

O UNIVERSO SONORO DAS COMÉDIAS DE LUIZ CARLOS MARTINS PENNA (1833 – 1847)

Luiz Costa-Lima Neto

UNIRIO

Doutorado em Musicologia / Documentação e História da Música

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo: Nesta comunicação exponho resultados parciais alcançados em minha pesquisa de doutorado. A fim de verificar as maneiras como danças, árias de ópera, modinhas e músicas instrumentais foram utilizadas em quatro comédias de Martins Penna recorro a fontes como estudos de folcloristas, anúncios publicados nos periódicos da época, relatos de viajantes, iconografias, manuscritos autógrafos e partituras. Contemplo o processo da escuta e a rede de textos que, através da escuta, confere significado a um texto específico. Para avaliar os significados múltiplos que os números de música e dança adquiriram é necessário desvelar esta rede, ao mesmo tempo em que nos aproximamos da escuta ou recepção dos homens e mulheres que presenciaram, criaram ou recriaram as práticas artísticas da época.

Palavras-chave: Martins Penna; Musicologia histórica; Teatro musicado.

The Sound Universe of the Comedies of Luiz Carlos Martins Penna (1833-1847)

Abstract: In this article I set out the partial results obtained in my Phd research work. The aim is to verify the ways in which dances, opera arias, *modinhas* and instrumental music were used in four comedies by Luiz Carlos Martins Penna. I made use of sources such as folklore studies, advertisements published in the periodicals of the time, accounts by travelers, iconographies, autographed manuscripts and music scores. I consider the listening process and the network of texts that, through listening, confer a meaning to a specific text. To evaluate the multiple meanings that the music and dance numbers have acquired it is necessary to unravel this network, at the same time as we go deeper into the listening process and reception of the men and women that witnessed, created or recreated the artistic practices of the epoch.

Keywords: Martins Penna; Historical musicology; Musical theater.

Considerações iniciais

Nesta comunicação pretendo expor alguns resultados parciais obtidos em minha pesquisa de doutorado intitulada “O Universo Sonoro das Comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833–1847)”. A trajetória artística de Martins Penna (Rio de Janeiro, 1815 – Lisboa, 1848) ocorreu no curto período compreendido entre os anos de 1833 e 1847, ao fim do qual o autor viajou a trabalho para a Europa, vindo a falecer em 1848, devido à tuberculose. Nestes catorze anos Martins Penna escreveu 20 comédias e tornou-se famoso junto ao público da cidade do Rio de Janeiro, então Corte Imperial. Penna foi consagrado como o criador do teatro popular brasileiro (BOSI, 2012), mas, com raras exceções (RABETTI, 2007), a

historiografia teatral não contemplou as menções nos textos ou a utilização em cena de recursos musicais das comédias do autor.

Segundo a primeira biografia escrita sobre Martins Penna (VEIGA, 1877, p. 378), com cerca de 20 anos de idade ele teria estudado canto e contraponto. Estudos posteriores revelaram que o autor cantava junto ao público de salão e compunha árias (ARÊAS, 1987). Entre os meses de setembro de 1846 e outubro de 1847 Penna escreveu folhetins sobre o teatro lírico (ópera), publicados no *Jornal do Commercio*. Neste período, o autor se engajou em campanha pela criação do Conservatório de Música. Ele pretendia que a instituição formasse cantores e instrumentistas capazes de atuar num novo gênero de música e teatro que ele planejava criar, a *ópera-cômica brasileira* (PENNA, 1962 [1847], p. 257).

Quem interpretava e criava as músicas nas comédias de Martins Penna? O repertório era vocal, instrumental ou misto? Como estas músicas estavam inseridas na rede sociocultural e política? As primeiras comédias de Martins Penna, como *O juiz de paz da roça* (1833-1837), foram encerradas musicalmente como num entremez (ou farsa portuguesa), uma representação breve, de caráter jocoso, sempre intercalado entre os atos ou no final de uma tragédia e que terminava geralmente com um número de música e dança. Estreada em 1838, *O juiz de paz da roça* ridicularizava o personagem de um juiz bronco e corrupto, exemplificando a tradição, que remonta ao teatro grego, de as farsas ridicularizarem poderosos. A atriz e dançarina Estela Sezefreda, e atores portugueses especialistas em entremezes, da companhia de João Caetano (PRADO, 1972), dançaram a tirana, dança popular de origem espanhola.

Após as primeiras comédias Martins Penna passou a criar paródias. Ele se baseou em tragédias, como o *Otelo*, de Shakespeare, e em óperas internacionalmente famosas, como *O Barbeiro de Sevilha* (Rossini) e *Norma* (Bellini), para inventar personagens como José Antônio, da comédia *O diletante* (1844), o qual tenta, mas não consegue cantar a ária “Casta Diva”, pois é rouco, asmático e desafinado.

Na comédia *O cigano* (1845) Penna incluiu uma modinha cuja partitura foi publicada em 1840, na Corte. Esta modinha chegou à Bahia e teve sua partitura republicada na Inglaterra, em 1860, revelando que a circulação transnacional de músicas ocorria nos dois sentidos: do Velho para o Novo Mundo e vice-versa. O circuito era incrementado pelas apresentações de artistas estrangeiros, que vinham ao Brasil para fazerem dinheiro. Assim, na comédia *Quem casa, quer casa* (1845), o personagem Eduardo passa os dias infernizando seus familiares, ao tentar tocar o *Trêmolo*, do compositor Charles-Auguste de Bériot. A composição fora tocada em 1845, por um violinista italiano que viajava pelo Brasil se dizendo discípulo de Paganini – sem jamais o ter sido (ANDRADE, 1962, p. 228).

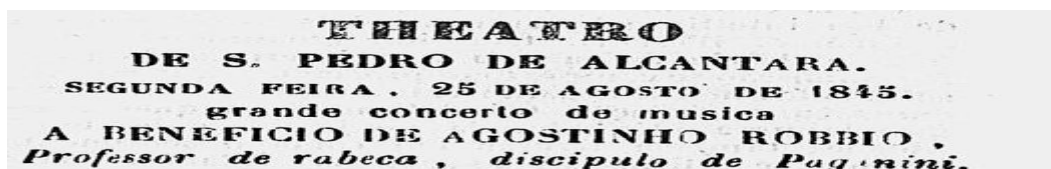


Figura 1. Anúncio do recital do violinista Agostinho Robbio. *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de agosto de 1845.

A seguir, contemplarei o universo sonoro das quatro comédias acima mencionadas, escritas entre os anos de 1833 a 1845.

O juiz de paz da roça (1833–1837)

A primeira farsa de Martins Penna, intitulada *O juiz de paz da roça* (1833–1837), foi apresentada na noite de 4 de outubro de 1838, pela companhia de João Caetano, no principal teatro da Corte, o São Pedro de Alcântara. O manuscrito autógrafo de Martins Penna, datado do ano de 1837¹, apresenta a seguinte indicação sobre o final musical: “JUIZ – Senhor Escrivão, faça o favor de ir buscar a viola, enquanto eu arranjo a roda [...]. A noiva dança comigo e o noivo com sua sogra. Os outros senhores queiram se abancar. Dançam a Tirana. Os que estão assistindo vão tocar palmas, [os] outros, cacos e pratos.” Esta anotação é diferente do texto publicado na edição crítica das comédias de Martins Penna, elaborada por Damasceno (1956), na qual o fado substitui a tirana como dança e há uma letra a ser cantada pelo elenco. Damasceno baseou-se na 2ª. edição da comédia, publicada em 1843 pela tipografia do poeta mulato Francisco de Paulo Brito, editor das comédias de Martins Penna. Entretanto, nos anúncios referentes à comédia, publicados no *Jornal do Commercio*, a partir de 1838, não encontrei referências ao fado, mas sim a tirana, “a sempre aplaudida dança da roça”. Alguns anúncios publicados no ano de 1844 apresentam a menção híbrida “fado da tirana”.

Conforme Alvarenga (1982, p. 187–8), a tirana teve seu apogeu na Espanha no decênio 1780-1790, quando deve ter entrado no Brasil, pois, em 1790 dançaram-na em Cuiabá. Como assinala C. Jacques (*apud* CASCUDO, 1972, p. 852) a tirana era popularíssima no Rio Grande do Sul, onde existiam diversas variantes coreográficas, entre as quais a tirana-grande sapateada e a tirana-dos-farrapos. É provável que a tirana – muito utilizada no teatro musical de Portugal –, tenha chegado à Corte trazida por artistas portugueses especialistas em entremezes, como Victor Porfírio de Borja, ator, cantor e dançarino que integrava a

¹ Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-6, 27, 1 nos. 1-3.

assinalar que Estela Sezefreda, atriz que dançara a tirana de *O juiz de paz da roça*, também era dançarina de fandango, outra dança popular de origem espanhola que também foi misturada com o lundu. Vega (2007) afirma que as coreografias do fandango e lundu foram amalgamadas e apresentadas em entremezes, bailes e pantomimas nos teatros, salões e circos de cidades na Argentina, Uruguai, Bolívia, Chile e Peru. A mistura afro-luso-hispânica entre lundu e fandango ocorreu também no Brasil, como sugere a gravura feita por Rugendas, entre os anos de 1821 e 1825, representando um casal dançando o lundu. No detalhe à esquerda a mulher aparece requebrando com as mãos na cintura, enquanto o homem – *como na coreografia do fandango* – está com os braços erguidos, tocando castanholas. Na base da imagem, uma mulher negra aparece botando lenha na fogueira e, no detalhe à direita, um tocador de viola acompanha a dança. Talvez a mulher sentada ao seu lado estivesse cantando.



Figura 2 – Lundu. Gravura de Johann Moritz Rugendas. Rio de Janeiro. ca. 1821-1825. Detalhes.

No manuscrito autógrafo de *O juiz de paz da roça* (datado de 1837), Martins Penna solicitou que a dança da tirana fosse acompanhada pela viola (como ocorreu no lundu representado na gravura acima) e por palmas, além de “cacos e pratos”. A menção remete à informação de Jean-Baptiste Debret (*apud* LAGO, 2009, p. 166) sobre os *cacos de louça* e outros instrumentos de sucata (ferrinhos, concha, pedra, caixa ou lata de madeira) tocados por escravos negros nas praças e em torno dos chafarizes públicos no Rio de Janeiro imperial. O número final de *O juiz de paz da roça* tratava-se, portanto, de uma dança híbrida, mista de tirana, lundu e fandango, acompanhada pela viola e por palmas e instrumentos percussivos de sucata, que originalmente animavam os batuques e rodas de escravos negros. A apropriação de “danças lascivas” populares, do Brasil e do exterior, pela reduzida classe média da cidade do Rio de Janeiro, não visava, contudo, apenas o entretenimento sensual, como podemos constatar pelo anúncio a seguir, publicado junto ao da estreia de *O juiz de paz da roça*, em 4 outubro de 1838.

O primeiro beneficio promovido n'este theatro por F. de P. Brito para liberdade de um escravo, terá lugar no dia 7 de outubro, com o drama — *Morte da Camões — Aria, Dueto, Farça &c. &c. Brito*, apesar das promessas que tem tido dos seus amigos e freguezes, espera, para fim tão justo, merecer, protecção do publico. O recebimento das esportulas, no dia do beneficio, se fará com o beneficiado, para que o publico veja aquelle, para cuja liberdade concorre generoso.
Os bilhetes vendem-se na imprensa de Brito, praça da Constituição n. 65.

Figura 3 – Anúncio de um benefício para a liberdade de um escravo. *Diário do Rio de Janeiro*, 4 de outubro de 1838, dia da estreia de *O Juiz de paz da roça*.

O “benefício” era um recurso utilizado para atrair o público e aumentar a bilheteria de um espetáculo, que reverteria para o beneficiado. O ineditismo do anúncio consiste em o beneficiado ser um escravo e não um indivíduo de condição livre, geralmente um cantor, dançarina ou, ainda, uma Irmandade. O poeta e tipógrafo mulato Francisco de Paula Brito, que promoveu o benefício, era membro da Irmandade N.S. da Lampadosa, fundada por escravos. A partir de 1842, Brito se tornaria editor das comédias de Penna, quando sua tipografia lançou a primeira edição de *O juiz de paz da roça*, esgotada rapidamente, sendo lançada outra edição no ano seguinte. (PAULA RAMOS JR., 2010). Em 1844, Penna, Brito, o ator João Caetano e sua esposa, a atriz e dançarina Estela Sezefreda, além do escritor negro Teixeira e Sousa, uniram-se em outro benefício para a liberdade de um escravo.

THEATRO.
DE S. FRANCISCO.
Sabbado 8 de junho de 1844, beneficio para uma LIBERDADE, promovido por Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, representa-se a GARGALHADA. Termina o espectáculo a farça o JUIZ DE PAZ DA ROÇA, com o fado da TIRANNA. E' attendendo aos immensos pedidos que de preferencia a outro lançou-se mão d'este divertimento.
Os bilhetes vendem-se em casa do Sr. P. Brito, Praça da Constituição n. 64.

Figura 4 – Anúncio de um benefício para a liberdade de um escravo. *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de junho de 1844.

No contexto de um espetáculo beneficente que visava comprar a alforria de um escravo, é possível que a notícia acima tenha sido lida em chave dupla: o “benefício para uma LIBERDADE” como uma *performance estético-política*, por meio da qual artistas, escritores, editores e público invertiam a ordem social, subvertendo – com o riso da comédia, o som da música e os passos da dança – o triste “fado [ou destino] da tirana” escravidão.

As Comédias *O Dileitante* (1842); *O Cigano* (1845); *Quem casa, quer casa* (1845)

Ao examinar o espólio de Paula Brito, a partir de seu inventário, o pesquisador Rodrigo Godói (2011) descobriu que o número de peças teatrais editadas se sobressaía ao de romances e poesias e – importante – as comédias de Martins Penna estavam no topo da lista de vendas, logo abaixo dos libretos traduzidos de ópera. Cerca de 40% do acervo da Livraria de Brito eram compostos pela tradução de libretos de óperas de Bellini, Meyerbeer, Paccini, Rossini e Verdi. Ou seja, as farsas de Martins Penna e a ópera italiana estavam entre os gêneros preferidos do público leitor da Corte Imperial. O potencial comercial das comédias de Penna (vendidas por 600 réis, um preço barato na época) era acentuado porque o autor parodiava os enredos e fazia referência às árias e duetos da ópera internacionalmente famosa, *Norma* (Vincenzo Bellini), estreada no Rio de Janeiro, em 17 de janeiro de 1844, no Teatro São Pedro de Alcântara, onde a maioria das comédias de Martins Penna era encenada.

No mesmo ano em que a ópera *Norma* estreou, o editor Paula Brito resolveu editá-la, “traduzida literalmente para facilitar a compreensão do canto [e] arranjada em quadrinhas rimadas e oferecida ao belo sexo pela redatora da *Mulher do Simplício*” (Brito apud MEYER, 1996, p. 332). Note-se que *A Mulher do Simplício* (ou *A Fluminense exaltada*) era o título do primeiro periódico voltado para as mulheres da Corte – um “mercado consumidor” em ascensão. Na Cena II, da comédia *O dileitante*, paródia da ópera *Norma*, a personagem Josefina, filha do dileitante José Antônio, afirma que a ária “Casta Diva” era “cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada nas ruas e casas” da Corte. “É epidemia!” (PENNA, 2007 [1842], p. 351, v.1). De fato, as árias da *Norma* tornaram-se tão populares na Corte que chegaram a inspirar a composição de “modinhas nacionais”, editadas pelas tipografias e, depois, cantadas nos salões – onde o próprio Martins Penna cantava como tenor.



Figura 5 – Coleção de modinhas “Saudades da Norma”. *O Mercantil*, 3 de agosto de 1845.

Transmitidas oralmente por meio das apresentações teatrais ou pelas partituras as canções e árias mencionadas no texto ou incluídas nas performances das comédias circulavam também em outras províncias brasileiras, como na Bahia. Isto é comprovado pela comédia *O cigano* (1845). A cena inicial apresenta três filhas de um cigano trapaceiro, que cosem,

enquanto cantam a modinha “Astuciosos os homens são”. A partitura desta modinha anônima foi publicada em 1840, no Rio de Janeiro, pela tipografia do músico francês Pierre Laforge. O anúncio abaixo revela que árias de ópera inspiravam a composição de contradanças para piano, cujas partituras eram vendidas a um preço mais caro que o das modinhas:

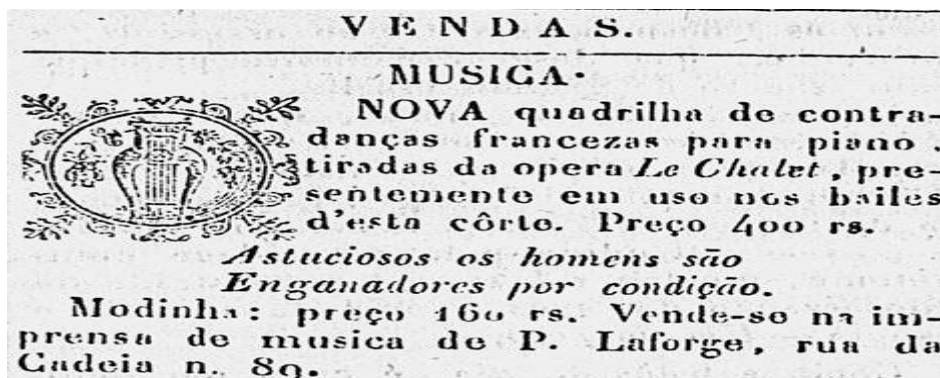


Figura 6 – Anúncio da venda da modinha “Astuciosos os homens são”. *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de fevereiro de 1840.

A partitura da modinha (em Mib maior) “Astuciosos os homens são” apresenta certas características melódicas semelhantes às árias de ópera: ornamentação (bordaduras, *appoggiaturas* e notas de passagem), melismas e tessitura vocal (mib3 ao sol4). A harmonia (V-I) e o ritmo repetitivos do acompanhamento no piano sugerem uma dança.

Exemplo 2. Partitura da modinha “Astuciosos os homens são” (anônima).²

² Setor de Música da Biblioteca Nacional do RJ, localizador L-I-33[6].

Curiosamente, a melodia desta modinha foi “exportada” e republicada, no ano de 1860, na Inglaterra, em livro de James Wetherell. Entre os anos de 1843 e 1857, o vice-cônsul inglês a teria escutado em Salvador, mas ao invés de acompanhada pelo piano – instrumento-símbolo da elite afrancesada da Corte Imperial –, era o violão que servia de base ao canto feminino: “Astuciosos os homens são, enganadores por condição. Os homens querem sempre enganar, nós nos devemos acautelar. Juram constância até morrer, mas enganar é seu prazer...” A letra da canção, que talvez tenha sido escrita por uma mulher, é uma crítica irônica à condição feminina na sociedade patriarcal oitocentista. Periódicos como *A Fluminense Exaltada*, editado por Paula Brito – que também foi o editor de *O Homem de Cor* (1833), o “primeiro jornal brasileiro dedicado à luta contra o preconceito de raça” (GONDIM, 1965) –, publicavam versos para as leitoras adaptarem a músicas conhecidas. As canções e danças das comédias de Martins Penna revelam que, *mutatis mutandis*, a privação de liberdade era uma condição que aproximava os escravos e as mulheres na sociedade escravocrata e patriarcal da Corte.

Por fim, contemplo a comédia-provérbio *Quem casa, quer casa* (1845), na qual o personagem Eduardo é um “rabequista” (violinista) que mora de favor na casa de Fabiana e Nicolau, pais de Olaia, sua esposa. O irmão de Olaia é o gago Sabino, o qual, para se fazer entender, fala cantando em ritmo de valsa, miudinho e polca. O ator e cantor bufo José Cândido Filho fazia o papel do gago e, como um intérprete-compositor, improvisava melodias a partir do texto de Martins Penna. Aumentando a cacofonia do enredo Fabiana briga com Paulina, esposa de Sabino (e irmã de Eduardo), que também mora na mesma casa. Nicolau, indiferente a tudo, percorre as procissões da Corte acompanhado de seus filhos menores, vestidos de anjinhos. Enquanto isto, Eduardo, “com os olhos esbugalhados (...), os cabelos arrepiados, o suor a correr em bagas pela testa e o braço num vai e vem que causa vertigens” passa os dias tentando tocar o “Tremolo de Beriot” (PENNA, 2007 [1845], p. 67, v. 2).

Pesquisando nos periódicos descobri que a composição referida foi apresentada pelo violinista italiano Agostino Robbio, em 1845 – ano da estreia de *Quem Casa, quer casa*.

N. B — O Sr. Robbio penhorado do bom acolhimento que tem tido na distribuição do seu beneficio, alem do programma annunciado, acabado a symphonia da 5.ª parte, tocará na rabeça o Tremolo de Berió, peça da mais e difficil execucao, e se previne que haverá uma variação na ordem do concerto, para commodo dos Srs. artistas.

Figura 7 – Continuação do anúncio (ver figura 1). Recital do violinista italiano Agostino Robbio, tocando o “ Tremolo de Berió” (sic). *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de agosto de 1845.

O anúncio está correto em afirmar que o *Capricho para violino Le Trêmolo*, Op. 30 é uma peça de difícil execução. Solicita ao intérprete a utilização de técnicas como *pizzicati* alternados e simultâneos com o arco, harmônicos naturais e artificiais, escalas e arpejos rápidos, cordas duplas, acordes, golpes de arco, grandes saltos, utilização de registros extremos, além do recurso exaustivo do *trêmolo* (em semifusas), tipo de articulação por meio da qual o violonista alterna rapidamente o arco, produzindo um som rascante.



Exemplo 3. *Le Trêmolo*, *Capricho para violino sobre um tema de Beethoven*, Op. 30. Trecho.

A descrição musical acima não é, contudo, suficiente para compreendermos o universo sonoro das comédias de Martins Penna. No contexto da peça *Quem casa, quer casa*, o trêmolo, mais do que um recurso estilístico, é uma sonoridade-personagem associada a Eduardo, o “genial” e vaidoso rabequista. Martins Penna fez de Eduardo uma caricatura do violinista italiano Agostino Robbio – um dos muitos artistas europeus que vinham ao Brasil para fazer dinheiro – assim como Robbio era um simulacro do célebre N. Paganini, virtuose que teve carreira fulgurante e lucrativa (feito alcançado, até então, apenas pelos cantores e pequenos prodígios, como Mozart), inaugurando as turnês modernas (De CANDÉ, 1994). Martins Penna ridicularizava, assim, as cópias importadas de modelos do romantismo europeu, criando uma “brasileiridade cultural” (ULHÔA, 2007, p. 7) mista de música, teatro e dança – bem antes do modernismo nacionalista do século XX.

Considerações Finais

Os exemplos contemplados nesta comunicação devem ser mais bem discutidos durante a elaboração de minha tese, mas sugerem alguns resultados parciais:

a) (*O juiz de paz da roça*). Danças-canções “lascivas”, interpretadas pelo elenco brasileiro e luso da Companhia de João Caetano, constituíam um meio de entretenimento sensual da reduzida classe média da Corte Imperial e, ao mesmo tempo, de aproximação entre as práticas culturais da elite letrada e as de escravos, libertos, homens livres e pobres. Fomentavam críticas veladas ao regime escravocrata e estratégias urbanas de resistência negra;

b) (*O diletante*). Paródias de árias de óperas italianas possibilitaram a construção de uma “brasileiridade cultural” definida menos pela negação do que pela apropriação da cultura musical europeia, transformada criativamente nas ruas e nos palcos espalhados pela cidade;

c) (*O cigano*). Árias de ópera subsidiaram a criação de modinhas irônicas que estavam relacionadas ao crescimento de um novo “segmento de mercado”, o feminino, demandando mudanças “modernizantes” nos papéis reservados às mulheres na sociedade patriarcal;

d) (*Quem casa, quer casa*). Peças instrumentais virtuosísticas do romantismo europeu eram percebidas de maneira ambígua; despertavam fascínio, mas ao mesmo tempo eram sonoridades algo “exóticas”, num contexto onde predominavam a música vocal e as danças. Atores-cantores utilizavam o texto de Martins Penna para criar melodias.

As menções nos textos ou a utilização em cena de recursos musicais nas comédias de Martins Penna estavam relacionadas a uma rede transnacional constituída por danças-canções, árias de ópera, modinhas e peças instrumentais. Por meio do teatro, dos recitais, das partituras, dos periódicos e libretos eram entrecrocados mundos artísticos e sociais distantes, da Corte e de outras províncias brasileiras, dos demais países da América do Sul e dos continentes africano e europeu. A escuta deste universo sonoro revela harmonias, ambiguidades e contradições; prazeres e tensões não resolvidas da Corte escravocrata e patriarcal na primeira metade do século XIX.

Referências

Bibliografia

- ALVARENGA, *Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.
- ARÊAS, Vilma Sant’Anna (org.). *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- BOSI, Alfredo. “Cultura”. In: *A Construção Nacional: 1830–1889*. Coleção História do Brasil Nação: 1808–2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.
- CÂMARA CASCUDO, Luiz da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- CARVALHO, José Murillo. A vida política. In: *A Construção Nacional: 1830- 1889*. Coleção História do Brasil Nação: 1808 – 2010. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2012.
- DAMASCENO, Darcy (ed.). *Comédias – Martins Pena*. São Paulo: Ediouro, 1956.
- De CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994, vol. II, p. 33–4.
- GODÓI, Rodrigo Camargo de. O Espólio do Editor: a avaliação de bens do Inventário de Francisco Paula Brito. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2011.

- GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e Obra de Paula Brito – iniciador do movimento editorial no Rio de Janeiro (1809–1861)*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora, 1965.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Debret e o Brasil – Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara Edit. Ltda., 2009.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. LISA /INL, 1972.
- MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999.
- MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, [2005, 2ª edição], 1996.
- PAULA RAMOS JR., José de et alli. *Paula Brito: Editor, Poeta e Artífice das letras*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- PENNA, Luiz Carlos Martins. *Folhetins, a Semana Lírica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965 [1846–1847].
- _____. *Comédias*. (org. Vilma Arêas). São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, três volumes.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- RABETTI, Maria de Lourdes. “Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 61–81, jul.-dez., 2007.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Inventando moda: a construção da música brasileira. *Ictus*, 2007, v. 8, p. 1–14.
- VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. 1ª. ed. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina /Educa, 2007.
- VEIGA, Luiz Francisco da. Biografia de Luiz Carlos Martins Penna: o criador da comédia nacional. In: *Revista Trimensal do IHGB*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, Tomo XL.
- WETHERELL, James. *Brazil. Stray Notes From Bahia: being extracts from letters etc. during a residence of fifteen years*. Inglaterra: Liverpool: Webb and Hunt, 1860.
- Iconografia*
- RUGENDAS, Johann Moritz. "Lundu" (gravura). ca. 1821–1825.

Periódicos

- Diário do Rio de Janeiro*, 4 de outubro de 1838.
- Diário do Rio de Janeiro*, 1 de fevereiro de 1840.
- Correio Mercantil da Bahia*, 14 de novembro de 1843.
- Diário do Rio de Janeiro*, 7 de junho de 1844.
- O Mercantil*, 3 de agosto de 1845.
- Diário do Rio de Janeiro*, 25 de agosto de 1845.

Manuscrito

- PENNA, Luiz Carlos Martins. *O juiz de paz da roça*. Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador I-6, 27, 1 nos. 1-3, 1837.

Partitura

- Modinha “Astuciosos os homens são”. Setor de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, localizador L-I –33[6].