

## A MÚSICA E A DANÇA DA FARSA TEATRAL *O JUIZ DE PAZ NA ROÇA* (1838), DE LUIS CARLOS MARTINS PENA: UMA *PERFORMANCE* ESTÉTICO-POLÍTICA

**Luiz Costa-Lima Neto**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
PPGM – Doutorado em Musicologia  
*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

### Resumo

Neste texto pretendo verificar como certos números de música, canto e dança associados ao universo do *lundu* foram utilizados pelos artistas responsáveis pela produção literária e musical “cultura” do romantismo, com o duplo objetivo de entretenimento e crítica política e social. Analisarei especialmente a farsa teatral *O juiz de paz na roça*, de autoria do comediógrafo, crítico musical, compositor e cantor Luis Carlos Martins Pena (Rio de Janeiro, 1815 – Lisboa, 1848), estreada na cidade do Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1838, durante o período politicamente conturbado da Regência, e encerrada com um número misto de *fado* e *tirana*.

**Palavras-chave:** farsa teatral; música e dança; Martins Pena; O juiz de paz na roça.

O teatro era um dos espaços mais importantes onde ocorriam trocas e mediações durante o século XIX, possibilitando a *circularidade cultural* (BAKHTIN, 2006 [1987]) de práticas artísticas encontradas nas ruas, igrejas e nos salões, no campo e nas cidades, produzidas ou presenciadas por negros e brancos. No período de 1821 a 1849, a cidade do Rio de Janeiro, então corte imperial, agregava 110.000 escravos para 266 mil habitantes, o que conferia à capital “as características de uma cidade quase negra, (...) meio africana” (ALENCASTRO, 2004 [1997], p. 24–5). Na hierarquia artística da corte, a Capela Real, situada próxima ao Paço imperial, ocupava o topo, enquanto o teatro a base, o que não impedia, contudo, que ocorressem trocas entre os dois níveis: a soprano italiana Augusta Candiani cantando *modinhas* nos intervalos dos programas de ópera, o organista negro da Capela tocando *polcas* no fim do ritual religioso (AYRES DE ANDRADE, 1967). A obra teatral de Luis Carlos Martins Pena (1815-1848) é exemplo desta circularidade cultural. Nascido no Rio de Janeiro, em 1815, e morto em 1848, em Lisboa, Martins Pena combinava em sua obra a comédia de costumes francesa, a ópera italiana, o entremes e a farsa portuguesas, além dos teatrinhos mecanizados de feira e os circos de cavalinhos da corte, utilizando, como trilha sonora das peças, as músicas das ruas e festas populares. O autor é considerado, junto com o escritor Domingos José Gonçalves de



Magalhães e o ator João Caetano, um dos fundadores do teatro brasileiro, entretanto, ao contrário destes, sua vocação voltou-se para a comédia. Além da veia cômica, Martins Pena demonstrou habilidades musicais: foi folhetinista e crítico de ópera no *Jornal do Commercio*, durante os anos de 1846-1847, além de cantor e compositor (ARÊAS, 1987; 2006; PENA, 1965 [1847]).

O entremez (do latim *intermissus*, i.e., posto no meio) desempenhou grande importância na gênese da comédia de Martins Pena. Surgido na Idade Média, era uma representação breve, com meia hora, no máximo (PRADO, 2008 [1999]). Tinha caráter jocoso e era muito apreciado em Espanha e Portugal, onde seu texto era vendido nas feiras em forma de folheto de cordel. Segundo Budasz (2008, p. 5–22), o entremez foi trazido de Portugal para o Brasil no século XVIII, sempre intercalado entre os atos de uma tragédia ou comédia ou, ainda, após a conclusão da peça principal, sem nenhuma relação com a mesma. Era muito improvisado e sua função principal consistia em atenuar os dramas mais longos, sendo geralmente terminado por um número musical cantado. Nos programas extensos apresentados nos teatros do século XIX, os quais, de acordo com Décio de Almeida Prado (1972, p. 187), podiam começar às oito horas da noite e terminar às duas da madrugada, entremezes, canções ou duetos cômicos, solos de danças populares, variações de flautas, de violino, árias de ópera, etc., tornaram-se indispensáveis para arejar os espetáculos. As primeiras comédias em um ato de Martins Pena eram incluídas como complemento dos programas longos, mas apresentavam uma diferença que as distinguiam da maioria dos entremezes da época: ao invés de árias de ópera, música instrumental ou bailados de procedência europeia, contavam com números de canto, dança e música afro-brasileiros e populares urbanos do Brasil recém-independente: *fados*, *tiranas*, *lundus*, *modinhas*, *cortejos do espírito santo*, *música de barbeiros*, *folia de reis*. Além do entremez, a farsa medieval também teve grande importância no teatro de Martins Pena. Tinha como característica principal ridicularizar advogados, juizes e demais poderosos, caso da mais antiga farsa conhecida na França, a do Mestre Pathelin, do século XV. Com o objetivo de provocar o riso, utilizava personagens típicos, máscaras grotescas, truques, mímicas, caretas, situações absurdas, *quiprocós* (confusões), cenas de pancadaria e gestos e palavras escatológicas ou obscenas (PAVIS, 2001, p. 164; COSTA, p. 11–22).

De acordo com o musicólogo argentino Carlos Vega (2007), desde as primeiras décadas do século XIX o *lundu* brasileiro foi apresentado em salões, bailes, circos ou teatros de Buenos Aires, Montevideu, Arequipa, Santa Cruz de la Sierra, Valparaiso, Lima, dentre outras cidades da América Latina. Apesar de constituir uma mistura híbrida de canto, música e dança, foi o interesse do *lundu*, sobretudo como dança que lhe abriu as fronteiras continentais. Em seu trajeto híbrido ele foi amalgamado com a coreografia derivada do *fandango* espanhol. Reapropriado e ressignificado na



América hispânica passou então a integrar um conjunto de danças como, por exemplo, a *zamacueca*, a *cachucha* e o *fandaguillo*. Estas danças partilhavam a coreografia espanhola e os movimentos corporais de origem africana, tendo, como característica comum, segundo o relato de observadores da época, o caráter “lascivo”, de sedução entre o casal de dançarinos. As classes médias urbanas uruguaias e argentinas parecem ter se apropriado do *lundu* não apenas como meio de entretenimento sensual, mas também como instrumento de sátira, fato ocorrido também no Brasil, país no qual a sátira assume tons de crítica política e social. Na realidade, as referências ao *lundu* nos teatros da Bolívia, Argentina, do Chile, Peru, Uruguai e Brasil emergem no período de independência destes países, ou seja, durante as primeiras décadas do século XIX. Parece assim haver uma relação entre as músicas e danças apresentadas como entremez nos teatros e as (mu) danças da ordem política e social. Que correspondências poderiam ser estabelecidas entre, de um lado, o enlace dos casais de dançarinos e, de outro, as alianças do poder?

Para responder a esta questão no contexto brasileiro consideraremos a obra teatral pioneira de Martins Pena, especialmente sua primeira comédia, a farsa intitulada *O juiz de paz na roça*, levada à cena em 4 de outubro de 1838, no Teatro Constitucional Fluminense (atualmente Teatro João Caetano), teatro cuja história exemplifica a estreita relação entre política e palco. Em homenagem a dom João VI, inicialmente recebeu este teatro a denominação de Real Teatro de São João; em seguida, em 1824, passou a chamar-se Teatro de São Pedro de Alcântara; em 1831, Teatro Constitucional Fluminense e, mais tarde, com a maioridade de Pedro II, novamente Teatro de São Pedro de Alcântara (SOUZA, 2002). A ciranda de denominações revela o contexto politicamente instável, marcado pela efusão nacionalista pós-independência, pelas regências e pelo início do Segundo Reinado Brasileiro. Após D. Pedro I ter abdicado em 1831, em favor de seu filho Pedro de Alcântara, então com 6 anos de idade, o país viu-se em meio a um dos períodos mais conturbados de sua história. Entre os anos de 1835 e 1845 surgiram Revoluções em todo o Brasil: a Cabanagem, no Pará (1835-1840); a Balaiada, no Maranhão (1838-1841); a Sabinada, na Bahia (1837-1838); a guerra dos Farrapos, no Rio Grande do Sul (1835-1845); quilombos se multiplicavam sendo reprimidos com violência (TREECE, 2008). A crise só foi debelada depois que Pedro II teve sua maioridade decretada por antecipação, em 1840, sendo coroado Imperador.

A farsa *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, encenada pela Companhia do ator dramático e empresário João Caetano, estreou dois anos antes da “maioridade” de Pedro II, quando as apresentações de ópera estavam proibidas devido ao clima turbulento que tomara as ruas e teatros da corte com os conflitos entre conservadores e liberais (GIRON, 2004; MAGALHÃES JÚNIOR, 1972). A disputa entre



brasileiros e portugueses tornava difícil o relacionamento entre as Companhias teatrais principais da capital. A Companhia de João Caetano, constituída quase unicamente por atores brasileiros, rivalizava com a grande Companhia teatral lusa que D. Pedro I mandara buscar em Portugal, em 1829 e que, em 1838, ocupava temporariamente o Teatro São Januário. A crise política do período regencial transparecia ainda no próprio programa apresentado naquela noite de 4 de outubro de 1838. Como abertura, o drama histórico *A conjuração de Veneza*, do poeta e dramaturgo espanhol Francisco Martinez de La Rosa (1767-1862), uma tragédia que tinha como tema a conspiração política e a luta entre absolutistas e liberais. *A conjuração de Veneza* levava para o palco certo jogo de contrastes típico do romantismo: “irrupção da revolta no dia de carnaval, alternando-se grotescamente lutas e mascaradas; a cena de amor por entre túmulos; a ironia dramática do desfecho, com o herói (...) encontrando o pai justamente no chefe do tribunal que deve condená-lo” (PRADO, 1972, p. 42).

Curiosamente, o tema do julgamento, presente na tragédia conspiratória escrita por Martinez de La Rosa, é central em *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, como, aliás, o próprio título indica. O núcleo da farsa referida, em torno do qual gira a estória de amor vivida pelos personagens Aninha e José da Fonseca, consiste de várias audiências com um juiz de paz bronco e corrupto. Na primeira destas, ocorre o julgamento do negro Gregório, acusado por seus “donos”, o casal Inácio José e Josefa Joaquina, de ter agredido a mulher com uma umbigada na encruzilhada do Pau-Grande, acusação repudiada com veemência pelo negro, alegando que não dava umbigadas em bruxas. Durante a audiência com o juiz de paz, Josefa Joaquina insinua o caráter sexual da umbigada dizendo que aquela não havia sido a primeira vez e que não quis contar ao seu marido para não preocupá-lo... Exemplificando o caráter cômico e absurdo da cena, o casal exige nada menos que a pena de degredo para o negro, mas este é “absolvido” pelo juiz, não sem antes o magistrado o ameaçar explicitamente: Sr. Gregório, faça o favor de não dar mais embigadas (sic) na senhora, quando não, arrumo-lhe com a lei às costas e mete-o na cadeia”. Inácio José arremata, intimidando a Gregório: “Lá fora, me pagarás”, mas o juiz finge não ouvir e profere a declaração tradicional: “Estão conciliados” (PENA, 2007 [1833-1844], p. 22-4). Como Costa expõe (1998, p. 139), a cena acima ilustra a crítica que, em *O juiz de paz na roça*, Martins Pena dirige às instituições brasileiras, desde o âmbito da “grande política” (a Guerra dos Farrapos, a escravidão), até os detalhes aparentemente mais insignificantes (a disputa sobre a localização de uma cerca ou a posse de um leitão). Assim o comediógrafo utiliza a farsa para inverter hierarquias, em uma palavra: para fazer o juiz tornar-se réu.

No intervalo entre o final do drama *A conjuração de Veneza* e o início da farsa *O juiz de paz na roça*, a atriz e dançarina Estela Sezefreda, esposa de João Caetano e estrela de sua Companhia



Teatral, dançou um *fandango*, dança popular que correspondia, na América hispânica, ao *lundu* brasileiro, com o qual o *fandango* se amalgamou, como expus acima. O espetáculo daquela noite de 4 de outubro de 1838 era em benefício de Estela, sendo o “benefício” um recurso utilizado para atrair o público e aumentar a renda da bilheteria que reverteria para o artista famoso “beneficiado” ou para a Companhia da qual este fazia parte. Estela, então com 28 anos de idade, era conhecida por sua beleza e pelo comportamento avançado para os padrões rígidos da época. Em 1825 passou uma noite na cadeia por ter jogado um limão de cheiro no séquito de D. Pedro I e, em 1832, apesar de solteira, dera à luz pela terceira vez (PRADO, 1972, p. 7). Na comédia de Martins Pena, Estela desempenhava o papel de Aninha, filha do pequeno proprietário Manuel João, que sonha com um bom casamento para a filha. Acredito que na recepção de *O juiz de paz na roça* pelo público da corte a imagem algo escandalosa da atriz se fundia com a personagem por ela representada, a roceira Aninha, que, no enredo da peça, desafiava os cânones da época ao casar às escondidas com o namorado, José da Fonseca, “recrutado”, contra sua vontade, para lutar na Guerra dos Farrapos, no Rio Grande. Numa época em que a plateia dos teatros era segregada, i.e., homens e mulheres não podiam estar juntos nos camarotes, é de se supor que o fato de Estela representar o papel de Aninha tenha causado certo *frisson* na platéia, aumentado pelo fato de a peça terminar com um *fado* afro-brasileiro, como num entremez, dançado por Estela-Aninha e o juiz corrupto, além de João da Fonseca, Manuel João e o elenco de atores representando lavradores e escravos de uma fazenda de café próxima à corte — isto em pleno regime escravocrata.

Não foram encontradas partituras que permitissem aos pesquisadores saber de maneira precisa como era a música da comédia escrita por Martins Pena, mas a rubrica anotada no texto da farsa fornece algumas pistas. O comediógrafo solicitou que o elenco dançasse festivamente em roda “um fado bem rasgadinho... bem choradinho”, acompanhado pela “tirana na viola”, enquanto “outros [atores] batem palmas e caquinhos” (PENA, 2007, [1833-1837], p. 46–7). Martins Pena deixou anotada, ainda, a letra da canção que deveria ser cantada pelo tocador e respondida pelo coro e pelos dançarinos. O *fado*, assinala Câmara Cascudo, é de origem brasileira, descendendo do *lundu*, e “já divulgado entre o povo quando a corte portuguesa se estabeleceu no Brasil” (CÂMARA CASCUDO, 1972, v. I, p. 363–4; v. II, p. 852–3). Manoel Antônio de Almeida, em *Memórias de um sargento de milícias* (livro de 1854, ou seja, cerca de vinte anos após Martins Pena ter escrito *O juiz de paz na roça*), descreve sugestivamente a coreografia do *fado*:

... um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois repelem-se, depois

juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo... (in ABREU, 1999, p. 81)

Na mesma época, Mello Moraes Filho (1999 [1901], p. 17) descreveu um casamento na roça na província do Rio de Janeiro, no qual uma *tirana*, misto de dança, canto e música instrumental foi apresentada por um tocador de viola, que sapateava na rua, retorcendo-se em momices e cantando. A dança-canção popular denominada *tirana* é de procedência espanhola, apresentando originalmente compasso binário composto ou ternário simples, ritmo sincopado e andamento rápido (cf. *Grove Dictionary of Music*). Mário de Andrade (1989, p. 514–7), em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, apresenta cinco exemplos de *tirana*, anotados no pentagrama. Nenhum destes exemplos é, contudo, em compasso composto, mas sempre em binário simples (2/4). A este respeito, Mário faz a observação importante de que a subdivisão rítmica ternária-composta (de matriz hispânica) pode ter sido fundida à matriz rítmica africana (binária-simples) fazendo surgir as “frequentíssimas síncopes que correm popularmente como de proveniência africana”. Ou seja, a subdivisão ternária-composta da *tirana* espanhola teria se tornado quáterta (tercina) e, em seguida, síncope (semicolcheia-colcheia-semicolcheia), caracterizando, assim, o ritmo da *tirana* brasileira, produto musical híbrido, afro-hispânico e não apenas africano, segundo Mário de Andrade.

A pesquisa de Carlos Vega, antes referida, revelou que os fluxos e refluxos culturais ocorridos entre o Brasil e os demais países da América do Sul resultaram na mistura de danças e músicas relacionadas às matrizes do *lundu* brasileiro e do *fandango* espanhol, como o *fado* e a *tirana* de *O juiz de paz na roça*. Esta mistura continental conferia à farsa escrita por Martins Pena um caráter musical e coreográfico *moderno*, que hibridizava as divisões musicais binárias — de origem afro-brasileira —, e ternárias, de origem hispânica. Estas divisões rítmicas binárias e ternárias eram acompanhadas coreograficamente pelos movimentos de quadris e pelo palmeado, no caso do *lundu* e do *fado*, e pelos braços e o estalar de dedos, no caso do *fandango* e da *tirana* (RUGENDAS, 1979 [1835]). Assim, o *fado rasgadinho*, assim indicado na rubrica deixada por Martins Pena, se referia não apenas a um tipo de articulação com *rasgueados* nas cordas da viola, i.e., “quando a mão direita toca todas as cordas ao mesmo tempo com todos os dedos” (SANDRONI, 2001, p. 50), mas a uma maneira característica de dançar... É ainda Carlos Sandroni quem cita um artigo publicado por volta de 1880, no qual o articulista descreve uma apresentação de um tocador de viola dizendo que o “rasgueado tem sido a *perdição* de muita gente séria” (meu grifo). A partir desta citação Sandroni sugere que, além de uma

técnica instrumental, a palavra “rasgueado” possuía a conotação de *sedução*, associada a um repertório musical e coreográfico relacionado aos negros.

Na cena ambientada na roça próxima a corte em *O juiz de paz na roça*, enquanto a roda dançava o *fado*, ao som da *tirana* sincopada na viola, o tocador cantava, como um malandro do século XIX: “*Em cima daquele morro há um pé de ananás; não há homem neste mundo como nosso juiz de paz.*” Ao que o coro respondia, entoando o estribilho: “*Se me dás que comê, / Se me dás que bebê, / Se me pagas as casas, / Vou morar com você*” (PENA, 2007 [1833-1837, p. 47). Em 1853-1855 — i.e., cerca de cinco anos após a morte de Martins Pena —, Mello Moraes Filho (1999 [1901], p. 125) ouviu uma quadra muito semelhante ao estribilho de *O juiz de paz na roça* nas apresentações teatrais realizadas na barraca do Teles (também chamada de *As Três Cidras do Amor*), durante a maior festa da corte no século XIX, a Festa do Divino, no Campo de Santana. A descrição vívida feita por Moraes Filho merece ser citada:

E palmas repetidas, bulha incessante, bravos e risadas, partiam ardentes. Arriava-se o pano, sucedendo após minutos um jongo de autômatos negros, vestidos de riscado e carapaça encarnada, que, ao ferver de um batuque rasgado e licencioso, cantavam o estribilho, que ainda é popular.

Dá de comê!  
Dá de bebê!  
Santa Casa é quem paga  
A você!

O relato de Moraes Filho sobre o “jongo de autômatos negros” do teatrinho de bonecos da barraca do Teles exemplifica como a obra de Martins Pena ultrapassava fronteiras ao trazer para os palcos dos teatros as práticas artísticas das ruas e festas populares da corte imperial. Assim o comediógrafo ampliava os limites do teatro, convertendo-o num espaço ambíguo, adequado tanto ao entretenimento como a crítica política e social. De fato, a roda festiva do *fado-tirana* da farsa teatral *O juiz de paz na roça* revelava, na contraluz, o abismo que separava, de um lado, as elites do regime escravocrata do Império do Brasil — representadas pelo juiz de paz corrupto —, e, de outro lado, os trabalhadores rurais, representados por Aninha e outros personagens, camponeses e escravos. Assim, se apropriando de músicas e danças associadas às festas populares, Martins Pena, membro da reduzida classe média da corte, inseria o corpo individual e o social numa mesma *performance* simbólica. Esta consistia num amálgama de movimentos e passos coreográficos, sons e ideias que subvertiam, através da sensualidade e do riso da farsa, os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais e o racionalismo. Assim, no período que se seguiu à independência do Brasil e de outros países da América Latina,

como a Bolívia, a Argentina, o Chile, o Peru e o Uruguai, a *performance estético-política* de *O juiz de paz na roça* buscava criar uma “comunidade imaginada” capaz de gerar o sentido de pertencimento que caracteriza a ideia de nação (VELOSO; MADEIRA 1999), ela mesma produto híbrido de ideias estrangeiras e locais. Com *O juiz de paz na roça* Martins Pena fundava pioneiramente a comédia nacional, inaugurando um padrão marcado pela crítica de costumes, a paródia e a inclusão de gêneros musicais imbricados com o gesto “afro” e o popular urbano. Este padrão foi desenvolvido pelas *mágicas, operetas, revistas de ano, burletas* e outros gêneros de teatro musicado carioca durante o século XIX até meados do século XX (cf. COSTA-LIMA NETO, 2008).

Concluindo, a farsa teatral *O juiz de paz na roça* exemplifica como os espetáculos apresentados nos teatros da corte imperial faziam parte de uma rede de relações constituída pelas instituições ligadas à monarquia, pelos autores, pelas companhias teatrais e pelo público. Para avaliarmos os significados múltiplos que os números teatrais de música, dança e canto adquiriam nesta rede é necessário desvelá-la, ao mesmo tempo em que tentamos nos aproximar da *escuta* dos homens e mulheres que presenciaram, criaram ou recriaram as práticas artísticas da época.

### Referências bibliográficas

ABREU, Martha. *O Império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

ALENCASTRO, Luis Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, v. 2, p. 11-93. São Paulo: Companhia das Letras, [1997] 2004.

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 – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1989.

ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. “A Comédia no Romantismo Brasileiro”, *Novos Estudos* 76, CEBRAP, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília, Editora Hucitec, 2008, 6ª. edição.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa. Ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): Convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.



CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Instituto Nacional do Livro, 1972.

COSTA, Iná Camargo. “A Comédia desclassificada de Martins Pena”. *Revista Trans/Form/Ação*, v. 12, 1998.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. “O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da Corte imperial durante o século XIX.” In *OPUS. Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Volume 14, número 2, dezembro de 2008.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica – a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp, 2004.

GROVE DICTIONARY OF MUSIC. Verbetes *tirana*. Disponível em: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28007?q=tirana&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28007?q=tirana&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit). Acesso em 21/04/2010.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Martins Pena e sua época*. LISA – Livros Irradiantes S.A./INL – Instituto Nacional do Livro, 1972.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1999 [1901].

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PENA, Martins. *Comédias (1833 – 1844)*. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Martins Fontes, 2007, v. I.

\_\_\_\_\_. *Folhetins, a Semana Lírica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, [1847] 1965.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo, EDUSP, [1999], 2008.

\_\_\_\_\_. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1979 [1835], v. 1.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

SOUZA, Silvia Cristina Maria de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832 – 1868)*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2002.

TREECE, David. *Exilados, aliados e rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Edusp, 2008.

VEGA, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. 1ª. ed. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina /Educa, 2007.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

