, deepening and complementing the analysis of Pena’s critical elaboration, observing his procedures and methods under the light of feuilletonistic practices of the transnational press.

Keywords: Martins Pena. “Semana Lírica”. feuilleton. theatrical critique.

Resumen: El folletín sobre el teatro lírico fue una sección de mucho éxito en los periódicos desde la primera mitad del siglo XIX. En Brasil, entre 1846 y 1847, Martins Pena produjo la serie “Semana Lírica” en el *Jornal do Commercio*. Arêas (1987), estudiosa de su obra, inaugura el estudio específico de esos folletines, analizando desde su contenido hasta su estilo. En este estudio se pretende plantear los puntos principales tratados por Arêas, profundizando y complementando el análisis de la elaboración de la crítica de Pena, observando sus procedimientos y métodos a la luz de las prácticas de los folletines de la prensa transnacional.

Palabras-clave: Martins Pena. “Semana Lírica”. folletín. crítica teatral.

Submetido em 23 de setembro de 2020.

Aceito em 27 de novembro de 2020.

Publicado em 08 de dezembro de 2021.

Introdução

Entre setembro de 1846 e outubro de 1847, o rodapé do *Journal do Commercio* (RJ) publicou semanalmente os folhetins teatrais redigidos pelo dramaturgo Luiz Carlos Martins Pena. Sob o título “Semana Lírica”, a série semanal foi uma rubrica especializada em teatro lírico e trazia a revista dos espetáculos das companhias líricas italiana e francesa, estabelecidas no Rio de Janeiro à época. O conhecido comediógrafo foi um dos principais críticos teatrais e historiadores dos palcos líricos da capital imperial da primeira metade do século XIX, muito embora seus textos permaneçam pouco conhecidos. Seus folhetins, últimos escritos que Pena produziu antes de sua morte precoce, em 1848, podem ser considerados uma conclusão áurea de sua vida como homem de teatro. Além disso, como crítico e artista situado em pleno período de estabelecimento do movimento romântico brasileiro, sempre empreendeu a criação de uma arte nacional e prezou pela qualidade das artes reproduzidas e apresentadas no país.

A fortuna crítica a respeito da obra de Martins Pena, em especial de Darcy Damasceno, Galante de Souza, Barbara Heliodora e Décio de Almeida Prado, assinala a originalidade de sua obra, considerando gênero e temática abordadas e sua contribuição para a criação da produção artístico-literária nacional. Entretanto, priorizam o estudo de sua comediografia em detrimento de sua produção jornalística.

Em *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena* (1987), Vilma Arêas apresenta sua pesquisa sobre as produções teatral e folhetinesca do autor. Trata-se de uma pioneira na investigação detida dos folhetins teatrais em questão e uma das principais referências sobre a obra do comediógrafo-jornalista.

Partindo desse estudo de Arêas, a presente explanação apresenta reflexões e análises sobre os principais recursos e procedimentos literários e jornalísticos empregados por Martins Pena na “Semana Lírica”, considerando o estabelecimento da crítica musi-

cal na imprensa periódica e do folhetim teatral na imprensa internacional e na brasileira. A “Semana Lírica”, embora publicada na imprensa periódica, tem como pilar a escrita literária produzida para periódicos, compondo um gênero híbrido no rodapé do jornal, tal como a crônica – contudo, antes do advento desta no Brasil, a partir de meados do século XIX. Em vista de demonstrar as bases literárias e o emparelhamento da crítica de Pena com o folhetim teatral internacional, pretende-se retomar concepções e métodos empregados na crítica teatral, levantados e analisados por Arêas, como conteúdos e procedimentos ficcionais explorados na revista, além de trazer à tona as relações e o engajamento desses folhetins com questões caras ao projeto do movimento romântico, então incipiente no Brasil, e com outros aspectos típicos do gênero jornalístico-literário folhetinesco. Assim, propõe-se um exame que aprofunda e ilumina as possibilidades de análise feitas por Vilma Arêas à luz dos estudos recentes sobre as relações entre literatura e imprensa no século XIX, e da perspectiva das práticas culturais transnacionais da imprensa nesse século.

O folhetim e a crítica teatral

Nascido na imprensa francesa, o *feuilleton* ou folhetim era “um espaço vazio destinado ao entretenimento”, um “espaço vale-tudo” (MEYER, 1996, p. 57) e suplementar dos jornais. Nesse espaço do rodapé, como se sabe, gêneros literários ganharam uma rubrica na primeira página do jornal, em especial, críticas e revistas de espetáculos, de literatura e de arte, romances-folhetins e crônicas. O folhetim teatral, entretanto, merece destaque, pois a

crítica aos espetáculos, no que lhe concerne, aparece antes desses dois gêneros [narrativa ficcional e crônica] despontarem e conquistou os primeiros leitores da rubrica de cultura e variedades. A sedutora escrita literária da seção folhetinesca, já presente na revista teatral, é um traço característico, contudo

| sua veiculação ao jornal é o fator determinante do sucesso [...] (GIMENEZ, 2019, p. 3).

No Brasil do século XIX, o principal meio de comunicação midiática era os periódicos, meio pelo qual circulavam tanto as notícias sobre as atualidades quanto as ideias políticas e culturais. Por aqui, assimilamos as práticas culturais da imprensa internacional, principalmente da matriz francesa. O folhetim, veiculado ao jornal diário, assim como as rubricas de entretenimento de revistas e jornais hebdomadários e mensais, já naquela época, foram bem aceitos e muito cultivados na imprensa nacional. A ficção em série, no formato de romances e a crítica teatral constituem os principais gêneros praticados inicialmente na seção folhetinesca brasileira, os quais os leitores acolheram com voracidade. É preciso lembrar que o emergente público feminino teve parcela significativa para o sucesso dos folhetins e viabilizou um número expressivo de novas assinaturas para os periódicos; logo, tornando-se um trunfo para os jornais assegurarem seus leitores e, conseqüentemente, seus assinantes.

A crítica musical, gênero de base dos folhetins teatrais da matriz internacional, é alicerçada no comentário e apreciação de todos os tipos de espetáculo musical. Ela tem tradição na imprensa escrita europeia e, originalmente, era ligada a publicações especializadas. Com a propagação da imprensa periódica no século XVIII, no Velho Mundo, a crítica musical, que abordava aspectos do enredo, cênicos e musicais, além da reação dos espectadores, foi uma modalidade dinamizada nos periódicos da era moderna romântica. Encontram-se algumas produções nesses moldes desde 1709 em periódicos ingleses, por exemplo, como a atividade crítica de Joseph Addison, colaborador do *The Spectator* e *The Guardian*, de acordo com Luís Antônio Giron (2004, p. 40).

Na França, a seção folhetinesca foi inaugurada pelo *Journal des débats politiques et littéraires* em 1800 com o folhetim dedicado ao teatro dramático, assinado por Julien Louis Geoffroy, considerado o fundador deste gênero folhetinesco (BARA, 2011b, p. 1095). O

crítico-jornalista francês, até sua morte em 1814, convicto de que “a arte é a expressão direta da sociedade”¹ (*ibidem*, p. 1098, tradução nossa), assinou a nova rubrica durante quase todo o império de Napoleão Bonaparte, deixando como legado à imprensa periódica – já nessa época em que se constata a circulação internacional dos impressos – a retórica folhetinesca do agradecer e do instruir (*ibidem*, p. 1099).

Amplamente integrada à imprensa periódica do Ocidente, a crítica ou folhetim teatral nasceu e se desenvolveu a partir da colaboração de Geoffroy, que já esboçava, ainda muito primariamente, o tom de conversação e o uso de procedimentos literários, típicos dos posteriores folhetins dramáticos, musicais e, evidentemente, da crônica.

Na esteira do modelo transatlântico de imprensa da primeira metade do século XIX, em curso de modernização de formas e conteúdos, a crítica é um gênero jornalístico estritamente ligado à literatura, o qual se desenvolveu e garantiu seu espaço nos periódicos graças à escrita ornamentada, dialógica e autônoma, isto é, graças à sua essência literária (GIMENEZ, 2019, p. 2).

Tratando-se da crítica teatral folhetinesca brasileira, esta se desenvolveu graças ao ímpeto de comentar as temporadas líricas que ocorreram com estrondoso sucesso, em conformidade com a moda europeia, reproduzidas nas Américas. No Rio de Janeiro, destaca-se, inicialmente, a atividade lírico-teatral do período entre 1826 e 1827, de consolidação da situação cultural e política do recém Império (GIRON, 2004, p. 72-73). Surgem também, nesse momento, a rivalidade entre as primas-donas e, conseqüentemente, os partidos de diletantes, que tiveram participação marcante na cena lírica da capital ao longo do século XIX. Giron lembra que, no Brasil, o “alvorecer da crítica se processa numa polêmica entre primas-donas, no bojo daquilo que os críticos literários conside-

¹ “l’art est l’expression directe de la société”. Essa, assim como as demais traduções de excertos originalmente em língua francesa, têm tradução nossa.

ram como literatura de frivolidade e folhetinesca” (*ibidem*, p. 75). O autor aponta “Representação d’Adelina” como a primeira crítica teatral nacional, publicada no *Spectador Brasileiro*, em 19 de junho de 1826, que tratava exclusivamente do aspecto dramático da ópera *Adelina* de Pietro Generali. As rubricas teatrais de vários periódicos da primeira metade do século XIX, dentre eles aqueles em língua francesa produzidos no Brasil, como *L’Indépendant* (1827) e *L’Écho de l’Amérique du Sud* (1827-1828), comprovam que polêmicas teatrais, questões estruturais, administrativas e dos bastidores dos espetáculos animavam efetivamente os folhetins dessa época (GIMENEZ, 2019).

Martins Pena crítico-folhetinista teatral *Na tapera de Santa Cruz*²

[...] Martins Pena escreveu em 1846 sobre as temporadas líricas italianas e francesas. O que elas revelam, a par de um crítico atento e exigente, ainda que no tom galhofeiro que se constituía então numa das regras do gênero, é um homem de teatro de espectro extenso, igualmente à vontade na apreciação da música e da cenografia, do texto e do espetáculo. (Décio de Almeida Prado, “Repensando Martins Pena”. In: ARÊAS, 1987 [s.p.])³.

Em sua pesquisa *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena* (1987), Vilma Arêas dedica os quatro primeiros capítulos à descrição e análise do conteúdo dos folhetins, dos fios narrativos que os conduzem, dos aspectos dramático e musical acionados nas críticas, bem como dos métodos e concepções expressos nas apreciações, tendo como base a reunião das críticas de Pena intitulada *Folhetins*, editada em 1965 pelo Instituto Nacional do Livro. Conforme descreve a autora,

² Arêas (1987) recupera, no título de seu livro, uma passagem de Martins Pena, do folhetim de 8 de setembro de 1847, quando o folhetinista faz remissão ao Rio de Janeiro e, conseqüentemente, ao Brasil, em destaque na seguinte passagem: “[...] voltando na idéia a sublime missão de ensinar a cantar nesta tapera de Santa Cruz”.

³ Prefácio ao estudo de Arêas (1987).

Martins Pena revela-nos seus surpreendentes conhecimentos musicais e dramáticos a respeito da ópera e suas escolas de canto, caracteres e *rôles* teatrais, maquinarias, cenário e representação. Ao mesmo tempo, conduz-nos aos bastidores das complicadas manobras políticas ligadas à arte: como se constrói uma reputação com o auxílio da imprensa, claques e greves, relações do teatro com outras instâncias sociais (ARÊAS, 1987, p. 6).

Como matéria da série lírico-teatral, além das representações propriamente ditas, portanto, são comentadas também todas as questões relacionadas à administração dos teatros, os problemas das companhias em relação aos cantores, à orquestra e aos coros. São alvo da atenção do folhetinista, igualmente, as crises e polêmicas em torno dos teatros e companhias, que tais instâncias tiveram de enfrentar, de modo especial aquelas que se fizeram notáveis no Teatro de São Pedro, sede da companhia lírica italiana.

Além desses assuntos mais graves e de suas consequências diretas nas representações, a autora enfatiza a “preocupação miniaturista” de Martins Pena, presente nas críticas, o que retoma uma característica de suas comédias, e, ao mesmo tempo, traz à tona o lado cômico dos fatos narrados nos folhetins. Ela explica:

a tentação de *fazer graça* era irresistível a nosso folhetinista, como irresistível será sua preocupação de miniaturista, já comprovada nas comédias. Assim é que, através das crônicas, somos informados de detalhes como a impaciência do porteiro, a duração dos intervalos (10 minutos, rezava o regulamento, mas às vezes arrastava-se irritantemente por meia hora), o funcionamento do “farol” (quadro que indicava as substituições de última hora de cantores, “endefluxados”, roucos, etc.) as figuras do “cara-linda”, os cambistas, os “cavalheiros do lustre” (claques pagas), o sorvete que se ia tomar no boteco da esquina durante os intervalos e cujo resto se atirava ao chão, as ensebadas luzes das negrinhas dos pastéis bruxuleando debaixo do alpendre,

etc., etc., etc. O Rio de Janeiro nos é mostrado como uma cidade regulada quase que inteiramente pela natureza que, aliás, ele não celebra (ARÊAS, 1987, p. 46).

É interessante notar, como mostrado no excerto, a consciência do folhetinista em relação à sociabilidade em torno dos teatros, ao contexto urbano da capital imperial à época, e também ao que diz respeito à estrutura dos espetáculos aqui representados, ou seja, os hábitos do pessoal teatral e do público em geral. Vinculada ao jornal e trazida a público por essa mídia, a série folhetinesca de Pena historiou, com sutileza e ironia, muitas práticas culturais e vícios da sociedade do início do Segundo Reinado, comentados no rodapé do jornal como extensão dos espetáculos e espaço privilegiado de seus desdobramentos midiáticos e sociais.

Dos bastidores e das polêmicas por traz das cortinas aos aplausos finais, de acordo com Arêas, nos comentários do folhetinista a crítica ao aspecto dramático das apresentações (cenário, figurino e representação dos atores) sobressaía à apreciação musical. Isto porque o folhetinista teria, segundo a especialista, mais domínio sobre o palco, do ponto de vista dramático, que do musical, já que era um dramaturgo do tipo que muito se preocupava com a encenação. Nesse âmbito de domínio do folhetinista, a autora afirma: “além de virem os comentários sempre em primeiro lugar [...], a linguagem é firme, exerce-se em evidente à vontade, elevando-se de detalhes práticos de encenação e uso do palco à evidência de sua cultura dramática [...]” (ARÊAS, 1987, p. 66). Apesar disso, ela mesma assinala que se pode “considerar Martins Pena possuidor de um conhecimento musical acima da média brasileira da época” (*ibidem*, p. 64). E de fato ele o tinha, pois, paralelamente ao curso de Comércio, em 1835, Martins Pena frequentou a Academia de Belas Artes, onde estudou música, segundo Romero (1909). Além disso, “Martins Pena era tenor, cantava em salas particulares ao lado dos cantores profissionais e compunha árias.” (ARÊAS, 1987, p. 63).

Outro recurso destacado pela autora são os fios narrativos, “enlaçando os muitos episódios e com eles formando um vivo quadro do teatro da época” (*ibidem*, p. 7), que conduzem e dão certa ligação e continuidade aos folhetins teatrais, cumprindo função semelhante àquela do nó, do clímax e das peripécias, apresentados em narrativas ficcionais, como o romance-folhetim, gênero publicado de modo alternado com as críticas ao teatro lírico durante a publicação da “Semana Lírica”.

o movimento das crônicas estende-se não apenas em sentido horizontal, como registro cotidiano, o que a própria palavra crônica supõe, mas nessa progressão deixa certas marcas (“personagens ou “enredos”), ao redor das quais o relato gira sobre si mesmo, não se perde nos dias, mas retorna, segundo uma lógica e uma preocupação, não somente de registrar os acontecimentos teatrais, mas também de organizá-los, relacionando-os a outras instâncias (ARÊAS, 1987, p. 48).

A “presença de certos fios contínuos, a nível de personagens e a nível de trama, que organizam a matéria” (*ibidem*, p. 48) caracteriza uma estratégia fundamental para prender a atenção do leitor, sendo, certamente um recurso indispensável a qualquer tipo de folhetim. Arêas destaca a criação ficcional de personagens como a ‘alma Manuel Luís’, a própria figura do folhetinista, personagem com quem aquela se corresponde por meio de cartas; a alma do compositor Bellini e dos santos São Pedro e São Francisco, entidades celestiais, de nomes homônimos aos teatros líricos do Rio de Janeiro à época, que por eles ‘intercediam’, segundo a trama folhetinesca. Portanto, é criada uma ficção ao redor dos fatos cotidianos e do folhetinista, que interage com os acontecimentos, formando os tais fios narrativos, como uma historieta contínua e paralela à narrativa dos espetáculos, às apreciações e aos personagens da realidade. A leveza da revista folhetinesca de Martins Pena se assentaria na “armação delicada” (*ibidem*, p. 48) de uma ficção de caráter cômico e irônico, pela qual, também é expressa

e denunciada a negligência para com o teatro daquele círculo artístico-social. Não deixa de ser evidenciado, ainda, que é “ao redor da figura do folhetinista que se organizará a matéria dos *Folhetins*” (*idem*), tanto a parte ficcional quanto no que diz respeito às críticas do homem de teatro que Pena foi, revelando sua intenção declarada de “vigiar e velar pelo teatro, corrigir atores, denunciar irregularidades ou abuso, apontar falhas também aplaudir e aconselhar” (*ibidem*, p. 59).

O desejo do crítico de melhoria da cena teatral e lírica que, quase nunca, é atendido, é traduzido, segundo Arêas, por uma profunda irritação característica do folhetinista. Tendo em vista outros escritores que produziram crônicas para jornais diários pouco tempo depois, como Machado de Assis e José de Alencar, “Martins Pena será um mal-humorado [...] o grande Império transforma-se na tapera de Santa Cruz, os elogios dramáticos lhe parecem total sensaboria e zomba da mania das cores nacionais que emocionam a ‘rapaziada patriótica’ [...]” (*ibidem*, p. 45). Entretanto, essa atitude do crítico, nas palavras da autora, nada mais revelaria do que, “sua crença no teatro, o desejo de *emendar* encenações e atores, ao mesmo tempo incentivando-os ao estudo e preocupando-se com o aprimoramento do gosto do público” (*ibidem*, p. 61).

Enfim, sobre os métodos e concepções do folhetinista, Arêas é categórica:

São, pois, as regras da poética clássica que sustentam, na maioria das vezes, as referências práticas dos *Folhetins*, e que transformam as crônicas num manual teórico *sui generis*, examinando a realização artística segundo a moral de um código, animado ao mesmo tempo por uma finalidade prática: a de interferir diretamente nessa realização (ARÊAS, 1987, p. 77-78).

De acordo com a especialista, alguns dos princípios recorrentes nos folhetins são: a naturalidade, como sinônimo de verossimilhança e como “a ciência e o estudo do ator para a compreensão

e interpretação de seu papel" (*ibidem*, p. 79); a natureza, como um dom (concebido por uma instância divina); a noção de mimese, e, por fim, o contraste ou antítese, como uma tensão, por exemplo, concretizada por elementos musicais em detrimento de certas cenas pesadas de um drama lírico. Todavia, "apesar do arcabouço teórico clássico, nosso folhetinista foi testemunha da escalada romântica no Brasil" (*ibidem*, p. 87). E, de fato, Martins Pena foi testemunha e participante do nascimento e do desenvolvimento do nosso romantismo, circunstância incontornável também em suas críticas. De todo modo, é importante assinalar a percepção de Vilma Arêas, especialmente quanto à notação da concepção clássica permeada pelos emergentes conceitos românticos.

Assim, não serão chocantes certos traços nos *Folhetins*, alguns abertamente defendendo princípios da nova escola (a favor da cor local, contra cantilena), outros apontando ainda delicadamente uma nova sensibilidade, colada embora à antiga. A esse respeito é muito curiosa a compreensão de uma postura clássica de representação vazada numa retórica algo romântica (ARÊAS, 1987, p. 87).

Por fim, destaca-se uma ideia essencial presente em Arêas, um axioma que norteia a crítica produzida por Martins Pena nos folhetins, que foi, sem dúvida, modelo precursor da crônica brasileira que logo despontaria em nossos jornais.

O que é estimulante na atitude de Martins Pena é o fato de que ele abandona a postura engomada do intelectual, frequentemente associado às "grandes causas", pela decisão de falar das coisas mesquinhas e concretas, como a importância do salário, ou a qualidade do autoritarismo brasileiro, reduplicando-se nas relações teatrais (ARÊAS, 1987, p. 58).

Em suma, a partir da leitura dos folhetins e do estudo *Na tapera de Santa Cruz*, constata-se que a abordagem do teatro e da sociedade pelo folhetinista não deixa de ser jornalística, factual e histórica. Sua concretização redacional na rubrica, contudo, é literária: irônica, imagética e inventiva, não somente pela criatividade e habilidade de Pena, mas também, pelas razões que serão exploradas a seguir.

Uma releitura da crítica folhetinesca de Martins Pena à luz da imprensa transnacional

Tendo examinado a “Semana Lírica” em seu suporte original, a partir das edições digitalizadas do *Jornal do Commercio*, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, reiteramos a pioneira pesquisa sobre a série de folhetins realizada por Vilma Arêas, ao propor suas análises e reflexões sobre o conjunto da obra de Martins Pena em *Na tapera de Santa Cruz*. Não obstante, destacamos três aspectos, relacionados na seção anterior, cujo estudo pode ser enriquecido, em nossa visão, com nova leitura – não exaustiva, mas complementar à de Arêas –, que contribuirá para o entendimento e interpretação mais integrais e orgânicos da série. Trata-se, primeiramente, da análise da crítica elaborada pelo folhetinista, observada paralelamente àquela da imprensa internacional; em segundo lugar, da questão da especialização musical do crítico e sua abordagem das questões musicais nos folhetins, e, por fim, de seu envolvimento com as concepções e as causas ligadas à corrente romântica brasileira.

Conforme destacou Arêas (1987), Martins Pena foi um crítico que considerou e abordou em sua série assuntos menores que envolviam desde a política do teatro ao seu efetivo funcionamento artístico e administrativo, assim como desde questões a respeito dos mais célebres cantores aos desconhecidos e desconsiderados coristas. A crítica de Martins Pena era essencialmente ferrenha, apesar disso não se configurava como depreciativa, a despeito da

ironia norteadora de sua pena. Ao contrário, embora exigente, é construtiva, já que na maior parte das vezes denunciava problemas e apontava possibilidades de soluções. Por exemplo, vemos muitas vezes o folhetinista dar conselhos procurando encaminhar os cantores a interpretações, de cena e de canto, que fossem cada vez mais aperfeiçoadas. Como visto, não raro, ele também comenta questões relativas à organização administrativa e financeira dos teatros e companhias líricas, sobre aspectos técnicos e de organização dos músicos da orquestra. O próprio folhetinista explicita isso, assumindo a árdua posição de crítico.

Quando escrevemos o nosso folhetim temos unicamente em vista comunicar ao público que peças subiram à cena durante a semana lírica, e o como foram elas executadas. Naturalmente, a crítica deve ter grande parte nos nossos escritos, já para correção dos artistas, já para reduzirmos às suas devidas proporções e limites certas *pretensões* exageradas. Mas neste lidar uma censura recairá sempre sobre nós, qualquer que seja a nossa opinião. (PENA, Martins. "Semana Lírica", *Jornal do Commercio*, 14 de janeiro de 1847, grifo do autor).

A partir do relato dos espetáculos, desdobra-se um largo escopo a ser tratado nas revistas, reiterando as constatações de Arêas, que abrange todo o círculo teatral, estendendo-se dos palcos aos bastidores, mas também à dimensão social dos espetáculos, seja pelos posicionamentos do comediógrafo-jornalista, defensor do aprimoramento artístico nacional e facilitador de uma educação teatral do público, seja pela própria interface entre crítico, leitor, público espectador e artistas, estabelecida graças ao suporte do jornal.

Aliás, na esteira do paradigma internacional da imprensa periódica e da produção da crítica teatral da primeira metade do século XIX, o folhetim destinado à revista e à crítica aos espetáculos era uma espécie de "manifestação social e cultural na qual o

crítico está implicado, de corpo e alma”⁴ (BARA, 2011a, p. 1061). Para além da dedicação e empenho do folhetinista, não apenas as dimensões culturais e sociais estavam implicadas nessa prática folhetinesca internacional. A imprensa e o teatro eram instâncias imprescindíveis de representação da sociedade, como também eram objetos e temas na constituição de sociabilidades e em conversas do cotidiano, basilares à vida social urbana da época (*ibidem*, p. 1059), tanto nas principais capitais europeias como no Rio de Janeiro, que se desenvolvia a semelhança delas.

Considerando tal cenário da imprensa e da cena nos emergentes espaços urbanos modernos de então, especialmente da cena lírica nos anos de 1840, conforme analisa Bara (2011a, 1060), o “próprio termo ‘crítica’ guarda uma multiplicidade de acepções e de práticas.”. Apreciar os espetáculos, consagrar obras ao cânone dramático e lírico, explorar esteticamente as peças – seus roteiros, libretos e composições –, avaliar figurino e cenários, narrar o espetáculo – seu contexto de produção e as encenações –, repreender e corrigir deslizes e inapropriações das esferas dramática, musical e administrativa, entre outros. Em consequência desse panorama tão vasto a ser abordado, Patrick Berthier define que o crítico teatral exercia seu papel por meio de “duas atitudes: uma sintética, [que] consiste em se questionar aonde vai o teatro [...]; outra, analítica e renovada sem cessar, é o próprio relato comentado do teatro, com todas as suas modalidades.” (BERTHIER *apud* BARA, 2011a, p. 1060)⁵.

Observando os folhetins de Martins Pena e seu enquadramento no *Jornal do Commercio*, principal jornal diário da capital imperial daquele período, sua série apresenta-se como condizente com o paradigma de crítica teatral internacional ligada à imprensa diária, sobretudo a de modelo francês, berço do *feuilleton*, conforme lembrado anteriormente. Do mesmo modo, ele se encaixa nas definições, acima explanadas, de crítico e de tipo de abordagem comumente praticada por essa imprensa moderna, que assimilou

4 “une manifestation sociale et culturelle dans laquelle le critique est impliqué, corps et esprit.”.

5 “entre deux attitudes: l’une, synthétique, consiste à se demander où va ce théâtre [...]; l’autre, analytique et sans cesse renouvelée, c’est le compte rendu même de théâtre, avec toute ses modalités”.

integralmente o entretenimento em suas páginas. Além disso, a crítica de um artista, como ele foi, favorece posicionamentos originais e estilo peculiar e inventivo na elaboração de sua crítica folhetinesca. Tome-se como exemplo disso, bem como da habilidade literária do folhetinista, o excerto a seguir, dentre os numerosos encontrados na série.

Os homens contam a vida por dias, os cantores por noites, e nós, modesto folhetim, por semanas. Uma lá se passou sem que vivêssemos, porque assim devia ser. Abriram-se as portas dos templos para se celebrarem os sagrados mistérios do Criador, e os brilhantes e pomposos ritos da semana santa chamaram a atenção e presença dos fiéis; fecharam-se as portas dos teatros, seus profanos espetáculos foram desdenhados, e a semana lírica teve de emudecer humilde e contrita. Indulgências promete a Igreja nesses dias de amargas recordações, e tal ocasião não podíamos desprezar. (PENA, Martins. "Semana Lírica", *Jornal do Commercio*, 14 de abril de 1847).

Novamente, de acordo com as práticas culturais da imprensa internacional, muitos dos procedimentos e recursos literários encontrados na "Semana Lírica", como os fios narrativos, a criação de personagens, a abordagem contextual da produção dos espetáculos, o humor, a mesclagem entre o ficcional e o factual, entre a teatralização e o real, e o diálogo com o leitor, são características que se tornaram típicas da revista folhetinesca dos espetáculos a partir do fim dos anos de 1830.

No século XIX, o folhetim teatral se lê como um romance-folhetim, do qual, de bom grado, empresta os procedimentos de fidelização e de serialização (retomadas de folhetins anteriores, citação de críticas concorrentes, exploração de momentos de tensão da narrativa da peça comentada), isso, constituindo um espaço lúdico de conversa com o leitor (com apóstrofes,

questões retóricas, confidências, encenação de si mesmo)⁶
(BARA, 2011a, p. 1071).

A crítica praticada por Martins Pena, e pelos numerosos escritores folhetinistas teatrais daquele momento de pleno estabelecimento do entretenimento no jornal, inclusive da literatura em variados gêneros, tem origem na crítica especializada, professoral e autoritária, praticada na França em fins do século XVIII, que visava o “controle severo exercido sobre o repertório, os gêneros, a interpretação e seus usos.” (BARA, 2011b, p. 1097-1098). Não obstante tal berço, o folhetim dramático e musical admite uma metamorfose, sobretudo no contexto dos periódicos dos anos de 1830-1840, devido à dinamicidade e amplitude que a imprensa moderna passa a ter, tanto no que se refere à produção material, às práticas redacionais e à renovação de conteúdo dos periódicos, quanto ao acesso e à importância de toda mídia impressa no cotidiano de boa parte da população urbana, leitores e público espectador dos teatros.

Nesse contexto, como se sabe, destaca-se a participação de artistas e escritores como colaboradores e redatores de vários periódicos. No Brasil, Martins Pena foi um deles, um dos primeiros escritores nacionais – anterior a Machado de Assis, Alencar, Aluísio Azevedo, Bilac, e tantos outros – a desbravar o rodapé do jornal (ou o espaço da crônica) e a praticar em sua série folhetinesca não apenas um tipo de crítica típica de sua época, mas também uma emergente escrita cronística, rica em recursos literários, que se estrutura no diálogo e na intimidade com o leitor. O exemplo a seguir, como tantos outros da “Semana Lírica”, mostra tais recursos a partir da apreciação de Pena acerca das sucessivas representações da ópera *Lucrezia Borgia* e seus comentários elucidando tais explicações.

⁶ “Le feuilleton dramatique se lit au XIXe siècle comme un roman-feuilleton, dont il adopte volontiers les procédés de fidélisation et de sérialité (rappels de feuilletons antérieurs, citation de critiques concurrents, mise en tension du récit de la pièce chroniquée), tout en se constituant en espace ludique de conversation avec le lecteur (apostrophes, questions rhétoriques, confidences, mise en scène de soi).”.

Continua, porém, a ser pobríssimo em mobília o palácio dessa princesa, a julgarmos pela sua sala de jantar. [...] Da primeira vez pareceu-nos que havia entre cada dois candelabros um aparador, mas foi *ilusão de ótica*; corrigimos hoje o engano. Desta nudez de mobília resulta uma passagem numa das mais importantes cenas do ato a que nos referimos, que achamos engraçadíssima. Apenas Lucrecia manda despejar a sala aos pobres envenenados e aos farricocos⁷ que lhe devem entoar o de *profundis*, e fica a sós com seu filho, vai um pajem buscar uma das cadeiras que circundam a mesa e a põe no meio da cena assim a modo de quem diz: Sr. Genaro, quando se sentir com as ânsias ou quiser morrer caia aqui nesta cadeira! – Como isto é natural! Diremos, porém, a este respeito, o mesmo que sobre o vestuário das coristas: lá se avenham.

Não obstante os reparos que temos feito, cumpre-nos, por amor à verdade, declarar que ainda não vimos no Teatro de S. Pedro ópera alguma mais bem metida em cena e melhor ensaiada do que a *Lucrecia Borgia* [sic]. Sirva esta observação que tem sido feita por quantos não assistido às representações dessa ópera, de algum estímulo para que de futuro se não afrouxe no esmero que agora se empregou em agradar a um público que sabe apreciar o que é bom, e devidamente galardoar a quem bem o merece. (PENA, Martins. “Semana Lírica”, *Jornal do Commercio*, 11 de novembro de 1846, grifo do autor).

Nota-se, igualmente, que, diferentemente do público comum, o qual buscava o teatro mais como local e momento de lazer e sociabilidade, o folhetinista, enquanto artista e crítico, assume o papel de um espectador ideal⁸. Isto é, ele consegue perceber, julgar e avaliar todos os aspectos dos espetáculos, trazendo à tona, para o espaço público do jornal, questões a serem corrigidas e aprimoradas em nossa cena lírica, em nossa estrutura teatral. E o traz, em geral, de modo irreverente, próximo do leitor e com graça. Mesmo

⁷ Isto é, carregadores de ataúdes nos enterros.

⁸ Discorrer sobre Martins Pena crítico-espectador ideal, à luz de Iser (1996), renderia muitas páginas além deste artigo e fugiria ao seu propósito. No entanto, reforçamos a importância de reconhecer no folhetinista tal tipo de espectador, pois isso terá influência na crítica por ele produzida. Sobre isso conferir Gimenez (2008).

tecendo muitas vezes críticas incisivas, elas são moldadas por um estilo que explora sem cessar o humor, a ironia e a dicotomia realidade/ficção, e são ornadas pela habilidade inventiva própria da pena do folhetinista. Mais uma vez veem-se esses traços gerais em contexto transnacional.

A escrita jornalística, frequentemente praticada por homens das letras, ocupados, aliás, em alimentar os teatros, acolhe pequenos diálogos, encena ou teatraliza uma situação. O humor é, assim, compartilhado entre a rubrica leve do cotidiano e o vaudeville, rico em palavras certas e em aparte [...]. Teatro e imprensa alimentam uma cultura da conversação e da boa prosa, uma mesma sociabilidade: o diálogo ligeiro e divertido, pleno de termos de autor ou de observações espirituosas, conversa com o público com a mesma proximidade instaurada na imprensa pela crônica [...] ou pelo folhetim dramático. Novamente, a influência entre imprensa e a cena é recíproca, uma e outra encontram na arte da conversa um modelo, uma razão de ser e um limite⁹ (BARA; YON, 2011, p. 1564).

Isso também pode explicar o limite de aprofundamento técnico musical nos folhetins da “Semana Lírica”. Para Arêas (1987), o crítico possui conhecimentos relevantes sobre música, porém, não demonstra domínio sobre o assunto nos comentários sobre as óperas. Segundo ela, ele se detém em comentários musicais apenas a respeito de “situações imediatas”, interrompendo suas considerações logo em seguida e as transferindo para “outra ocasião”, como uma maneira de se eximir dos comentários sobre o aspecto musical (*ibidem*, p. 67).

Inversamente, apesar de objetivar uma educação artística e a formação do gosto do público espectador e leitor, como já mencio-

⁹ “L’écriture journalistique, souvent pratiquée par des hommes de plume occupés par ailleurs à alimenter les théâtres, accueille de petits dialogues, scénarise ou théatralise une situation. L’humour est ainsi partagé entre telle rubrique légère du quotidien et le vaudeville, riche en bons mots et en apartés [...]. Théâtre et presse alimentent une culture de la conversation et du bon mot, une même sociabilité : le dialogue vaudevillesque, semé de mots d’auteur ou de remarques spirituelles, entretient avec le public la même proximité que celle qu’instaurent dans la presse la chronique, [...] ou le feuilleton dramatique. Une nouvelle fois, l’influence entre presse et scène est réciproque, l’une et l’autre trouvant dans l’art de la conversation un modèle, une raison d’être et une limite.”

nado, além de conhecer muito bem o campo musical, Martins Pena adentra a crítica musical à medida que lhe permitia o folhetim teatral do rodapé do jornal. Isto é, segundo suporte, gênero e leitores absorviam e estimulavam comentários técnicos e mais especializados, conforme o paradigma do discurso dialógico e leve estabelecido com o leitor. Um dos melhores exemplos disso na imprensa internacional foi o folhetim sobre os espetáculos musicais escritos para o *Journal des débats politiques et littéraires* pelo compositor romântico francês Hector Berlioz¹⁰. Ele foi outro “mal-humorado”, se comparado aos folhetinistas contemporâneos a ele. Independente disso, se, de fato, percebe-se maior propriedade e inteligência musical na elaboração de suas críticas, há abordagem equivalente em relação aos aspectos dramáticos e cênicos, sempre se valendo de uma escrita delineada por estratégias e recursos literários, que conferiam elegância, humor e leveza aos seus artigos.

Além disso, Giron (2004, p. 37) observa que o aspecto musical é mais abstrato, principal característica e o diferencial dessa arte: “Mais abstrata do que todas as outras artes, a música contém uma ciência profunda e seu objeto, a nota, os intervalos e a harmonia encerram uma representação auto-referente.”. Assim, se contrapormos as dimensões dramática e musical de uma ópera, naturalmente a de mais fácil visualização para um espectador comum é o aspecto dramático, posto que é visual, concreto. Logo, mesmo nas críticas mais especializadas, assimiladas pelos jornais, questões relativas a toda *mise en scène* estavam presentes.

No caso da “Semana Lírica”, em determinado momento ainda no início da série, o crítico demora-se em explicações mais teóricas, que não deixam de instruir os leitores – e público espectador – a respeito da sensibilidade e do sentido dos tons musicais.

Os diversos *tons* são adaptados para exprimirem com mais propriedade este ou aquele sentimento e situação; e não é ao acaso que os maestros os escolhem para produzirem o efeito que

¹⁰ Periódico para o qual Berlioz colaborou de 1835 a 1863. Sobre sua atuação como folhetinista ver, por exemplo, Reibel (2005) e Gimenez (2015).

pretendem. Os *tons menores* têm suas particularidades, que não ignoram os iniciados na arte. *Dó menor*, por exemplo, serve para o canto terno, e *fá menor*, para fúnebres, e assim os mais. Dos *maiores*, os abemolados são empregados para exprimir sentimentos amorosos e apaixonados; e os sustentidos para mostrarem energia e força. Já se vê que a mudança de um para outro não pode ser muito arbitrária. [...]

Bellini, querendo ajuntar o acento da música ao sentido das palavras, a escreveu em *mi bemol*, tom apropriado para o intento pelo seu caráter [...].

Poderíamos levar mais longe estas observações; mas não é em um folhetim o lugar próprio de se tratar desta matéria, que pede grande desenvolvimento. (PENA, Martins. "Semana Lírica", *Jornal do Commercio*, 7 de outubro de 1846).

Ao longo da série, por sua vez, encontram-se vários comentários sobre as partituras das peças, as interpretações dos cantores e conselhos do folhetinista a esse respeito. "A música deste final é bem conduzida e apropriada. O *andante*, de um estilo largo e majestoso, prepara com arte a *stretta*, que vem brilhante e animada", dizia Pena em 8 de setembro de 1846. Já no trecho a seguir tem-se um exemplo de abordagem sobre a preparação e atuação dos cantores, claro, adornado pela ironia crítica típica do folhetinista.

Cabe aqui uma observação digna de se fazer e ficar em memória. Nos primeiros tempos da companhia italiana todos os elogios e aplausos eram poucos para as *tenutas* e notas suaves e amortecidas dos sopranos, ao mesmo tempo que se exigia dos tenores violência e vibração de voz. Presentemente o caso é outro: quer-se que os sopranos tenham força como a Sra. Lasagna, desprezando-se a voz da Sra. Candiani, dizendo-se que só é própria para modinhas, e que os tenores cantem *falsetino* ou com surdina, e com tanta *suavidade* que só eles se ouçam a si mesmos. Entendam essas mudanças de gosto e digam se é isso negócio de fé ou de cisma. (PENA, Martins. "Semana Lírica", *Jornal do Commercio*, 20 de janeiro de 1846, grifo do autor).

Como crítico exigente e consciente de seu tempo e realidade, ele procura despertar o senso estético nos próprios artistas e no público. Paralelamente à exigência da qualidade das obras do repertório e no desempenho dos artistas e músicos, está explícita nos folhetins a confiança no estabelecimento de uma arte nacional, cujo contexto e assunto nasçam de questões nacionais, que ganhem a dimensão universal. Ao constatar tal posicionamento, verifica-se o envolvimento de Martins Pena com a corrente romântica brasileira, delineado nos folhetins, para além daquele explícito em sua comediografia. Apesar de não se delongar na natureza romântica de muitos dos pensamentos e da escrita de Pena na rubrica teatral, Arêas reconhece que ele vai além da

própria postura nacionalista perceptível nos folhetins, qual seja, a de inserir o Brasil na galeria das nações civilizadas da época; trata-se agora de ressaltar a ruptura entre modelos europeus e realização nacional, de celebrar e assumir sua diferenciação, sua identidade frente aos outros (ARÊAS, 1987, p. 94).

De fato, nas críticas expressas na “Semana Lírica” observa-se um alinhamento às ideias dos primórdios da corrente romântica: a do reconhecimento do indivíduo, de sua realidade, mas também da concretização de uma identidade nacional, a qual, por consequência, valoriza o idioma e os traços característicos e orgânicos da comunidade a que se pertence, ou seja, o que se estabeleceu, no século XIX, como nação. Isso, prezando por criar uma imagem do Brasil sem clichês e exotismos. Por exemplo, em um folhetim no qual Pena propõe “Algumas reflexões”, em uma delas, conclui em defesa da arte nacional: “Outra vantagem se colherá do estabelecimento do mencionado Conservatório, e é esta a criação da ópera brasileira” (PENA, Martins. “Semana Lírica”, *Jornal do Commercio*, 8 de junho de 1847). Em outra passagem, ao contrário, ele se vale de uma ironia refinada para comentar séria crise do teatro lírico na corte, criando uma suposta nova comédia – nacional – a fim de verter sua crítica-denúncia pela dinâmica vereda do humor.

A crise teatral tem dado lugar ultimamente a cenas que figurariam com primor em comédias e entremeses. Os diferentes caracteres dos artistas e empregados; a desconfiança de uns, o terror de outros, por terem bancarrota no teatro, e por conseguinte perda de seus ordenados [...]; a interminável pergunta — quando se paga? — dirigida a toda hora do dia ao administrador; as aflições deste para responder ao que não sabe [...]; a impassibilidade do presidente, que, firme como um escolho, recebe inabalável o assalto de irritadas vagas [...]; a posição falsa do inspetor de cena [...] e enfim os episódios amorosos que marcham de mistura com tudo isto... oferecem abundante matéria para uma comédia, que, segundo nos consta, já se está escrevendo, e cujo título é o seguinte:

A CRISE TEATRAL,

ou

Em casa onde não há pão

Todos gritam e ninguém tem razão.

Esta composição deve agradar sumamente ao público [...]. Fazemos preces para que seu autor não desanime na empresa, e que a termine com a brevidade que o assunto requer. Como nos interessamos muito pela publicação desta obra, e desejamos que seja a mais perfeita possível, iremos dando ao seu autor apontamentos de alguns fatos que possam ter escapado à sua perspicácia [...]. (PENA, Martins. "Semana Lírica", *Jornal do Commercio*, 6 de julho de 1847).

Vale lembrar que, de acordo com Candido (2007, p. 643), a crítica literária romântica, produzida principalmente por Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva, Joaquim Norberto e Santiago Nunes Ribeiro, priorizou "definições e interpretações gerais da literatura brasileira [...], os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado", elegendo "manifestações vivas da opinião a propósito da arte literária e dos seus produtos atuais".

Ao contrário do "pensamento romântico que identifica brasilidade e natureza, vinculando-as à questão da identidade nacional",

o qual considera que “uma natureza *sui generis* deve necessariamente corresponder uma civilização *sui generis*” (VELLOSO, 1993, p. 15), Martins Pena, em seus folhetins, se situa no ideário romântico, à medida que historiografa a cena teatral brasileira do fim da primeira metade do século XIX, partilhando com aquele grupo de românticos o engajamento em favor da concretização nacional do desenvolvimento da arte teatral (dramática, cômica e lírica), como mostram os trechos acima dos folhetins. Vilma Arêas também reconhece tal engajamento no folhetinista.

Dois propósitos animavam Martins Pena em seu trabalho jornalístico, além do comentário e crítica às óperas que subiam à cena: historiar o teatro, sempre pronto a salientar o detalhe incômodo e exortar a um melhor desempenho atores e toda e qualquer pessoa envolvida com o trabalho teatral, a fim de que a cena brasileira saísse de seu estado lastimável de negligência e cessasse de servir de pilhéria aos estrangeiros que visitavam o Brasil (ARÊAS, 1985, p. 59).

Sua luta, portanto, parece ser por um projeto maior que a independência literária e a diferenciação da nossa produção em relação à portuguesa, marcas dos nossos primeiros românticos. Ele parte em defesa de uma conscientização artística do público espectador e leitor, que geraria uma nação mais sólida, sobretudo, se produzisse arte nacional por brasileiros. Pena foi um escritor que, de fato, assumiu sua nacionalidade e considerou a questão do que é legitimamente brasileiro, em seu espaço real – e não imaginário, exótico ou histórico –, tanto na criação de suas comédias quanto nas revistas e apreciações do teatro lírico representado em nossos palcos. Isso fica muito evidente, em suas comédias, a começar por sua dedicação ao gênero cômico em detrimento do drama, em alta naquele período. Da mesma forma, ele apostava na possibilidade da criação da nossa ópera nacional, conforme exemplo citado. Nos folhetins percebe-se ainda mais nitidamente seu intuito inabalável de ver criada e em funcionamento uma estrutura nacional político-social que possibilitasse o desenvolvi-

mento de uma arte brasileira autêntica e não apenas pintada com cores locais.

Quase todas as nações européias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? todos concordam que depois do italiano é ele o mais próprio para o canto. O que nos falta pois? Cantores, e unicamente cantores. Temos visto alguns dramas e comédias de produção brasileira, e eles nos 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; o público [...] não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera-cômica brasileira, que para ele será escrita. [...] finalizaremos pedindo ao governo que continue a proteger eficazmente o Conservatório Musical Brasileiro, que pode ainda ser muito útil e vantajoso à nação. *Pelas artes civilizam-se os povos.* (PENA, Martins. "Semana Lírica", *Jornal do Commercio*, 8 de junho de 1847, grifo nosso).

Em vista da aceitação e empolgação de nossa plateia para com os artistas, a música, a moda europeia, em suma, com os modelos europeus assimilados no Brasil, Martins Pena levanta a bandeira, no campo artístico, de uma arte de caráter brasileiro: foi assim em sua comediografia e, também, nos folhetins, defendendo e apoiando a criação da ópera (cômica) nacional e do espaço para que essa se desenvolvesse, sem excluir, entretanto, a reprodução por aqui das grandes obras-primas líricas italianas e francesa.

O crítico-folhetinista acreditava que, por uma educação artística e pela criação de uma arte própria e substancial, nossa sociedade se desenvolveria melhor cultural e intelectualmente. Por isso, é notável sua campanha pelo estabelecimento do Conservatório Musical Brasileiro e sua discordância com o Conservatório Dramático Brasileiro pelas não raras censuras incoerentes.

Embalde porém tentem os censores puxar para trás o carro da civilização e do progresso; poderão, sim, contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra mas não nos hão de levar a esses belos tempos de hipocrisia e de afetação de moralidade que tão longe estão da verdadeira moralidade. (PENA, Martins. "Semana Lírica", *Jornal do Commercio*, 17 de janeiro de 1847).

Por fim, não podemos deixar de citar Jatobá (1978) que, em seu estudo sobre a comédia de Martins Pena, faz uma pertinente descrição de seu propósito e de sua realização no teatro, perfeitamente aplicáveis aos seus folhetins, artigos com os quais encerrou brilhantemente sua vida como o homem do teatro brasileiro.

O processamento de dados de nossa realidade é elaborado miticamente por Martins Pena através dos recursos eminentemente românticos. Acusador ele denuncia o fracasso classista do classicismo e aburguesa a arte, populariza-a, mediante a radicalização do grotesco. Sua contestação é uma contestação desde a raiz [...].

Engajado, inscrito no seu e no nosso tempo, Martins Pena é um agente passivo e ativo da História – o lugar insubstituível da aventura existencial do homem. Por isso, não podemos deixar de ver na decisão plantada de Martins Pena, a programação estilística do projeto nacional: sua construção e prospecção (JATOBÁ, 1978, p. 88).

Considerações finais

Finalmente, com esta nova leitura paralela aos consagrados críticos e folhetinistas teatrais e da própria imprensa do século XIX, pretendeu-se trazer à tona a importante contribuição de Martins Pena para o estabelecimento da seção folhetinesca e crítica, dedicada aos espetáculos no Brasil. Inquestionavelmente ele foi um

artista e um crítico consciente do seu papel de colaborador da criação e do desenvolvimento da arte nacional. Por delinear parte da poética desenvolvida pelo folhetinista, aprofundar o exame estrito da crítica feita por ele revela seu alinhamento à imprensa transnacional, bem como a riqueza literária, historiográfica e sociocultural que tais artigos abarcam, tendo em vista o panorama das culturas midiática e literária, e, especificamente, da produção folhetinesca de sua época. Sem dúvida, sua maior missão, como homem de teatro, foi livrar o público, entusiasmado com a superficial moda lírica, de qualquer “catarata ... na inteligência”¹¹ que pudesse lhes cegar a consciência do valor do nacional.

Referências bibliográficas

- ARÊAS, V. S. **Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ARÊAS, V. S. Os folhetins de Martins Pena. **Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, v. 46, n. 1/4, p. 57-71, jan./dez. 1985.
- BARA, O. Les spectacles. *In: KALIFA, D. et al. (org.). La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011a. p. 1059-1075.
- BARA, O. Julien Louis Geoffroy (1743-1814). *In: KALIFA, D. et al. (org.). La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011b. p. 1097-1100.
- BARA, O. ; YON, J. C. Le théâtre et la scène. *In: KALIFA, D. et al. (org.). La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011. p. 1553-1567.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

¹¹ Essa expressão foi utilizada por Martins Pena em carta a José Rufino sobre sua comédia censurada pelo Conservatório Dramático, intitulada O Pedestre: “[...] o Sr. Censor...Coitado! julgo que está com catarata ... na inteligência, pois viu um ataque a João Caetano, onde não havia senão uma simples paródia ao Otelo (...)” (apud Magalhães Júnior, 1972, p. 167).

GIMENEZ, P. R.. A crônica folhetinesca de Martins Pena: uma prática de leitura desde o século XIX. **Revista ANPOLL**. n. 25, p. 387-400, jul./dez. 2008.

GIMENEZ, P. R. Hector Berlioz, folhetinista do **Journal des débats**: uma concepção de arte no rodapé do jornal. *Lettres Françaises*. n. 16 (2), 2015, p. 301-318. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/8448>. Acesso em: 11 set. 2020.

GIMENEZ, P. R. Crítica e sociabilidade: a rubrica teatral do L'Écho de l'Amérique du Sud (1827-1828). **Revista História (UNESP)**. n. 38, p. 1-22, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v38/1980-4369-his-38-e2019031.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2020.

GIRON, L. A. **Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861**. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ISER, W. **O ato da leitura**. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1 e 2.

JATOBA, T. **Martins Pena: construção e prospecção**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; INL, 1978.

MAGALHÃES JR. R. **Martins Pena e sua época**. 2. ed. São Paulo: LISA; Rio de Janeiro: INL, 1972.

MARTINS PENA, L. C. "Semana Lírica". **Jornal do Commercio**. set./1846-out./1847. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_03&pagfis=1. Acesso em: 10 jul. 2020

MARTINS PENA, L. C. **Folhetins**. A Semana Lírica. Rio de Janeiro: INL, 1965.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REIBEL, E. **L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz**. Paris: Honoré Champion, 2005.

ROMERO, S.; RIBEIRO, J. **Compêndio de história da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1909. p. 252-257.

VELLOSO, M. P. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n.11, p. 89-112, 1993. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MonicaVeloso_Brasilidade_verde_amarela.pdf. Acesso em: 3 jun. 2021.