Capítulo 2 - O teatro luso-brasileiro no período joanino e a civilização dos costumes

Juliana Gesuelli Meirelles

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MEIRELLES, J. G. O teatro luso-brasileiro no período joanino e a civilização dos costumes. In: *Política e cultura no governo de Dom João VI: imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821)* [online]. São Bernardo do Campo, SP: Editora UFABC, 2017, pp. 125-246. ISBN 978-85-68576-87-8. <https://doi.org/10.7476/9788568576878.0003>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](#).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](#).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](#).

O TEATRO LUSO-BRASILEIRO NO PERÍODO JOANINO E A CIVILIZAÇÃO DOS COSTUMES

2.1 Preâmbulo

O Reinado de D. José I (1750-1777) é um marco político na história da realeza portuguesa. O *reformismo ilustrado* de seu primeiro-ministro, o Marquês de Pombal, delinearía outra conformação às questões socioculturais do Império Português: da expulsão dos jesuítas (1758) à reforma da Universidade de Coimbra (1772), o que estava em voga era a entrada de Portugal no universo das Luzes europeias. Se a compreensão do sentido paradoxal do iluminismo português¹ não é tarefa das mais simples, impõe-nos, ao menos, uma investigação acerca da reconfiguração dos espaços institucionais de sociabilidade artística – nomeadamente os referentes às artes cênicas – como os teatros –, que foram afetados de maneira patente. Dessa forma, interessa-nos aqui averiguarmos os princípios norteadores da política cultural portuguesa e as principais transformações ocorridas neste domínio das artes, sobretudo entre o governo de D. José I e a regência de D. João VI (1792-1821), foco capital de análise neste capítulo.

¹ Utilizamos essa expressão do historiador em Kenneth MAXWELL. *Marquês de Pombal: paradoxo do Iluminismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

No período pombalino, particularmente, o terremoto de 1º de novembro de 1755 teve proporções catastróficas e exigiu a reconstrução quase total de Lisboa: do âmbito político ao urbanístico e cultural, a capital do Império se viu imersa em um momento de intensas transformações. Segundo o especialista Mário Vieira de Carvalho, a Ópera do Tejo foi o lugar por excelência dos teatros representativos da Corte de D. José I, cujo destaque das representações dava-se para a ópera séria, valoração semelhante às das principais Cortes ilustradas europeias. A grandiosidade da construção – que durou apenas sete meses – significou, segundo o autor, o “testemunho da secularização crescente da Corte portuguesa sob o domínio de D. José I.”²

Para além das trágicas consequências advindas do terremoto, a reconstrução dos *locus* de sociabilidade foi uma das preocupações do governo de D. José. “A nova cidade é o resultado de uma reflexão erudita, na qual pesa a memória da cidade e seus espaços”, assevera a pesquisadora Maria Alexandre Lousada.³ Tal fato manteve acesa a apreciação de todas as camadas da sociedade lisboeta pelo teatro musicado; gosto que se desenvolvia não só nos pequenos teatros reais (Queluz, Salvaterra e Ajuda), mas também nos palcos públicos de Lisboa (Bairro Alto, Rua dos Condes e Salitre).⁴ Como pontuou Carvalho, os diversos teatros portugueses tinham como função institucional o divertimento.

² CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993. p. 42 (Grifo Nosso).

³ LOUSADA, Maria Alexandre. *Espaços de Sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*. Lisboa: Tese de doutoramento. 1995. p. 99.

⁴ Sobre as a qualidade e diversidade das apresentações musicais nos teatros públicos de Lisboa, ver: BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a fundação até à atualidade*. Lisboa: Typ. Castro & Irmão, 1888. p. 7-8.

Apesar disso, as diferenças de enfoque eram evidentes. Enquanto no teatro do Bairro Alto, as ações dramáticas privilegiavam as situações cotidianas que estimulavam o olhar crítico da realidade; já no teatro Trindade/Condes, o deleite artístico estava circunscrito ao mero divertimento.⁵

O pesquisador ressalta ainda que desde a política reformista de Pombal o teatro passava a “ser considerado escola dos povos contra o vício e a ignorância”. Pela primeira vez predominava em Portugal um discurso iluminista sobre as artes cênicas, cuja tessitura provinha da burguesia e era homenageada pelo rei. Apesar disso, tal *praxis* não significava necessariamente a adesão a uma nova concepção teatral, que ainda mantinha traços barrocos.⁶ A valorização da arte cênica e da música, especialmente a tradição da ópera italiana, como um importante espaço de formação moral e intelectual, ganhou contornos mais precisos no Alvará de 17 de Julho de 1771.⁷

Eu EL REI Faço saber aos que este Alvará de Confirmação virem: Que os homens de Negócio da praça de Lisboa Me representaram, que o grande esplendor, e utilidade, que resulta a todas as Nações do Estabelecimento dos Teatros públicos, por serem estes, quando são bem regulados, Escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da Política, da Moral, do Amor à Pátria, do Valor, do Zelo, e da Fidelidade com que devem servir aos seus Soberanos: civilizando-se, e desterrando insensivelmente alguns restos

⁵ CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos...* Op. Cit., p. 37 (Grifo Original).

⁶ *Ibid.*, p. 37-46.

⁷ Para uma breve história do teatro português, ver: CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos...* Op. Cit., p. 21-39. Para um conhecimento específico sobre as diferentes fases do teatro português entre os séculos XVI e XIX ver BRAGA, Teófilo. *História do Theatro Portuguez*. 4 Vols. Porto: Imprensa Portuguesa Ed., 1870-1871.

de barbaridade, que neles deixaram os séculos infelizes da ignorância: Tinham determinado entre si formarem uma Sociedade que se empreguem em sustentar os mesmos Teatros com aquela pureza, e decoro, que os fazem permitidos, e necessários debaixo dos trinta e três Artigos que serão com este. E porque sendo examinados com prudente, e madura deliberação, e conselho, se achou serem muito convenientes ao Meu Real serviço, e de notória utilidade para os meus vassallos.⁸

Neste período, os quarenta grandes negociantes lisboetas fundaram a *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte*; fato que os tornava acionistas dos diversos espaços de cultura artística. Não por acaso, esses homens “desempenhavam um papel de primeiro plano na realização da política econômica do marquês de Pombal”.⁹ Assim sendo, na prática tinham o monopólio teatral em Lisboa e representavam simbolicamente a figura real, como atesta o alvará supracitado. Entretanto, por mais destaque econômico que tivesse a burguesia lusitana desde o terremoto – como principal financiadora da nova cidade e dos antigos teatros¹⁰ – a dificuldade em fundir-se com a aristocracia bragantina alçando *status* social (traduzido na conquista

⁸ Disponível em: <<http://iuslusitaniae.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 28 jul. 2011.

⁹ CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer... Op. Cit.*, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 44. “Simplesmente, após o terremoto, os condicionalismos de espaços dos teatros de Corte que haviam sobrevivido já não permitiam o regresso àquele modelo de comunicação teatral, e a burguesia, que financiara uma nova cidade burguesa, não se dispunha a abrir os cordões à bolsa para um novo palácio real (com um palácio tão grandioso como a Ópera do Tejo). Os antigos teatros públicos, destruídos pelo terramoto, são reconstruídos modestamente: em 1761, o Teatro do Bairro Alto, e em 1765 o Teatro da Rua dos Condes. O primeiro recomeça a funcionar como teatro de bonecos e, mais tarde (desde 1765) passa a dar espetáculos de peças portuguesas em alternância com ópera italiana com atores e atrizes ao vivo. No segundo, realizam-se espetáculos de ópera italiana.”

da proximidade com a realeza) era um sério problema a ser enfrentado. Portanto, era a serviço da aliança política com a Coroa que esta atuava de forma a garantir os seus direitos de classe, cujo foco era a manutenção da sociabilidade. Como bem analisou Norbert Elias, a sociedade regida pelas etiquetas cortesãs “apresenta os membros da Corte como eles gostariam de ser, e, ao mesmo tempo, como os príncipes absolutos os querem ver. [...] O vínculo com a estratificação social é muito claro no juízo estético”.¹¹

Durante os reinados de D. José I a D. João VI (1750-1826), a produção de espetáculos artísticos extrapolava as questões meramente financeiras. No período pombalino, por exemplo, a estratégia de ascensão sociopolítica da burguesia lisboeta tinha no teatro um papel decisivo, como nos revelam os artigos VII. e VIII. do Alvará. Vejamos:

VII – Antes de seis anos não se distribuíam lucros, ainda que houvesse, pois o principal fim da sociedade não era ganhar dinheiro, mas, sim, sustentar o teatro cujos rendimentos são sempre muito incertos.

VIII – A sociedade obriga-se a sustentar, pelo menos dois teatros, um de óperas e comédias italianas, outro de dramas e comédias portuguesas. Não era permitido haver em Lisboa teatro algum que não pertencesse à sociedade.¹²

Mormente durante a segunda metade do século XVIII, a burguesia europeia se reapropriava politicamente do espaço público ao mesmo tempo em que vivia a constante tensão entre a crescente importância social e a impossibilidade de ter expressão

¹¹ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. Vol.1, p. 34.

¹² Alvará de 17 de Julho de 1771. In: BENEVIDES, Francisco. *O Real Theatro de S. Carlos... Op. Cit.*, p. 13. Para o conhecimento na íntegra do documento, consultar a obra do mesmo autor, p. 13-15.

política pela lógica das relações rigidamente hierárquicas do Antigo Regime, seu grande objeto de contestação. Nesse contexto, sob a ótica da Ilustração, o teatro foi um tema capital. Particularmente na França, pensadores do quilate de Diderot, Voltaire e Rousseau debatiam o poder *pedagógico* da arte cênica na sociedade. Como bem analisou Franklin de Mattos, Voltaire e Diderot consideravam o teatro um espaço que ia além da mera diversão: era, antes, um meio poderoso de educação. Discordavam apenas sobre a maneira de tornar mais eficaz esse instrumento.¹³ Enquanto Voltaire considerava o palco uma “tribuna da Ilustração”¹⁴ com forte poder de denúncia, por exemplo, do fanatismo religioso e de suas nefastas consequências¹⁵, Diderot confiava à missão das artes cênicas o esclarecimento dos homens; cuja finalidade última era o aprimoramento moral através do combate ao vício e o amor à virtude.¹⁶ Já Rousseau, afirmava ser tal convicção ilusória: não atribuía ao teatro esse poder. Para ele, a cena teatral só fazia espelhar

¹³ MATTOS, Franklin de. “A querela do teatro no século XVIII. Voltaire, Diderot, Rousseau.” *Revista O que nos faz pensar*. PUC-RJ. N.º25. 2009, p. 8.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11. Por esse prisma, Mattos destaca duas peças importantes de Voltaire. *Mahomet*, considerada “uma denúncia ao fanatismo religioso e as funestas consequências da confusão entre política e religião” e *Zaire*, cujo conteúdo “mostra a existência de uma moral universal que tornaria possível o entendimento entre as pessoas de bem de diferentes civilizações, não fossem os preconceitos religiosos.”

¹⁶ Para Diderot, a vocação pedagógica ou utilitária do teatro é justificada pelo axioma que liga substancialmente o *verdadeiro*, o *bom* e o *belo*, subordinando-os à maneira de uma processão [sic], onde a beleza aparece como termo derradeiro, derivação última das duas primeiras instâncias. [...] Exclui-se, portanto, desde o início, que uma forma qualquer de arte possa guardar seu valor, se entrar em conflito com a virtude: a imitação da bela natureza é por assim dizer espontaneamente moral, mesmo quando se choca com a decência e com as “bienséances” – não há valores puramente estéticos.” PRADO JR, Bento. Gênese e estrutura dos espetáculos (Notas sobre a *Lettre à D'Alembert de Jean-Jacques Rousseau*). *Estudos CEBRAP*, 14, 1975, p. 8.

as paixões de seu público, sem força suficiente para mudar a sociedade. Em *Lettre à d'Alembert*, Rousseau definia sua posição:

A cena, em geral, é um quadro das paixões humanas, cujo original encontra-se em todos os corações: mas, se o pintor não cuidasse de adular as paixões, os espectadores, logo contrariados, não mais gostariam de ver-se sob um aspecto que lhes traria o desprezo por si mesmos. Que dê apenas a algumas paixões cores odiosas, será somente àquelas que não são gerais e que são naturalmente odiadas. Assim, o autor nada mais faz senão seguir o sentimento do público; e então as paixões condenadas servirão para valorizar outras, senão mais legítimas, pelo menos mais do agrado dos espectadores. Só a razão não serve para nada em cena. Um homem sem paixões ou que as domine sempre não interessa a ninguém; já se notou que um estoico numa tragédia seria um personagem insuportável; na comédia, quando muito, faria rir.¹⁷

A discussão acerca do papel do teatro no século XVIII nos mostra a importância que os filósofos atribuíam aos caminhos possíveis para que a circulação de suas ideias produzisse os efeitos “desejáveis” na sociedade que se pretendia construir. Nesse período, moral e representação estavam profundamente ligadas no processo de criação artística. Pelo viés iluminista, a função primordial do espetáculo era imitar o que consideravam a *bela natureza*. O forte elo entre natureza e moral, no entanto, era garantido pela *natureza humana*, considerada por Rousseau e Diderot boa em sua essência. Como destaca Bento Prado Jr, a “imitação da natureza é igualmente imitação da virtude, e a moral é o objeto próprio da arte, sua matéria e o éter em que circula”.¹⁸

¹⁷ ROUSSEAU, J-J. *Lettre à D'Alembert*. Apud PRADO JR, Bento. “Gênese e estrutura dos espetáculos. (Notas sobre a Lettre à D'Alembert de Jean-Jacques Rousseau). Estudos CEBRAP, 14, 1975, p. 29.

¹⁸ PRADO JR., Bento. *Ibid*, p. 9.

A despeito das diferenças conceituais, uma questão era unanimidade entre os três filósofos: a transformação da sociedade pelas luzes da razão era intrínseca ao espírito crítico. E o teatro era o *locus de cultura* por excelência na instrumentalização desse ideal. “Há muito que só se fala ao público através de livros e, se alguma coisa ainda lhe é dito de viva voz, é no teatro”, apregoava Jean-Jacques.¹⁹ Com a deflagração da Revolução Francesa (1789), a crítica ao Antigo Regime tomava as ruas de Paris. E a queda da Bastilha pelas mãos do povo ratificava o fim do despotismo. Nas palavras de Robert Darnton, “Por volta de 1789, o iluminismo já cumprira a sua tarefa”.²⁰ Certamente, ao longo de todo esse processo pela busca da maioria²¹, as peças de teatro foram uma força propulsora de grande poder de intervenção nas transformações sociopolíticas. Em outras palavras, durante a segunda metade do século XVIII, os escritos e peças teatrais dos filósofos que vigoraram na França contribuíram sobremaneira no processo de conscientização do Terceiro Estado de que os *direitos do Homem* vigoram acima dos deveres dos súditos. “Com o Iluminismo, a separação entre homem e súdito deixa de ser compreensível. Entende-se que o homem deve realizar-se politicamente como homem, o que provoca a desagregação do Estado absolutista”.²²

Fundamentalmente, este capítulo discute a estruturação e vigência dos Reais teatros em três cidades capitais do Império Português – Lisboa (Teatro de São Carlos), Porto (Teatro

¹⁹ *Ibid.*, p. 16

²⁰ DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história francesa*, tradução de Sonia Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed Graal, 2001. p. 146.

²¹ KANT, Immanuel. *Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? ... Op. Cit.*, p. 101.

²² KOSELLECK, R. *Crítica e Crise... Op. Cit.*, p. 39.

São João) e Rio de Janeiro (Teatro São João). A compreensão da política cultural joanina para estes *locus de cultura* cujo foco é a emergência de novas relações sociais que começavam a nascer no espaço público luso-brasileiro constitui o nosso principal objeto de investigação.

2.2 Arte e política no Antigo Regime Português: o Teatro de São Carlos

O universo português também manteve especificidades importantes no campo artístico. Durante o governo de D. José I, o reformismo ilustrado de Pombal foi o meio político encontrado para tentar minimizar essas tensões da burguesia lusitana que, por mais que já se expressasse pelo uso público da razão, ainda tinha vínculos muito fortes com o *status quo*. Neste contexto, ser acionista dos teatros da capital era o meio mais seguro que os negociantes encontraram para mantê-los em funcionamento e garantir a vigência da sociabilidade burguesa: os palcos públicos tornavam-se um importante espaço de controle, domínio e manipulação do poder econômico nas esferas sociopolíticas e culturais.²³

Entre o final do século XVIII e o início do XIX, o diálogo com a tradicional dramaturgia europeia foi constante no universo teatral português. Da *Comédie dell'Arte* à tragédia moderna, autores consagrados como Goldoni, Corneille, Racine, Molière,

²³ Para uma análise refinada acerca do crescente poderio político da burguesia europeia ver: KOSELLECK, R. *Crítica e Crise... Op. Cit.*; HABERMAS, Jürgen, *Mudança Estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1984.

Richardson²⁴, Diderot, Pedro Metastasio, entre outros, eram tidos como mestres da literatura e das artes cênicas que mereciam ser divulgados nos circuitos da alta cultura portuguesa; desde que suas obras fossem de grande valor moral. Vejamos a reflexão de um escritor anônimo de 1805:

O Criado de dois anos; ou Quatro Nações, de Godeni [sic] são Comédias muito dignas de se representarem, sem embargo de servirem só para entreter, com a [ilegível] dos incidentes de que são tecidas, e de não contarem as lições de moral que se acham no Pai de Família²⁵, no Jogador, na Pamela²⁶. É certo apenas que teremos uma ou outra Peça de origem portuguesa, que possa entrar nesta classe, mas há muitas em italiano, e em francês e que se tem traduzido em nossa língua, e não seria difícil traduzir outras que o merecessem, tanto das que já estão impressas, como das que fossem saindo nos países estrangeiros.²⁷

Ao esclarecer seus interlocutores da necessidade de se imprimir em Portugal peças de elevado valor pedagógico, o escritor exaltava os autores italianos, franceses e ingleses. Considerados os representantes por excelência da arte dramática ocidental, seus ensinamentos primavam não só pela estética da linguagem, como também pelo conteúdo, que visava a moralizar os costumes; como foi o caso de *O Pai de Família*, de Denis Diderot. No *Discurso sobre a poesia dramática* (1758), Diderot elucidava seus objetivos teatrais:

²⁴ Sobre a importância da obra desses autores na sociedade francesa de Luís XIV, ver: BURKE, Peter. *A fabricação do rei*. A construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

²⁵ *O Pai de Família*. Peça teatral de autoria do filósofo francês Denis Diderot (1713-1786), publicado em Paris, em 1758.

²⁶ *Pamela ou a virtude recompensada*. Romance de autoria do escritor inglês Samuel Richardson (1689-1761), publicado em Londres em 1740.

²⁷ *Memória sobre a regulação do teatro do Porto, de 1805*. BNP. Seção Res._ Mss. 184,30 (Grifos do Original).

Para o poeta dramático, os deveres dos homens constituem um filão tão rico quanto seus vícios e ridículos. As peças honestas e sérias sempre alcançarão êxito, mas certamente ainda mais entre povos corrompidos do que em outra parte. Indo ao teatro eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal qual é, reconciliando-se com ela.²⁸

Na segunda metade do século XVIII, o diretor da *Encyclopédie* já era uma figura célebre por toda a Europa também como dramaturgo. Em Portugal, particularmente, suas peças de teatro de forte cunho moral eram tidas como bons exemplos a serem exaltados para a sociedade. A valorização de autores iluministas, no entanto, não significava que seus escritos deveriam ser publicados e encenados na íntegra, sem maiores cuidados. Ao referir-se às Comédias “dignas de aprovação”²⁹, o empresário teatral do Porto³⁰ destacava as obras de Goldoni e Molière; já quanto às peças de Diderot, Voltaire e Beaumarchais seu ponto de vista era que poderiam ser proveitosas, sim, porém, “[com a] reprova de algumas cenas e expressões licenciosas”³¹ que incitassem um comportamento sedicioso. Em relação à Tragédia Moderna, o autor salientava os “grandes mestres”³² do teatro francês: Corneille e Racine. Para o empresário, “tirando-lhes na tradução os versos líricos [tais obras] formam excelentes tragédias”. Na sua lista de “boas” produções artísticas também apareceram nomes

²⁸ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 39.

²⁹ *Memória sobre a regulação do teatro do Porto, de 1805*. BNP. Seção Res._ Mss. 184,30.

³⁰ Trabalhamos com a hipótese de esse escritor anônimo ser um empresário do universo artístico do Porto no item III deste capítulo.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

de peso como Crebillon. Contudo, as obras desse dramaturgo só poderiam ser encenadas no país, “talvez com algumas *pequenas correções*”.³³

Assim como ocorria em relação às obras literárias, no universo teatral português também havia uma grande preocupação com a seleção dos autores considerados dignos de publicidade. Com a devida “adequação” dos textos originais, os empresários de teatro, juntamente com os censores, salientavam os valores morais que mais lhes interessavam debater. Essa estratégia de persuasão aproximava-os, ainda mais, dos ministros reais e das mercês que, por ventura, conquistariam da Coroa, pois delineava de forma mais precisa o perfil do público que almejavam formar e, conseqüentemente, conquistar. Nesse particular, a figura feminina era o centro das maiores preocupações. A questão que se colocava adentrava o campo da moral das atrizes cômicas. Em outras palavras, a problemática que perpassava os administradores teatrais era: como essas atrizes poderiam influenciar a sociedade? Vejamos, novamente, a reflexão do diretor de teatro do Porto:

Ora [,] eu não pretendo que para uma mulher poder entrar no Teatro se lhe tirem as requisições, como se houvesse de ser freira, mas não posso deixar de me escandalizar que esta indulgência chegue ao ponto *de se admitirem*

³³ *Ibid.* (Grifos Nossos). Segundo o pesquisador Luís Tarugo Ferreira, a recusa das peças estrangeiras pelos censores era justificada com os seguintes argumentos: “apresentariam uma “tradução desfigurada”; muitos textos não eram capazes de cumprir as funções de “recrear” e “instruir” e seriam redigidos “sem galantaria”, perdendo o “carácter de Drama”. Os escritos eram, muitas vezes, acusados de terem uma “fantasia corrupta”, de exibirem “frioleiras” [sic] e de perderem verossimilhança. No seu conjunto aquelas obras, a serem publicadas, serviriam de “ofensa a uma Nação Civilizada”. FERREIRA, Luís Tarugo. “Teatro de Cordel e a Censura em Portugal: contributos para a compreensão das suas complexas relações na segunda metade do século XVIII”, p. 5. Disponível em: <web.lettras.up.pt/porprisao/Luís%20Tarugo%20Ferreira.pdf>. Acesso: 12/12/2011.

mulheres nascidas por seus costumes, a vida desfruta como muitas vezes tem acontecido, [...] tem péssimas consequências não só da moral público [sic], mas mesmos interesses do teatro. A mascote busca arrumar-se com essas imaturas; a ter e às vezes, nem os velhos lhes escapam: os pais aborrecem um divertimento ainda seus filhos se vão perder; e temem levar suas mulheres e filhas a ver objetos de ma[u] exemplo: os costumes das outras cómicas mais honestas correm quando da risco, principalmente os das raparigas que olham com inveja para as jóias, e enfeites admirados por tais infames meios, e [riscado] ambicionam de brilhar com o mesmo fausto, se entregam ao início e se fazem desgraçadas.³⁴

Para o autor, tais circunstâncias criavam problemas morais irreconciliáveis para o avanço da arte em Portugal: tanto as mães quanto os pais eram responsáveis pela educação de suas filhas e, justamente por isso, não permitiam que elas adentrassem no universo das artes. Esta postura era justificada através do discurso da manutenção da honra e da consentização dos lugares sociais de cada um na sociedade de corte. Tal situação gerava uma grave consequência para os empresários teatrais que, segundo ele, eram “obrigados a receber mulheres de reputação duvidosa, o que perpetuará a corrupção, e dificilmente saem boas cómicas, porque são tiradas de uma classe mal educada”. Estas atrizes (corruptas pelo meio que habitavam), além de trazerem os maus hábitos para a arena pública – podendo influenciar diretamente o comportamento das mulheres da sociedade cortesã –, ainda corroboravam para perpetuar outros problemas: por não saberem “falar corretamente, nem apresentar-se, e encenar com dignidade e decência

³⁴ *Memória sobre a regulação... Op. Cit.* Seção Res._ Mss. 184,30.

e delicadeza” contribuíam para empobrecer a qualidade literária das encenações artísticas no país.³⁵

Dessa forma, o “lucro” da atividade teatral adentrava, sim, em um território politicamente complexo: da tentativa da garantia do mérito do *status* social desses negociantes burgueses perante a Coroa – pela lógica da conquista das mercês – à inserção na política cultural governamental; que buscava (em última instância) a civilização dos costumes através da vigência dos espaços de cultura.³⁶ De acordo com o memorialista Francisco Benevides, apesar disso,

Os teatros não prosperavam em Lisboa, e sobre tudo [sic] os artistas passavam amarga vida. Estavam então em todo o seu vigor os prejuízos contra os cômicos; a carreira teatral era tida com pouca consideração; se os actores não eram bem olhados por grande número de indivíduos orgulhosos ou hipócritas, as actrizes ainda inspiravam menos confiança [...] para a maior parte da gente os *cômicos* talvez que ainda se pudessem salvar, mas as *cômicas* *jamaís*, pois eram instrumentos de Beuzebuth [sic]; estas ideias quadravam bem na época em que os sopranistas castrados faziam as delícias dos *dilettanti* da Europa culta.³⁷

Em concordância com a ótica de Benevides, mesmo com o forte preconceito moral contra a classe artística, ainda assim, era claro o predomínio do viés iluminista na política cultural referente às artes cênicas durante o período josefino.³⁸ No governo de

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Para a compreensão da lógica mercê no Antigo Regime Português, ver: OLIVAL, Fernanda. *As ordens militares e o Estado Moderno. Honra, mercê e venalidade em Portugal (1641-1789)*. Lisboa: Estar, 2001.

³⁷ BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...* *Op. Cit.*, p. 11 (Grifo Original).

³⁸ Sobre as bases e contradições dessa concepção de teatro, ver: CARVALHO, Mário. *Pensar é morrer...* *Op. Cit.*, p. 40-50.

D^a Maria I, rainha “bem instruída, mas muito piedosa e bastante influenciada pelo seu confessor”³⁹, a forte sobreposição dos valores religiosos se fez presente na política cultural.

“Não tardou que a devota rainha proibisse que representassem mulheres nos teatros, sendo necessário recorrer aos sopranistas (castrados) para desempenharem os papéis de mulheres nas óperas líricas”, contextualiza Benevides, que justifica a decadência dos espetáculos teatrais até fins do século XVIII por conta desse “absurdo e imoral costume”.⁴⁰

Sobre essa situação, o comentário do viajante francês J.B.F. Carrère nos aponta como o teatro português era visto por outros sujeitos:

Os portugueses, singulares em tudo, singularizam-se também nos teatros da capital [...] É ridículo ouvir uma voz máscula sair do corpo de uma jovem pastora, duma princesa, duma amante; é igualmente ridículo ver jovens pastoras, jovens camponesas, e ninfas, executar um *ballet* com uma barba que repugna aos olhos dos espectadores; o vermelho que lhes cobre o rosto faz realçar ainda mais o negro da barba, e dá-lhes um ar de fúria que contrasta grotescamente com as personagens que representam.⁴¹

Outro depoimento importante sobre a situação teatral em Portugal na virada do século XVIII e início do século XIX é o do

³⁹ NEVES, Guilherme Pereira das. Verbete “D. Maria I”. In: NEVES, Lúcia Bastos Pereira das; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil joanino...* Op. Cit., p. 128.

⁴⁰ BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...* Op. Cit., p. 18.

⁴¹ CARRERE, J.B.F. *Tableau de Lisbonne em 1796*, p. 70. Apud CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p. 408.

historiador inglês Robert Southey. O estudioso esteve no país em dois momentos diferentes: pela primeira vez em 1797, e depois entre os anos de 1800 e 1801.

Quando cheguei tinha sido autorizado que uma dançarina se exhibisse ela mesmo [sic], e o teatro estava por tal motivo cheio. Onde estava a preocupação de sua majestade quanto à moral pública, quando permitiu isto? Nenhum divertimento deveria ser autorizado quando não fosse benéfico para o espectador, e aviltasse o actor. Tais proibições de características espartanas seriam consideradas despóticas nos nossos Estados modernos e liberais onde leis sumptuárias são sólidos entraves à usurpação da liberdade; uma forte Constituição pode enfrentá-las, mas o homem doente sucumbe quando lhe tocam nas feridas.⁴²

O testemunho dos viajantes estrangeiros em Portugal durante o período mariano nos mostra, portanto, as limitações da vida artística no país devido à preeminência social da nobreza tradicional e do clero. Como salientou Southey, tal situação colocava o Império Português imerso em uma fase de grande conservadorismo, cuja tônica política restringia drasticamente o horizonte do desenvolvimento das artes, especialmente quando comparado às demais nações europeias.⁴³

Em fevereiro de 1792, com o agravamento da doença de D^a Maria I, iniciava-se a regência *de fato* de D. João. Neste mesmo ano, a França vivia o momento de maior radicalização política

⁴² SOUTHEY, Robert. *Letters written during a short residence in Spain and Portugal*, p. 492-493. *Apud* CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal...* *Op. Cit.*, p. 411.

⁴³ Sobre a decadência do teatro no reinado de D^a Maria I, ver: CARVALHO, Mário. *Pensar é morrer...* *Op. Cit.*, p. 51-52; BRANCO, João de Freitas; Jayme Duarte de Almeida. *O teatro de São Carlos (1793-1956)*. Lisboa: 1956. p. 82-83.

desde o início da Revolução. Com a queda da monarquia, em agosto, e a proclamação da república, os franceses estabeleciam uma nova contagem do tempo histórico: nascia o Ano I do calendário revolucionário que, não por acaso, objetivava marcar a chegada de uma nova era da história humana.⁴⁴ Como bem contextualizam os autores Jorge Pedreira e Fernando Costa, “A Europa em que D. João vai assumir o governo do reino é uma Europa que se modifica sob o impacto, tão inesperado como os próprios acontecimentos da Revolução Francesa”.⁴⁵ A despeito da constante tensão política europeia, o regente português implementou mudanças significativas na política cultural voltada para as artes cênicas. A começar pela edificação do *Teatro de S. Carlos*.

Inspirado nos moldes do antigo Teatro Real de S. Carlos de Nápoles, S. Carlos teve investimento maciço da burguesia lusitana, financiadora do novo *locus* que visava substituir a magnificência da Ópera do Tejo. Assinado por José da Costa e Silva, arquiteto português que vivera na Itália sob o patrocínio do Estado, a construção do Teatro de S. Carlos foi defendida tenazmente pela figura de Diogo Ignácio de Pina Manique.⁴⁶ Isto é, com o

⁴⁴ ARENDT, Hannah. *Da Revolução*. São Paulo: Brasília: Ed. Ática. Ed. da UnB, 1988. p. 23.

⁴⁵ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando. *D. João VI... Op. Cit.*, p. 58-59.

⁴⁶ José da Costa e Silva (1747-1821) estudou em Lisboa e, estudando engenharia com Filipe Rodrigues e Desenho com o mestre italiano Carlos Maria Ponzoni, que ao regressar a Itália o levou consigo como pensionista da Coroa, a fim de prosseguir os seus estudos na Universidade de Bolonha. Lá trabalhou Pintura e Arquitetura Civil. Alcançou dois importantes prêmios, sendo recebido entre os Acadêmicos de Honra e Mérito da Universidade de Bolonha (1775). Neste período conheceu as principais obras da arquitetura antiga e contemporânea em Nápoles, Veneza, Florença, Pisa etc. Em 1781, quando retornou a Portugal, assumiu a cadeira de Arquitetura da Aula de Desenho, criada por D^a Maria I. Sua carreira docente se tornou notável: as maiores distinções e prestígio fizeram parte de seu caminho. Entre as suas principais obras, além do Teatro de S. Carlos, foram: Palácio Real d'Ajuda, Hospital da Marinha e o Asilo Militar da Runa.

apoio financeiro dos negociantes lusitanos, associado ao persuasivo discurso do intendente da Polícia – que o justificava como meio de glorificar a gravidez de Carlota Joaquina do primogênito real – o espaço não só estava pronto em seis meses (de dezembro de 1792 a junho de 1793), como também chamaria *São Carlos* em homenagem à Princesa do Brasil, que evocava indiretamente a figura de seu pai, o rei espanhol Carlos IV (1788-1808). Além disso, a chegada de um herdeiro “afastava o risco da esterilidade dos príncipes, salvava a Coroa e a emancipava da obsessiva procura da sucessão.”⁴⁷

Em 30 de Junho de 1793, o Teatro de S. Carlos era inaugurado em Lisboa. Coincidentemente, no mesmo ano em que Luís XVI e Maria Antonieta eram decapitados na guilhotina, fato que simbolizava o fim derradeiro do Antigo Regime francês. Desde 1789, a agitação das ruas de Paris colocava em xeque o sentido da palavra **revolução**, até então compreendida como *restauração* da ordem natural do cosmos. A palavra ganhava um novo sentido. Com a conscientização dos revolucionários de seu poder enquanto agentes históricos capazes de subverter as bases políticas do Antigo Regime, o termo passou a significar “o fim definitivo de uma velha ordem, e provoca[r] o nascimento de um novo mundo”.⁴⁸

Em 1812, o regente D. João chamava-o para o Brasil, para que fosse o responsável pelo traçado do Teatro de S. João, no Rio de Janeiro. Morre nesta cidade, em março de 1821. CRUZ, Manuel Ivo. *O Teatro Nacional de S. Carlos*. Lisboa: Lello e Irmão – Editores, 1992. p. 12-14.

⁴⁷ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dore. *D. João VI... Op. Cit.*, p. 64.

⁴⁸ ARENDT, Hannah. *Da Revolução... Op. Cit.*, p. 34. De acordo com a autora, A palavra *revolução* foi, originalmente, um termo astronômico que ganhou importância crescente nas ciências naturais através do *De Revolutionibus Orbium Coelestium* de Copérnico. Nesse emprego científico, o vocábulo reteve seu preciso significado latino, designando o movimento regular sistemático e cíclico das estrelas, e que, era, portanto, irresistível, não era certamente caracterizado

Especialmente diante dessa turbulência revolucionária, a ereção de um teatro digno de uma monarquia europeia – cujo diferencial era o acesso “das várias classes sociais sem desdouro da nobreza nem acanhamento dos que a ela não pertenciam”⁴⁹, foi um dos meios encontrados pela Intendência da Polícia para tentar dominar as possíveis contestações políticas ao regime absolutista em solo português. Não foi à toa que no auge do domínio jacobino (1792-1795) – mais conhecido como período do Terror – nascia um teatro na capital do Império Português, cuja prédica do intendente da polícia destacava que os espectadores “entrem *por dinheiro*; entrando nesta generalidade os Teatros não só da Capital, mas de todo o Reino.”⁵⁰ Ou seja, os espetáculos eram sustentados *pelo público* e os administradores tinham a incumbência de contribuir para o custeamento das receitas de uma obra de caridade: a Casa Pia.⁵¹

nem pela novidade, nem pela violência [...]. A palavra *revolução* significou originalmente restauração, algo, portanto, que para nós representa exatamente o oposto. (p. 34)

⁴⁹ BRANCO, João de Freitas; Jayme Duarte de Almeida. *O teatro de São Carlos...* p. 84.

⁵⁰ *Offício que o Intendente da polícia da Corte e reino dirigiu ao Ministro do Reino, sobre o novo teatro lírico, em 21 de Junho de 1793.* In: BENEVIDES, F. O *Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...* Op. Cit., p. 33 (Grifo Nosso).

⁵¹ Em 1782 Pina Manique obteve autorização da Coroa para criar a Casa Pia. Constava este estabelecimento do colégio de S. Lucas em Lisboa, e outro em Coimbra, filial do de Lisboa, chamado vulgarmente o Colégio da broa. Em 1804 tinha o de Lisboa 150 estudantes e o de Coimbra 84. Havia também o recolhimento da rainha Santa Isabel, onde em 1801 sustentava e educava 220 órfãs desamparadas; o colégio de Santa Margarida de Cortona, casa de correcção de mulheres, onde chegaram a estar 280, outro para a correcção e doutrinação de rapazes libertinos. Tinha também uma casa de correcção para mendigos de um e de outro sexo, um laboratório químico, onde se fabricavam gratuitamente remédios para os pobres. Em Roma Manique estabeleceu um colégio para estudo de belas artes; em Edimburgo e em Londres colégios para o estudo de cirurgia. Ainda mais: sustentava num colégio em Coimbra, destinado ao estudo das ciências naturais, 18 religiosos de S. João de Deus, distribuíu quinhentas e

Ei por bem que a Casa do Novo Teatro, edificado no Bairro Alto, junto ao Tesouro com Permissão Minha, debaixo das ordens do intendente geral da Polícia, se incorpore à Casa Pia, e que fique fazendo parte do seu fundo para a subsistência, debaixo da Direção da Intendência da Polícia, ou daqueles que pelo tempo For Servida encarregar da Inspeção da Dita Casa Pia.⁵²

Este decreto real de 28 de abril de 1793 colocava em evidência dois aspectos fundamentais das novas diretrizes da política cultural joanina para os teatros: a atuação da Polícia na manutenção da ordem tinha necessariamente que respeitar a nova situação de preeminência social da grande burguesia, que não só alcançava um “nível mais refinado de sociabilidade” na Corte, mas, sobretudo, contribuía economicamente para conservar um importante projeto social da Coroa, a já citada Casa Pia. Os grandes negociantes burgueses já “podiam agora *por direito próprio*, que lhes era conferido pelo dinheiro, apresentar-se em público nos camarotes que ladeavam a família real, e não raro, com precedência sobre a aristocracia tradicional”.⁵³ Além disso, o regente começava a admitir a presença de mulheres: o nascimento da Princesa da Beira, D^a Maria Teresa, sua primogênita,

tantas razões a homens impossibilitados de trabalhar, depois de terem servido no exército, nas artes ou nas manufacturas; criava e educava no colégio de Santo António 190 órfãos. Enfim, a Casa Pia de Pina Manique era um conjunto de colégios educacionais e de beneficência dirigido e administrado pelo intendente, com o objetivo de formar sobretudo homens eminentes e úteis ao país. Quando Pina Manique deixou de ser intendente de polícia, a Casa Pia começou a declinar sensivelmente, até que foi extinta no tempo dos franceses, reorganizando-se depois em outras bases muito mais insignificantes. Pina Manique (Diogo Inácio da). Dicionário Histórico PORTUGAL Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/dicionario/pinamanique.html>>. Acesso em: 31 ago. 2011 (Grifos Nossos).

⁵² Decreto de 28/04/1793. In: BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...* Op. Cit., p. 32.

⁵³ CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer...* Op. Cit., p. 59.

foi celebrado na voz de Luísa Todi, cantora lírica portuguesa de renome internacional.⁵⁴

Com a regência *de jure* de D. João no início de 1799, os festejos públicos invadiram as ruas das principais cidades do Reino, como determinava a tradição absolutista. Na Corte, as comemorações foram constantes e eram necessárias, uma vez que se formalizava a condição de Príncipe regente de D. João. Com essa medida, tentava-se superar a fragilidade intrínseca à condição de interinidade do poder monárquico, especialmente porque tal decisão política fora tomada sem que houvesse a reunião de Cortes.⁵⁵ Mais uma vez, notamos o medo das autoridades portuguesas diante das possíveis influências políticas advindas da Revolução Francesa. Fora sobretudo depois da chamada da Assembleia dos Estados Gerais (1789), que não ocorria na França desde 1614, que o processo revolucionário teve seu início. “O grande medo”, na expressão do historiador Georges Lefebvre, ainda era uma sombra deveras ameaçadora na Europa: as Cortes portuguesas não eram ouvidas desde 1698.

Para além das habituais luminárias, um evento organizado e dirigido por Pina Manique nos chama a atenção. Em 28 de

⁵⁴ Luísa Todi (1753-1833) começou a sua carreira pelo teatro musical, aos 14 anos. Casada com o violinista napolitano Francesco Saverio Todi, seu grande admirador, teve aula de canto com o compositor David Perez, conceituado mestre de capela da Corte portuguesa. Seu aperfeiçoamento profissional trouxe-lhe uma importante dimensão internacional que a levariam a todas as Cortes da Europa, como cantora lírica. Em 1793 foi à Corte de Lisboa por ocasião do batizado de mais uma filha do herdeiro do trono, o futuro D. João VI. Neste evento, a cantora precisou de uma autorização especial para cantar em público, o que era então proibido às mulheres. Em 1799 terminou a sua carreira internacional em Nápoles. Regressou a Portugal e cantou ainda no Porto, onde morou por dez anos (1801-1811). Em Lisboa, viveu de 1811 até ao final da vida. *Luísa Todi*. In: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$luisa-todi](http://www.infopedia.pt/$luisa-todi); http://pt.wikipedia.org/wiki/Luísa_Todi>. Acesso em: 11 ago. 2011 (Grifos nossos).

⁵⁵ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI... Op. Cit.*, p. 79.

julho do dito ano acontecia uma enorme solenidade no Teatro de S. Carlos para que os súditos reais congratulassem a regência do Príncipe. De acordo com as notícias publicadas na *Gazeta de Lisboa*, o espetáculo contou com a presença

[da] primeira Nobreza, ao Corpo Diplomático e a um crescido número de Pessoas conspícuas de todas as classes, uma representação gratuita do drama *Julio Sabino*, com um refresco geral tão delicado e copioso, quanto bem servido. SS.AA.RR. por darem uma pública demonstração da estima que lhes merece o dito Magistrado, se dignaram não só de assistir à mesma representação, mas até de tomar o refresco, que lhes foi servido de diferentes Mesas [...] Após o Drama, em meio cujos Atos houve a Dança intitulada a *Conquista da Flórida Branca*; se cantou a licença ou Poema Natalício dedicado ao Príncipe Regente N.S., que traz a mesma peça e conclui-se o Espectáculo com um solo de Rabeca que tocou a celebre Professora Luiza Gerbini.⁵⁶

Detalhe: o Príncipe Regente raramente assistia aos espetáculos, apresentando-se em público *apenas* no Teatro de S. Carlos, nas festividades oficiais. A aparição da realeza nesses eventos tinha como meta a exaltação ou a representação do próprio poder real, já tão abalado na Europa desde o início da Revolução Francesa. No plano internacional, a situação diplomática portuguesa mudara de configuração. Desde 1800, Portugal vivia sob o perigo iminente de uma guerra com a França. Sendo a Espanha aliada de Napoleão Bonaparte, a relação luso-hispânica adquiria contornos cada vez mais delicados: D. João tentava a todo custo convencer o governo de Madri a resistir diante da presença francesa em território espanhol. Em vão. A Espanha não só reforçou a aliança com

⁵⁶ *Gazeta de Lisboa*. 2 set. 1799.

a França como também declarou guerra a Portugal. Diante dessa situação beligerante, conhecida como a Guerra das Laranjas, a Coroa Portuguesa ainda sofreu a perda do apoio militar britânico; o que agravava em muito a situação. A sobrevivência da monarquia lusitana estava por um fio.

Em contrapartida, no plano interno, o Príncipe Regente tentava minimizar os efeitos dessa grave crise política. Principalmente no que se refere ao universo artístico, a mudança no espectro teatral de Lisboa antes e depois do terremoto era evidente. Se antes de 1755 os grandes negociantes eram convidados para frequentarem a Ópera do Tejo dentro dos domínios reais, depois de 1793 era a vez da Corte se deslocar dos palácios reais para adentrar na cidade burguesa e assistir à ópera italiana no novo teatro de caráter representativo.

Entre a fundação do Teatro de S. Carlos e a partida da Corte para o Brasil (1793 – 1807), a capital viveu um período de grande esplendor nas artes cênicas, cujo destaque deu-se particularmente entre os anos de 1799 e 1806.⁵⁷ A turbulência política europeia, especialmente depois da ascensão de Napoleão Bonaparte ao trono francês, evidenciava a função política que o teatro português adquiria, sobretudo pelos temas das óperas, peças e *Elogios dramáticos* encenadas em S. Carlos. Como analisou Teófilo Braga,

No meio das tempestades do mundo político, o teatro tornava-se para o povo português um novo *fórum*, aonde ia dar largas aos pulmões, e expandir o pasmo da sua curiosidade expectante. Era este o caráter do tempo; sob o despotismo militar de Napoleão floresciam os teatros,

⁵⁷ BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...* Op. Cit., p. 83.

e um tipo novo criado por Talma ou uma Tragédia nova ocupavam tanto a atenção pública como a batalha de Austrelitz.⁵⁸

Por mais grandeza que tivessem as encenações artísticas na Corte neste período – com músicos do quilate de Girolamo Crescentini⁵⁹, Angélica Catalani⁶⁰ e Marcos Portugal⁶¹ –, o momento era de grave crise política e econômica. E, apesar do imenso esforço da burguesia lusitana em se aproximar da Europa “civilizada” nos espaços de cultura, o olhar dos estrangeiros, muitas vezes, era de repúdio. Eis a definição do duque do Châtelet sobre as artes cênicas portuguesa, em 1799:

O teatro português está, de resto, no último grau entre os teatros da Europa. Tem todos os defeitos do teatro espanhol, mas sem ter as suas belezas: por todo o lado um

⁵⁸ BRAGA, Teófilo. *História do Teatro... Op. Cit.*, p. 9 (Grifo Original).

⁵⁹ Cantor italiano de renome internacional, Crescentini fez grande sucesso nas principais cidades europeias: de Lion a Viena, passando por Roma, Veneza e Londres, sempre foi acolhido pelo público com grande entusiasmo. Em 1798, o soprano mudava-se para Lisboa onde fez um estrondoso sucesso no Teatro de S. Carlos sendo um de seus administradores, no ano de 1802. Para maiores detalhes sobre a vida do cantor, ver: BENEVIDES, F. *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa... Op. Cit.*, p. 57-58.

⁶⁰ Angélica Catalani (1779-1849) foi uma cantora italiana das mais destacadas do período, que viveu em Lisboa entre os anos de 1801 e 1806, sendo uma das estrelas do Teatro de S. Carlos. Segundo Benevides, Catalani era dotada de uma voz “verdadeiramente fenomenal, tanto em extensão como em qualidade” (p. 66). Mais informações sobre a vida e importância de Angélica Catalani no cenário da música europeia e lisboeta, ver: BENEVIDES, F. *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa... Op. Cit.*, p. 65-67; RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal. 1798-1802*. Trad. de António Feijó, pref. e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

⁶¹ Sobre a vida e importância de Marcos Portugal no cenário da música europeia e luso-brasileira, ver: SARRAUTE, Jean-Paul. *Marcos Portugal*. Lisboa: fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

tom enfático, empolado, e trivial: uma mistura ridícula do sério e do grotesco, do sagrado e do profano.⁶²

De fato, desde 1800 quando o Conde da Ribeira⁶³ tinha sob suas mãos a direção do teatro, notamos que a relação existente entre os administradores e a Coroa ainda conservava traços típicos da sociedade do Antigo Regime na manutenção do espaço. Considerado “testa de ferro do governo”⁶⁴, o Conde recebeu de D. João uma loteria no valor de “11:200\$000 réis, 7:000 bilhetes a 1\$600 réis cada um, sendo 1:010 os prêmios e, e 5:990 os números brancos.”⁶⁵ Dinheiro, camarotes e lugares na plateia constituíam a base dessa premiação. Em julho de 1801 Crescentini assumia a administração do espaço. A situação financeira ainda era de grande dificuldade.

Para obter recursos que o habilitassem a poder continuar com os espetáculos e pagar aos artistas, Crescentini implorou do príncipe regente a concessão de casas de sortes, espécie de jogatina em que os bilhetes se vendiam

⁶² *Voyage du ci-devant Duc du Châtelet en Portugal*, 1799. Apud CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal... Op. Cit.*, p. 410.

⁶³ D. José Maria Gonçalves Zarco da Câmara, 7.º Conde da Ribeira Grande (1784-1820). Filho do 6.º conde da Ribeira Grande, D. Luís António José Maria da Câmara, e de sua primeira mulher, D. Margarida Rita da Cunha. Foi Grã-cruz da ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, comendador de Avis, 11.º alcaide-mor do castelo de S. Brás. Sucedeu a seu pai em 1802, foi coronel de infantaria, e serviu na Guerra Peninsular. Casou-se duas vezes: a primeira em 1810, com Dª Maria de Vasconcelos e Sousa, falecida em 1813, filha dos 2.ºs Marquêses de Castelo Melhor; e a segunda em 1814, com Dª Mariana de Almeida Portugal, dama da rainha Dª Maria I, e dama da ordem de Santa Isabel, filha dos 3.ºs Marquêses do Lavradio. Faleceu no Rio de Janeiro a 13 de Fevereiro de 1820. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/dicionario/ribeira7c.html>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

⁶⁴ BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...* Op. Cit., p. 61.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

por baixo preço, em diversos pontos da cidade. Foi-lhe deferida a pretensão por aviso de 29 de Agosto de 1801.⁶⁶

Não obstante a concessão das loterias em cinco pontos de Lisboa, o empresário ainda teve prejuízos, saindo do comando da empresa no carnaval de 1802. Nesse contexto, destacamos outro viés de relevância na política cultural joanina: os teatros portugueses eram alugados a empresários responsáveis por organizar os espetáculos. O fato de estes não pertencerem ao Estado, contudo, não excluía a participação direta do poder real no subsídio às temporadas musicais. “As óperas sérias nem em Lx.⁶⁷ poderia[m] subsistir, se o governo não auxiliasse o empresário com subsídios extraordinariamente e avultados”, afirmava um homem do universo artístico do Porto.⁶⁸ Ademais, a Dinastia de Bragança tinha como tradição o amor pela música clássica. Como demonstrou o musicólogo Alberto Pacheco, D. João foi um grande financiador das atividades musicais em Portugal. Segundo o pesquisador, nos *Diários de Despesas do Particular*, encontram-se “várias ordens de pagamentos a músicos em geral, ajudas de custo por atividades musicais e para transporte de cantores, despesas com composição e montagem de espetáculos [...]”.⁶⁹ Para Pacheco, estes documentos evidenciam que os gastos com música eram, na prática, contabilizados como despesas particulares do rei.

Quanto ao aspecto estritamente artístico, a briga entre Crescentini e Catalani pela conquista dos espectadores nos desvenda os diferentes vieses da lógica existente na manutenção

⁶⁶ *Ibid.*, p.64.

⁶⁷ Abreviação de Lisboa.

⁶⁸ *Memória sobre a regulação do teatro do Porto, de 1805*. BNP. Seção Res._ Mss. 184,30.

⁶⁹ PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos*. A prática vocal carioca sobre a influência de D. João VI. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p. p. 28.

do principal teatro de Lisboa. O depoimento do pastor suíço Carl Israel Ruders nos revela o grande prestígio da ópera séria, representado pela figura da artista na Corte:

A peça também produz uma extraordinária impressão sobre os espectadores; e a senhora Catalani ou se apresenta com o carácter altaneiro de conquistadora, ou se mostra cheia de terror fugindo ao espectro do esposo assassinado [...] A atriz e a cantora se auxiliam mutuamente, fundindo-se no mais belo conjunto, para traduzirem com a mais alta verdade em toda a sua força, os encontrados sentimentos que tumultuam na alma da rainha.⁷⁰

Nessa disputa, Catalani, que contava com o apoio de Francisco Antonio Lodi⁷¹, conseguiu a publicação de um anúncio na *Gazeta de Lisboa*, onde denunciava a querela entre os artistas.

Finalizando no dia 2 de Março próximo a empresa atual do Real Teatro de São Carlos, termina ao mesmo tempo o arrendamento que os Empresários fizeram do mesmo teatro, o que se dá a saber ao Público, para que se alguém quiser arrendá-lo de então para diante, haja de dirigir-se a Francisco Antonio Lodi, Administrador da Real Fábrica de Rapé, o qual se acha munido com os poderes necessários para tratar este negócio.⁷²

O aviso despertou a ira de Crescentini. O artista além de recorrer aos ministros reais, a fim de tentar resolver a situação⁷³,

⁷⁰ RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal 1798 a 1802*. Prefácio e Notas de Castelo Branco Chaves. Tradução de Antonio Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. p. 258 [Carta XXX].

⁷¹ Antigo empresário do teatro e à época administrador da real fábrica de rapé. BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...* Op. Cit., p. 70.

⁷² *Gazeta de Lisboa*. 8/01/1802.

⁷³ Crescentini mandava um ofício à D. Rodrigo de Souza Coutinho datado de 18/02/1802.

ainda “disse a diversos que a Catalani não mais havia de cantar em S. Carlos, se ele não quisesse, pois pegaria nas partituras e as mandaria para a Itália, em um navio que em breve devia sair para Gênova”.⁷⁴ Tudo em vão: a administração passava para as mãos de Lodi e a decisão a favor de Catalani é atestada no documento de 1 de Abril de 1802. O ofício de Pina Manique sobre o caso era dirigido a D. Rodrigo de Souza Coutinho, à época presidente do Real Erário cuja missão era redinamizar a economia do país.⁷⁵ Eis a posição de Manique frente ao caso:

É certo também que o P.R.N.S. quer que o dito Teatro de S. Carlos se abra, e se ponha em trabalho, e V.^a Ex.^a também assim mo tem comunicado de ordem do Mesmo Augusto Senhor, e como eu desejo cumprir as Reais Ordens, e o tempo é curto para se comporem novas Músicas para algumas óperas, que se queiram por em cena, e ser o costume e prática, que todas as Obras de Música, que se tem feito naquele Real Teatro, ficarem no Gabinete de Música do mesmo Teatro, e se lhe manda fazer uma avaliação, e paga o Empresário, que entra na Empresa àquele que sai, que é o mais que podia pretender o suposto, estando autorizado pela Companhia de Cômicos e Dançarinos, que entraram na Empresa, que finalizou pelo Carnaval Pretérito: isto é o que me informam se[r] prática, não só neste artigo de Música, mas também da Guarda Roupas, e Cenário; e é também o que me obrigou a mandar recolher aos ditos Gabinetes a referida Música, cuja diligência se não efetuou e ficou em depósito em poder do suposto Jerônimo Crescentini, como mostra o documento que ele junta em seu requerimento.

⁷⁴ BENEVIDES, F. *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa...* Op. Cit., p. 71. Sobre a importância de Catalani no cenário musical lisboense, ver: CRANMER, David John. *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. Tese de Doutorado. London: University of London, 1997. p. 38-45.

⁷⁵ SILVA, Andrée Mansuy-Diniz da. *Portrait...* Op. Cit., p. 177.

É o que posso informar a V.^a Ex. ^a sobre esta matéria, e fico esperando as Reais Ordens, que V.^a Ex. ^a me comunicar a este respeito, para me servirem de regra, para poder diferir não só no suposto Jerônimo Crescentini⁷⁶, mas às partes, que me recorreram mandar recolher no Real Teatro de S. Carlos a Música das duas Óperas – Semiramis – e Zaira –.

Nesta ordem fica explícita a força da intervenção real na resolução dos conflitos internos do Teatro de S. Carlos. Por mais que a polícia e os ministros do regente atuassem como intermediadores privilegiados nas contendas internas entre artistas, funcionários e administradores, tentando evitar que os ecos das possíveis problemáticas extrapolassem para o universo público – o que no caso da rivalidade entre Catalani e Crescentini acabou por ser inevitável –, cabia ao monarca dar a palavra final sobre os trâmites e dificuldades vigentes nos bastidores do teatro. Por mais que seus homens de Estado tivessem a força política necessária para minimizar o alcance das querelas entre as “gentes do teatro”; em última instância competia a D. João decidir acerca do rumo que o espaço tomaria na Corte. Ademais, a manutenção de um *locus* artístico como S. Carlos era uma atividade complexa: da organização física ao pagamento dos diversos funcionários, as despesas eram vultosas e, como vimos, muitas vezes saíam dos cofres do Real Erário. A tabela referente aos gastos entre os anos de 1802 e 1803 nos ajuda a visualizar quão difícil era a sobrevivência de um teatro de Corte em Portugal na virada do século XVIII para o XIX.⁷⁷

⁷⁶ Jerônimo: versão inglesa de Girolamo; forma como o soprano foi chamado na capital portuguesa.

⁷⁷ ANTT. Ministério do Reino. Teatro de São Carlos, nº 6. *Apud* BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa... Op. Cit.*, p. 78.

Tabela 1. Despesas do Real Teatro de S. Carlos de Lisboa na época de 1802 a 1803

Aluguel do teatro	2:700\$000
Aluguel da mobília	2:400\$000
Cabeleiras	341\$100
Impressos	285\$920
Iluminação	3:499\$375
Cenário	2:956\$165
Salários	2:292\$510
Ordenados	34:618\$209
Sapatos	502\$200
Vestuário	60:974\$665
Cópia de Música	745\$650
Coristas	1:494\$745
Guarda Militar	577\$000
Jornais e Carpinteiros	655\$950
Porteiros e arrumadores	433\$840
Carpinteiros da noite	1:020\$020
Comparsas	105\$850
Orquestra	9:756\$470
Despesa com móveis	93\$490
Total	72:453\$159

Fonte: Offício dirigido ao ministro régio pelo intendente geral da Polícia da Corte e reino sobre as intrigas de Crescentini contra Catalani, em 1 de Abril de 1802.

Como podemos observar, todos os itens são indispensáveis para o bom funcionamento de um teatro real português no início d'Oitocentos. Porém, cada um tem a sua importância particular: do aluguel do espaço à despesa com os móveis, a empreitada era árdua e muito custosa. Entre as despesas com a Companhia, o ordenado e o pagamento dos coristas aparecem como os principais investimentos. Os demais componentes podem ser divididos em

duas categorias: 1. Estrutura, que perpassa os custos fixos que vão do aluguel do teatro aos coristas. 2. Ordem e Segurança, que compõem os gastos com a manutenção integral (externa e interna) do espaço. Da guarda militar à despesa com móveis (excetuando o papel da orquestra, que adentra no item estrutura), todas as demais funções estão vinculadas à organização de um empreendimento de caráter empresarial, porém, respaldado pelo Estado.

Dentro desse contexto, compreendemos o sentido da observação de um possível empresário das artes cênicas do Porto, em 1805, que evidenciava a importância de uma capital imperial consagrar o seu teatro nacional. Dizia:

Não sei que haja exemplo de Nação civilizada que estabelecesse teatros estrangeiros sem primeiramente terem um bom Teatro Nacional. Londres tem uma Casa de ópera e vários teatros ingleses, Paris aonde há uns 20 teatros nacionais se tem também um único de música italiana; o n [ilegível] em S. Petersburgo. [...] Finalmente em Lx.a há atualmente 3 portugueses, o que apenas o de S. Carlos nota[se] apenas [sic].⁷⁸

Muito provavelmente, o Teatro de S. Carlos destoava dos demais, Bairro Alto e Condes, pelo fato de o seu repertório operático ser quase inteiramente italiano; sendo este o gênero de maior influência no universo musical português do período.⁷⁹ Em 10 de maio de 1804, quando a relação diplomática entre a França e Portugal ainda não era de conflito explícito, como seria três anos à frente por conta do Bloqueio Continental decretado por Napoleão Bonaparte em 21 de novembro de 1806, houve na capital

⁷⁸ *Memória sobre a regulação do teatro do Porto, de 1805*. BNP. Seção Res._ Mss. 184,30.

⁷⁹ PACHECO, Alberto. *Castrati e outros virtuosos... Op. Cit.*, p. 31.

portuguesa um tributo ao novo cônsul da República Francesa, o próprio Bonaparte. Na comemoração ocorrida na casa do general Lannes, embaixador francês em Portugal, compareceram os principais nomes da cena musical lisboeta, entre eles Catalani e Marcos Portugal. Figura controversa da diplomacia francesa, Lannes causou grandes constrangimentos a D. João no período em que viveu em Lisboa (1802-1804). Além de não comparecer às solenidades públicas, tentava imiscuir-se nas decisões políticas da Coroa, nomeadamente às referentes às mudanças ministeriais. Pelo decoro da época, o comportamento do general francês era considerado uma afronta ao poder real. Por se tratar de um homem de Bonaparte, contudo, D. João acabava por ceder aos seus caprichos.⁸⁰ Nesta data, também houve um festejo oficial em ação de graças ao novo cônsul: foi rezada uma missa solene seguida de *Te Deum* na Igreja do Loreto. Segundo Benevides, “Dirigiu a música o maestro Marcos Portugal. Tocaram e cantaram os músicos da real capela e do teatro de S. Carlos. Todos os convidados tiveram aonde assentar-se comodamente; assim o asseverava a *Gazeta de Lisboa*.”⁸¹ Como podemos notar na fala no memorialista, os artistas do Teatro de S. Carlos estavam à disposição das celebrações políticas que interessavam à Coroa louvar. Ainda nas palavras do autor,

⁸⁰ “Lannes não apenas não cumpria as regras de diplomacia ou da própria Corte, como agia com ostensiva má educação com o príncipe, de uma forma que apenas era admitida porque constituía a manifestação da arrogância de alguém que falava em nome de uma grande potência que sabia deter um poder ilimitado sobre os pequenos estados. Ele recusava-se a tratar os assuntos com o secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros, que considerava demasiado próximo da diplomacia britânica, e consequentemente, forçou a marcação de audiências príncipe [...] [e] queria desde o início forçar o príncipe a alterar a composição do seu governo.” PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dore. *D. João VI... Op. Cit.*, p. 119.

⁸¹ BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa...*, p. 82 (Grifo do Original).

À noite houve grande iluminação na igreja, em cujas portas estavam na parte superior grandes grinaldas de carvalho e oliveira, com a iniciais do primeiro cônsul e do príncipe regente D. João. Via-se em grandes letras a legenda *Deus protege a França*.⁸²

Desde o carnaval de 1805, Junot ocupava o cargo de embaixador francês em Portugal. Ambicioso, arrogante e temperamental, o marechal de Napoleão tinha a incumbência de chegar a um acordo com a Coroa lusitana que primasse pelo equilíbrio dos mares. Em outras palavras, sua missão era pressionar Portugal a fechar os portos nacionais aos navios ingleses; o que significava romper com a Inglaterra. Era isso ou a guerra.⁸³ Até a efetiva invasão de Bonaparte a Portugal, em novembro de 1807, o Príncipe Regente conseguiu manter uma diplomacia de evasivas e dissimulações, o que garantia à Coroa mais tempo para discutir sobre os planos futuros, ou seja, a transferência da Corte para o Brasil.

Nesse período, Francisco Antonio Lodi esteve à frente da administração do *Teatro de S. Carlos*. Com a entrada dos franceses em Portugal, Lodi foi substituído por Jacinto Fernandes da Costa Bandeira e João Pereira de Sousa Caldas, que se apropriavam do seu guarda-roupa, cenário e arquivo, além de outras peças. O principal teatro de Lisboa também estaria a serviço dos inimigos. Se a fuga de Caldas para Londres foi razão suficiente para o fechamento de S. Carlos, já no carnaval de 1809 o governo francês exigia que Lodi encenasse peças em seu nome.⁸⁴

Durante todos esses anos a relevância da figura do maestro Marcos Portugal é indiscutível. Em maio de 1801, por ordem

⁸² *Ibid.*, p. 82. (Grifo do Original).

⁸³ PEDREIRA, Jorge; COSTA, Fernando Dores. *D. João VI... Op. Cit.*, p. 152.

⁸⁴ *Apontamentos. V. Nogueira (Ricardo Raimundo)*. BNL _Res. COD. 7207. Doc. 10 (II)

expressa de Napoleão Bonaparte o Teatro Italiano de Paris reabria suas portas após as convulsões revolucionárias com uma canção do compositor português.⁸⁵ Para a música clássica luso-brasileira, em particular, e para a política cultural joanina, em geral, sua importância é de tal monta que sua *persona* merece uma análise mais detida, o que faremos mais adiante. Por ora, destacamos a contribuição desse maestro para o “refinamento do gosto” da sociedade cortesã luso-brasileira do período, que passava a conviver com novos hábitos e costumes dito iluminados. Como observou o francês Jácome Ratton em 1813, desde a fundação do Teatro de S. Carlos, a sociabilidade e a polidez praticada nesse espaço colocava a nação portuguesa em compasso com as mais polidas da Europa, já que desterrava os restos “bárbaros” dos costumes mouriscos que ainda conservavam.⁸⁶ Era justamente esses resquícios de barbárie que a Coroa e a sociedade portuguesa tanto desejavam sepultar. A vigência e sustentação do *Teatro S. João*, no Porto, é um bom exemplo dessa batalha, como veremos a seguir.

2.3 A particularidade d'O Real Teatro de São João no Porto

Dois anos depois da fundação do Teatro de S. Carlos, nascia na cidade do Porto o Real Teatro de São João. Do início da construção (1794) à fundação, quatro anos depois, em 13 de Maio de 1798, o Real Teatro S. João esteve diretamente ligado à figura

⁸⁵ SARRAUTE, J-P. *Marco Portugal. Op. Cit.*, p. 25-26.

⁸⁶ RATTON, Jacome. *Recordações sobre ocorrências do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e três anos e meio, aliás de Maio de 1747 a Setembro de 1810 [...]*, Londres: H. Breyer, 1813. p. 349-350.

do Príncipe Regente: do nome (João) à data de inauguração – dia do seu nascimento, a homenagem era explícita.⁸⁷

Erguido por determinação do desembargador Francisco de Almada e Mendonça, homem de preeminência na cidade⁸⁸, o teatro teve seu projeto arquitetônico concebido pelo italiano Vicente Mazzoneschi, arquiteto de prestígio no período. Como ressalta Joaquim Jaime B. Ferreira Alves, na segunda metade do século XVIII, o norte de Portugal contava com a presença de artistas italianos “que, directa ou indirectamente, relacionam o seu nome com a arte nortenha, alguns dos quais se fixaram definitivamente no Norte.”⁸⁹ Se a construção não seguiu à risca o plano original – uma grande decoração exterior – por falta de recursos, é fato também que o interior do edifício foi detalhadamente lapidado por Mazzoneschi, que já havia sido cenógrafo do *Teatro de São Carlos* em Lisboa.⁹⁰ À época, ter a composição próxima à dos teatros italianos era considerado uma regra de sucesso.

Apesar de a arquitetura ser semelhante à do Teatro de S. Carlos, as questões administrativas referentes à manutenção do

⁸⁷ Teatro Nacional de S. João. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$teatro-nacional-de-s.-joao](http://www.infopedia.pt/$teatro-nacional-de-s.-joao)>. Acesso em: 03 ago. 2011.

⁸⁸ Francisco de Almada e Mendonça (1757-1805), fidalgo da Casa Real e doutor em Leis formado pela Universidade de Coimbra, foi Comendador da Ordem de Cristo, primeiro senhor donatário de Ponte da Barca e primeiro alcaide-mor de Marialva, pertencente ao conselho do rei e sendo desembargador do mesmo no Paço. Na comarca do Porto foi provedor, corregedor, presidente do cofre, intendente da Marinha, presidente da Junta Administrativa da Fazenda, das saboarias e do tabaco, conservador no juízo das encomendas e do sal, avaliador das obras literárias produzidas, assim como nos processos policiais, contrabando e moeda. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$francisco-de-almada-e-mendonca](https://www.infopedia.pt/$francisco-de-almada-e-mendonca)>. Acesso em: 03 ago. 2011.

⁸⁹ ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira. “Ensaio sobre a arquitectura barroca e neoclássica a norte da bacia do Douro”. In: *Revista da Faculdade de Letras Ciências e técnicas do Património*. Porto: 2005. I Série vol. IV, p. 137.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 150.

estabelecimento foram muito diferentes das vivenciadas no teatro da capital. A começar pelo fato de os administradores estarem ao norte do país, isto é, fisicamente distantes do centro do poder político, Lisboa. Mesmo sendo o Porto a segunda cidade em importância econômica do Reino e contar com uma respeitável instância de apelação, o Tribunal da Relação do Porto⁹¹, esta situação colocava-os diante da dependência de um circuito de comunicação eficaz, o que, na prática, exigia desses empresários portuenses a sustentação de uma retórica ainda mais convincente daquela utilizada pela “gente do Teatro”⁹² lisboeta, já que necessitavam da aprovação real para manterem a vigência de seu espaço cultural.

Um documento anônimo de 1805, intitulado *Memória sobre a regulação do teatro do Porto* nos coloca diante de algumas questões centrais que faziam parte do universo desses empresários. Escrito possivelmente por um de seus dirigentes, o início da correspondência já evidencia as principais bases estruturais que deviam reger o espaço e ao mesmo tempo seus integrantes. Vejamos:

A resolução com que contas os Senhores Administradores do Teatro do Porto de vigiarem sobre a escolha e a boa execução das Peças que nele se houverem por representar por muita honra à sua probidade e patriotismo, sendo certo que são tantas as utilidades, que se podem tirar de um Teatro bem dirigido, como os males que ele produzirá uma vez que se permitam espetáculos licenciosos e indecentes. Devo agradecer-lhes muito o obséquio que me fazem, em me querer ouvir sobre este assunto pelo qual

⁹¹ O Tribunal da Relação do Porto era uma instância de apelação das terras a norte do Mondego, mas com recursos para Lisboa. Cf. LOUSADA, Maria Alexandre. *Espaços de sociabilidade... Op. Cit.*, p. 59.

⁹² Expressão utilizada no manuscrito da época intitulado *Memória sobre a regulação do teatro do Porto, de 1805*. BNP. Seção Res._ Mss. 184,30.

só posso corresponder propondo com toda a sinceridade as minhas ideias, e desejando que entre elas haja alguma que se mereça aproveitar-se.⁹³

O agente cultural não só enumerava as vantagens da “boa” direção de um teatro, como também circunscrevia a seriedade com que os valores morais deveriam fundamentar os espetáculos. O teor do documento, em formato de resposta a um pedido de análise do espaço teatral pelos administradores, nos indica que, muito provavelmente, o diálogo antes se travava com os ministros do regente, homens de grande influência na aprovação e orientação dos projetos culturais vigentes no Império Português. “O bom regulamento de um Teatro (e para que o público seja bem servido) depende de 4 coisas: Peças, Atores; Acessórios; Polícia [sic]”, afirmava o diretor⁹⁴, que enxergava a estruturação do espaço sempre sob o prisma indissociável da relação dialógica travada com o público, os espectadores das peças. “[O] teatro é por excelência a arte de comunicar com o povo [...] nenhuma outra forma de comunicação, com exceção dos sermões, chegava tão diretamente ao povo analfabeto”⁹⁵, afirma o pesquisador Graça Almeida Rodrigues. Assim como as peças de teatro, os manuais de boas maneiras também foram muito populares na sociedade de Corte do Antigo Regime europeu e compunham uma importante expressão dos códigos morais e dos modelos de comportamento vigentes. Segui-los, significava a inserção em um determinado grupo que se diferenciava dos outros pela postura, pelo gosto e pelo costume.⁹⁶ E a disputa entre os súditos pelo

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ RODRIGUES, Graça Almeida. *Breve historia da censura literária em Portugal*. Lisboa: ICALP, 1980. p. 79.

⁹⁶ MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808 -1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 67.

reconhecimento do rei era um dos maiores desafios da sociedade de Corte.

Dentro da lógica desses valores igualmente veiculados nas peças de teatro, os quatro componentes ressaltados pelo autor de “*Memórias...*” foram detalhadamente analisados. No primeiro item – I. Peças –, considerava:

Para que uma peça se ponha em cena não é necessário que seja escrita segundo o rigor dos preceitos da Poesia Dramática, porque as composições dessa natureza são poucas e o diretor de um Teatro não tem a obrigação de ser um crítico conservado, e como nesta casa seria pouco para o nosso fim basta que a peça seja interessante, porque aliás não terá aceitação, e que seja correta, quanto a moral, e se for possível, também quanto à linguagem. Chamo peças corretas quanto à moral todas aquelas que não ofendem os bons costumes, ainda que o seu fim seja a correção dos vícios.⁹⁷

Como podemos notar, o escritor evidenciava as características que diferenciavam a atividade de um diretor de teatro da de um crítico teatral: o primeiro devia ater-se mais às questões estruturais (como a escolha, a tradução e a adaptação das peças) ao passo que o segundo deveria conhecer a fundo os principais dramaturgos europeus; assim como os preceitos teóricos que regem os gêneros e produções artísticas.

Já no Alvará de 1771, a figura do diretor teve grande destaque. O artigo II determinava que a sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da Corte deveria ser gerida por quatro diretores (acionistas) eleitos anualmente pelos sócios.⁹⁸

⁹⁷ *Memória sobre...* Op. Cit. Seção Res._ Mss. 184,30.

⁹⁸ Alvará de 17 de Julho de 1771. *Apud* BENEVIDES, F. *O Real Theatro de São Carlos...* Op. Cit., p. 13.

Mais adiante, os artigos de XVII a XXIII circunscreviam em pormenores as funções que estes deveriam exercer cotidianamente. Vejamos:

XVII – A um dos diretores incumbia a inspeção da contabilidade, as finanças, a administração e correspondência estrangeira.

XVIII – Outro diretor escolhia as peças, distribuía as partes, regulava os ensaios, etc.

XIX – Ao terceiro diretor incumbia a parte cênica, decorações, cenário, adornos, iluminação, etc.

XX – Ao quarto diretor pertencia a inspeção das obras, as comodidades do teatro e do público, o arquivo, os armazéns, as habitações dos cômicos conforme as cláusulas das suas escrituras, etc.

XXI – A distribuição indicada dos serviços não dispensava as conferências dos diretores, que deviam reunir-se em conselho pelo menos todas as segundas-feiras.

XXII – Os diretores determinavam os dias e horas dos espetáculos, pondo-se cartazes públicos. Na Quaresma não havia representações nos teatros.

XXIII – Um dos diretores devia assistir, e dirigir sempre a representação, em um camarote da direção.⁹⁹

Para além das funções definidas pelo Alvará, o autor do manuscrito ainda ressaltava uma responsabilidade fundamental dos diretores: a especial atenção à tradução das peças, uma vez que estavam associadas à função pedagógica do teatro – a moralização dos costumes. No caso português, esta perpassava, necessariamente, pela atuação dos censores, responsáveis pela coerção das ideias consideradas sediciosas.

Desgraçadamente a maior parte das traduções que temos são miseráveis, e seria de desejar que se reformassem para

⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

que o Teatro fosse, como deve ser, uma escola de boa¹⁰⁰ linguagem pura e correta. Mas conheço que isto no tempo presente seria exigir mais do que se pode fazer. Mas a pouco meio em que as traduções tão, + [sic], sem perder de vista a necessidade de se irem corrigindo pouco a pouco as que estão feitas quando as circunstâncias o permitirem.¹⁰¹

O que seria uma linguagem pura e correta? A resposta vem do próprio autor, quando se refere à responsabilidade dos diretores na escolha de peças nacionais ou na tradução das estrangeiras. “O objeto principal do exame [das peças] deve ser a *pureza da moral*, mas a seria corrente [sic] que o Censor a corrigisse ao mesmo tempo os *principais defeitos* de linguagens que encontrasse”.¹⁰² Na prática, a exata averiguação de tais distorções deveria ser feita por um sujeito hábil, capaz de executar as adaptações, os Cortes e as mudanças “necessárias” das peças dramáticas às circunstâncias do tempo, assim como às peculiaridades do teatro português, adequando da maneira mais coerente possível a forma e o conteúdo, para assim alcançar o objetivo da elevação moral e espiritual.

Dentro desse contexto, o conselho de Diderot para o dramaturgo foi de suma pertinência. “Ao escrever deve-se sempre ter em vista a virtude e as pessoas virtuosas”.¹⁰³ Mais à frente, o filósofo reiterava o ensinamento: “Insisto, pois: o honesto, o honesto. Ele nos comove de forma mais íntima e doce do que aquilo que provoca nosso desprezo e nossas risadas. Poeta, pois sensível

¹⁰⁰ *Memória sobre...* BNP. Seção Res._ Mss. 184,30. [Palavra rasurada no original] que nos permitiu a leitura que ora transcrevemos.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.* (Grifos nossos).

¹⁰³ DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática...* Op. Cit., p. 40.

e delicado? Vibrai essa corda e a ouvireis ressoar ou fremir em todas as almas”.¹⁰⁴ Ao analisarmos o discurso do empresário português, parece-nos que ele tentava seguir os preceitos propalados pelo ilustrado francês. No entanto, sempre mantendo o decoro às regras da Real Mesa Censória, que lutava contra o *teatro ao gosto português*.¹⁰⁵ Afinal, para atingir a máxima utilidade do teatro – a “correção dos vícios”¹⁰⁶ – devia-se ter em conta as peculiaridades da sociedade portuguesa.

Sobretudo depois de 1792, as autoridades olhavam com repúdio para as possíveis consequências dos “abomináveis princípios franceses” em Portugal. Para a Coroa, a “extraordinária e temível Revolução Literária e Doutrinal” francesa era uma fortíssima ameaça para “as opiniões estabelecidas” e atingia todos os campos do saber: das artes à ciência, as ideias francesas consideradas ímpias eram vistas como um agente capaz de abalar os alicerces da tradição do Antigo Regime, mormente nas esferas religiosa e política. Em 17 de dezembro de 1794, D. João ordenou o restabelecimento da censura tríplice. Revogava-se a censura unificada, quebrando o “compromisso com a legislação pombalina”¹⁰⁷ e o controle de livros e escritos no país retrocedia

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 42-43.

¹⁰⁵ “As licenças [das peças de teatro] seriam concedidas apenas aos textos que utilizassem uma linguagem elitista e que abordassem, na perspectiva dos censores, temas sóbrios, sérios e úteis. Para além disso, a censura decidiu lutar contra o chamado *teatro ao gosto português*, uma espécie de teatro concebido desde a Idade Média, e que colocava em destaque as situações satíricas aliadas a um conjunto de linguagem e situação bastante presentes em todas as peças, que maioritariamente [sic], resultavam de adaptações, imitações e traduções que pouco tinham a ver com os originais espanhóis, franceses e italianos.” FERREIRA, Luís Tarujo. “Teatro de Cordel e a Censura em Portugal... *Op. Cit.*, p. 5.

¹⁰⁶ *Memória sobre... Op. Cit.* Seção Res._ Mss. 184,30.

¹⁰⁷ TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Editora Caminho, 1989, p. 104. Durante a administração pombalina a censura foi submetida *exclusivamente* ao poder Régio, com o alvará de 18 de

às antigas instâncias de poder: a Inquisição, o Ordinário e a Mesa do Desembargo do Paço, cada qual com distintas funções. Redobravam-se os cuidados com a circulação das ideias no espaço público.

Como asseverou a historiadora Leila Mezan Algranti, todo o sistema de censura se apoiava integralmente na vontade do monarca, responsável por manter em primeiro plano os seus deveres com seus súditos dentro das prerrogativas gerais que imperavam no sistema absolutista. Na prática, portanto, era a figura real que em última instância liberava as licenças solicitadas tanto para a circulação de livros quanto para a encenação de peças de teatro.¹⁰⁸ Dentro desse contexto, compreendemos a alta valorização do autor para o olhar preciso do tradutor, que também não se dissociava da função de censor. Mais adiante, relacionava a tradução das peças àquelas que “tiverem merecimento”: neste caso, exaltava a produção das Comédias e Dramas “sérios” produzidos nos países dito civilizados como Inglaterra, França e Espanha.¹⁰⁹ Ao estudar os pareceres dos censores para as peças de teatro, na segunda metade do século XVIII, o pesquisador português Luís Tarujo Ferreira delineia os diferentes vieses do discurso desses homens ilustrados. Segundo o autor, a negação da impressão de uma obra teatral, “pugnava pelo rigor gramatical e defendia a pu-

maio de 1768, que estruturou a Real Mesa Censória, sujeita à autoridade real e com jurisdição própria. Como afirma a historiadora Leila Mezan Algranti, “Com a criação da Real Mesa Censória, em 1768 Pombal retirou do Tribunal do Santo Ofício e do Ordinário a prerrogativa de responsáveis pela censura religiosa, e passou-a para a ação do Estado.” Assim, a Real Mesa Censória estava única e exclusivamente submetida a autoridade real, cabendo a este órgão fiscalizar a impressão e circulação de todos os livros do Reino e também aqueles que eram direcionados às Colônias. ALGRANTI, Leila Mezan. *Censura e comércio de livros no período de permanência na Corte portuguesa no Rio de Janeiro (1808-1821)*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999, p. 633.

¹⁰⁸ ALGRANTI, Leila Mezan. *Livros de Devoção... Op. Cit.*, p. 139.

¹⁰⁹ *Memória sobre...* BNP. Seção Res._ Mss. 184,30.

reza linguística, apesar de por vezes não conseguir tal intento”.¹¹⁰ O mesmo preceito – as regras poéticas – era utilizado para justificar as alterações feitas nos textos originais, quando aprovados pela Mesa Censória. Na análise de Ferreira,

Um tão apertado crivo arredava numerosas obras de impressão, reimpressão ou representação por não cumprirem “as regras da decência”, ou por serem “chulas”; por vezes negavam-se as obras que abordavam questões como o “adultério” e outros “pecados”; muitos textos eram “contra a Fé e as Escrituras”, ou “contra os Príncipes” ou “contra o Governo”. Pela meticulosa análise linguística, outras peças eram proibidas “devido a impropriedades”, por “má locução”, por não respeitarem o “vernaculismo” ou por apresentarem um “estilo duro”, “insultuoso” ou “afectado”.¹¹¹

No Antigo Regime Português a atuação da censura estava intimamente ligada à ação da Intendência Geral da Polícia. Segundo o memorialista Francisco Benevides, neste período o intendente da polícia era a primeira autoridade abaixo do rei, sendo de imensa amplitude o poder que exercia sobre os ministros criminais e civis, além de sua tropa; em muitos ramos da sua administração este tinha que prestar contas apenas ao chefe do Estado.¹¹² Como bem demonstrou o historiador José Alves, no período em que Pina Manique esteve à frente da Intendência da Polícia (1780-1805), houve um rígido controle tanto dos tipos de espetáculos que se realizavam em Lisboa, como das datas em que os teatros deveriam estar fechados. Não bastasse isso, o intendente igualmente determinava os dias de festas e das corridas de

¹¹⁰ FERREIRA, Luís Tarujo. “Teatro de Cordel... *Op. Cit.*, p. 5.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹¹² BENEVIDES, F. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa... Op. Cit.*, p. 92.

touros.¹¹³ Este grande poder policial justifica ser a Polícia um dos quatro componentes considerados essenciais no bom funcionamento de um teatro. No item IV. Polícia, o autor de “*Memórias...*” afirmava:

Nenhum teatro pode ser bem regulado sem que a sua polícia cometida a um Magistrado prudente, grave, imparcial e austero. [...] A inspeção do Ministro da Polícia do Teatro tem dois objetivos: 1. Fiscalizar o¹¹⁴ desempenho das obrigações dos cómicos e de mais gente empregada no serviço do Teatro. 2. Fiscalizar o bom comportamento dos espectadores.¹¹⁵

Advertia, ainda, que as “Regras ou Leis da Casa” deveriam ser afixadas em local público seja por meio da impressão, com a devida licença real, ou por tábuas manuscritas, que seriam fixadas “na mesma casa do Teatro em lugar próprio”.¹¹⁶ Segundo Daniel Roche, no Antigo Regime o cartaz tinha uma grande importância política dentro do circuito de comunicação: transmitia a força da autoridade monárquica legislada, inclusive, pelos regulamentos municipais de polícia, que englobavam todo o universo das produções culturais.¹¹⁷ Nas palavras do historiador:

¹¹³ ALVES, José. *A opinião pública em Portugal... Op. Cit.*, p. 63. Para a concepção de Pina Manique acerca do teatro como escola de moral e repreensão do vício, ver: CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é Morrer... Op. Cit.*, p. 52-55.

¹¹⁴ [o compromisso das obrigações que]. Sentença rasurada no original. Contudo, foi possível a realização da leitura que ora transcrevemos. *Memória sobre...* BNP. Seção Res._ Mss. 184,30.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Utilizamos aqui o conceito de produto cultural definido no *Dicionário Crítico de Política Cultural*. Definição: “Tratados regionais de integração econômica e cultural definem os produtos culturais como aqueles que expressam ideias, valores, atitudes e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado (historiografia) ou o futuro

As notícias, as novidades, os espetáculos, os teatros, as convocações para as festas – como as justas no rio ou os fogos de artifício –, tudo age como manifestação do poder, mas ao mesmo tempo permite uma transformação das atitudes para com a cidade, uma mudança dos hábitos, uma modificação dos costumes, uma familiaridade de todos com a informação escrita.¹¹⁸

Como já dissemos, neste período a reapropriação do espaço urbano pela sociedade portuguesa era intrínseca à teoria do estado de polícia que se amparava em dois conceitos centrais: a ordem e o bem-estar. De acordo com Marieta Carvalho, promover a ordem era um ato de interferência política; sentido que elevava o conceito de política e polícia ao mesmo nível, uma vez que “a política tinha por objetivo, e ao mesmo tempo, por fim, promover a ordem”. Isto, na prática, equivalia a garantir a segurança dos súditos esclarecidos tanto em âmbito externo – na proteção e defesa do território –, como no plano interno, nas atividades de policiamento cotidianas que muitas vezes significavam uma administração eficiente da justiça.¹¹⁹ Já o bem-estar dos súditos estava intimamente relacionado à prosperidade do Estado. “Referia-se tanto à concessão das ‘comodidades’ da vida, no seu significado material – ‘limpeza, asseio, fartura de víveres, e vestiaria’ – como, essencialmente à promoção da economia, à realização de intervenções persuasivas ou dissuasivas em relação às atividades econômicas”, contextualiza a autora. Dentro dessa perspectiva, compreendemos melhor a fala do diretor do Porto, quando este

(prospectiva, cálculo de probabilidade, intuição).” COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico... Op. Cit.*, p. 318.

¹¹⁸ ROCHE, Daniel, *O Povo de Paris, ensaios sobre a cultura popular no século XVIII*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi, EDUSP, SP, 2004. p. 303.

¹¹⁹ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma idéia... Op. Cit.* p. 51.

concebia a autoridade dos empresários do teatro sob as ordens do ministro de Polícia: estes deveriam “cumprir a risca tudo o que tiverem prometido”. Alertava, ainda, que na impossibilidade da execução da lei por qualquer razão, ficavam obrigados a se justificarem perante o público, restituindo-lhes o preço da entrada.¹²⁰

A relação de poder entre a “gente do teatro”, o público e a autoridade policial era de tal forma hierarquizada que as características necessárias do magistrado – prudência, gravidade, imparcialidade e austeridade – garantiam-lhe a liberdade de atuação para que a ordem fosse conservada. No caso dos espetáculos teatrais, em particular, um dos vieses da manutenção dessa disciplina estava circunscrito ao início das peças. Segundo o escritor, estas deveriam começar precisamente “na hora determinada, sem se esperar por pessoa alguma, por mais autoridade que seja, e nem ainda pela Min.[sic] do Teatro”, uma vez que os gerenciadores do espetáculo deviam dar o exemplo de ordem e regulamentação das Leis da Casa, cultivando, para isso, o princípio máximo: o respeito ao público.¹²¹ Ainda diante da função do magistrado policial, alertava:

O Ministro procederá a castigar todas as faltas da gente do Teatro, que fossem relativas à execução do que devem ao Público, quando eles o merecerem, e com pena de que forem dignas, já repreendendo os culpados, já mandando-os [sic] prender: para o que se deve estar plenamente autorizado[...].¹²²

Para além de exaltar as normas da polícia vigentes na sociedade portuguesa, o autor circunscrevia outros meios possíveis

¹²⁰ *Memória sobre... Op. Cit.* _ Mss. 184,30 (Grifos nossos).

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

de atuação da autoridade policial, considerados lícitos justamente por se tratar da “gente do teatro”, tão diferenciada dos demais grupos sociais. Tais “diferenças” foram salientadas na correspondência, especialmente no item II. Atores [sic].

Seja-me lícito aqui acrescentar uma breve reflexão sobre o caráter moral dos atores. É bem sabido que entre eles não reina os melhores costumes, e as mulheres de Teatro são pólo comum e notarás por sua desenvoltura certamente. Esta regra tem exceções ilustres, e nas Cortes mais polidas da Europa, admirará ainda não há muitos anos uma portuguesa que se distinguindo-se superiormente na sua arte foi há muito tempo um modelo de virtude digna de ser imitado pelas pessoas da mais alta esfera.¹²³

Muito possivelmente, o escritor se referia à já citada Luísa Todi, casada com o destacado violinista napolitano Francesco S. Todi. Entre 1778 e 1799, Luísa encantou as Cortes mais destacadas da Europa: de Londres à São Petersburgo, quando foi convidada pela Imperatriz Catarina II da Rússia a fazer parte do coro real (1784 a 1788), a cantora se apresentou nos palcos de Versailles e Paris, Madri, Berlim, Turim, entre outras grandes cidades do Velho Mundo. Apesar da fama nos mais conceituados meios artísticos europeus, a meio-soprano teve sua trajetória vinculada à Corte portuguesa. Quando voltou a Portugal, residiu no Porto entre 1801 e 1811.

Pelo prisma do diretor, portanto, Luísa era o exemplo de retidão moral de mulher muito talentosa que adentrava para o universo da arte musical vivendo sob a condição sagrada do matrimônio. Mas Luísa também era exceção. E é justamente sob

¹²³ *Ibid.* A análise sobre a posição das mulheres atrizes será tratada na última parte deste capítulo.

aqueles que compunham “a norma” que a sua crítica se fazia patente: era necessário educar os valores morais dos profissionais das artes cênicas nem que para isso a polícia cumprisse “à risca” a lei penal do Reino. Afinal de contas, os “caprichos, as rivalidades, e as intrigas [...] frequentes entre esta gente”¹²⁴ supunha-se a regra, sendo a polícia o órgão de vigilância complementar do aparelho de justiça.¹²⁵

A defesa da polícia como autoridade máxima na regulação do espaço público reapareceria oito anos mais tarde, em finais de 1813. A grande novidade, neste caso, é que agora eram os próprios atores da Companhia Nacional da cidade que justificavam essa ideia. Em um documento coletivo dirigido ao administrador do teatro, estes expunham a problemática vivida nos últimos tempos: a grande tensão com os seus pares italianos pelo domínio do espaço cênico. Ou seja, os atores portugueses não queriam subordinar-se “à direção dos Fautores, e imaginários Empresários da Companhia da Burlata Italiana”.¹²⁶ Segundo eles, se isso ocorresse a Companhia Nacional poderia ser excluída do teatro; o que causaria a falência de sua classe. Tal querela adquiria contornos cada vez mais graves e deveria urgentemente ser resolvida, se necessário, sob a ação policial. Vejamos:

Um teatro não é uma casa particular, é um Edifício destinado a funções públicas; e sujeito, por isso, segundo nossas Leis, à inspeção, e regulamento da Polícia; e assim como a Polícia pode (e já o tem feito no mesmo Teatro

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ LOUSADA, Maria Alexandre. *Espaços de sociabilidade... Op. Cit.*, p. 69.

¹²⁶ *Memória com que se demonstra a preferência, que a Companhia Nacional deve ter à Italiana no arrendamento do Real Teatro São João da Cidade do Porto para o futuro ano de 1814*, p. 3. BNP. Seção de Obras Gerais. (Microfilme). Discutiremos sobre a importância da Burlata e a disputa entre portugueses e italianos no teatro nacional no último item deste capítulo.

desta Cidade) inibir os Proprietários, para que alguém, ou conservem nas suas Propriedades Inquilinos, que por qualquer modo escandalizem, ou prejudiquem o Público, como se protegessem prostíbulos, ou lupanares, jogos proibidos, ou congressos perniciosos, pela mesma razão pode, e até obrigar o Administrador da Casa do Teatro a dá-lo em aluguer àquela Companhia, ou Sociedade, que mais estiver em proporção para desempenhar as intenções do Legislador relativamente aos Espetáculos.¹²⁷

Consideravam, ainda, que a função do administrador era alugar o espaço apenas para aqueles “a quem estiver nas circunstâncias da Lei, e a quem, segundo ela, a Polícia lhe indicar. Em uma palavra, os Teatros devem regular-se, não pelas ordinárias Leis da propriedade, mas pela de uma vigilante Polícia”, que tinha a obrigação de seguir a norma apontada no Alvará de 1771.¹²⁸ Com esta fala, tentavam mostrar, precisamente, que os italianos não concebiam o teatro da mesma forma que os portugueses e, por isso, deveriam ser rigorosamente vigiados. Ao mapear a atividade policial no Reino entre 1780 e 1834, a geógrafa Maria Alexandre Lousada nos mostra que a mobilidade e o conhecimento do território foram fatores indispensáveis à conservação da ordem e manutenção da tranquilidade pública. Porém, alerta que o sucesso desse projeto dependia da visibilidade da guarda: esta deveria alternar com a ocultação, o meio mais eficaz de impedir a fuga dos transgressores.¹²⁹ Sob o mesmo prisma de análise, Michel Foucault situa a situação da Europa, na virada do século XVIII para o XIX. De acordo com o filósofo, o Velho Continente vivia um processo de transformação de toda a economia dos castigos.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 8-9.

¹²⁹ LOUSADA, Maria Alexandre. *Espaços de sociabilidade... Op. Cit.*, p. 75.

A própria condenação passava a marcar o delinquente com sinal negativo e unívoco. Fazia-se, então, a publicidade dos debates e da sentença: a execução tornava-se uma vergonha suplementar, da qual a justiça tentava guardar distância, tendendo confiá-la a outros pelo viés do sigilo.¹³⁰ Portanto, a interiorização desta nova concepção do ato de *vigiar* a cidade e *punir* os infratores colocava em cena a repressão pelo paradigma de que o domínio social perpassava a prevenção criminal, intrínseca a um trabalho detalhado de controle do espaço urbano pelo uso da estatística.¹³¹

Esta nova *práxis* não estava desvinculada do que a Coroa compreendia como sendo a arte do teatro ao longo do século XVIII. Seja por Raphael Bluteau (1728) “metaforicamente, o lugar em que tem uma coisa todo o seu luzimento, e estimação. Neste sentido, chama Cícero *Theatrum ingenii*, o lugar em que se faz ver o engenho. Ficam as suas virtudes expostas em mais amplo teatro, isto é, aos olhos de mais gente”¹³², ou pela definição de Moraes e Silva (1789) “o lugar em que se representam dramas e onde se assiste a representação deles [com] publicidade” e cujas “regras [...] do que respeita aos dramas, representadores; e decoração do teatro”¹³³, salienta-se o fato de este ser um espaço público voltado para o diálogo pedagógico com a plateia. Neste caso, todos que estivessem vinculados à atividade artística teatral no Império Português – empresários, atores, espectadores e críticos

¹³⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000. p. 13.

¹³¹ Para uma análise detalhada da prática da Intendência da Polícia em Lisboa no período, ver: LOUSADA, Maria Alexandre. *Espaços de sociabilidade...*, Op. Cit.; ALVES, José. *A opinião pública em Portugal...* Op. Cit.

¹³² BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez & Latino*: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 – 1728. Vol. 8. p. 150.

¹³³ Dicionário Moraes e Silva, Vol. 2, p. 773.

teatrais (independente da nacionalidade) –, deviam estar cientes de que a obediência às diretrizes régias era sinônimo de ser um bom cidadão, como atestava uma das *Máximas Morais* (LXVI) defendidas na obra *Elementos da Civilidade e da Decência*.

As leis fazem o mesmo efeito na sociedade, que os alicerces em um edifício, e as molas em um relógio: porque estas sustentam o peso de toda a sua economia, e lhe regulam todos os movimentos: ou servindo-se de expressão mais natural, assim como o cego necessita de um bordão, para seu arrimo e guia, da mesma sorte os homens em geral *precisam de leis para os encaminhar, e reduzir à razão*. Estas constituem a segurança pública, e particular: da maneira que cada indivíduo tanto interfere tem na sua conservação, como os membros na saúde do corpo.¹³⁴

Ainda nesta *Máxima*, o autor reiterava o que considerava um verdadeiro cidadão: o homem de bem que se conforma com as leis e costumes do país em que se acha; que considera-o como pátria, servindo de seus talentos, em utilidades daqueles com quem vive.¹³⁵ Não por acaso, tal concepção foi amplamente debatida pela Companhia Nacional, membros da elite cultural portuguesa. Segundo os atores, uma das fortes razões que os justificava a suplicarem aos superiores uma posição política diante da disputa com os empresários italianos era o fato de estes serem “patriotas anfíbios, que mudam de nome e Pátria, segundo o requerem os seus interesses, e circunstâncias”.¹³⁶ O início do documento não deixa margem a dúvidas:

¹³⁴ *Elementos da Civilidade e da Decência...*, p. 279-280 (Grifos Nossos).

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Memória com que se demonstra... Op. Cit.*, p. 5-6. BNP. Seção de Obras Gerais. (Microfilme).

Ilmo. Exmo. Sr.

Os poucos Atores Italianos, que a Sociedade Nacional presentemente empregada no Real Teatro desta Cidade, chamou, assalariou e agregou a si, para melhor serviço do mesmo Teatro, voltando-se agora contra os seus benfeitores, contra aqueles que lhes abriram caminho para adquirirem a sua sustentação, expondo-se ao risco de lhes faltar a sua própria, estes homens ingratos, tentam agora apoderar-se do Teatro, e excluïrem dele os Atores Nacionais, que se não tivessem sido tão generosos, e benéficos não passariam presentemente pelo desgosto de se verem forçados a entrar com eles em disputa, e ficariam pelo tempo que eles aproovesse[m] no pacífico exercício da sua Arte, que ninguém lhes tinha disputado, nem poderia disputar-lhes.¹³⁷

Ao se posicionar na condição de benfeitora do teatro nacional, a Companhia exigia uma atitude de seu superior sob a alegação de que este atuava sempre com “retidão e justiça”¹³⁸ diante das possíveis intrigas e calúnias que ocorriam nos bastidores. O medo das consequências advindas dessa contenda era visível. Afinal de contas, estavam conscientes dos limites impostos pela profissão que exerciam. “É certo que neste modo de vida está firmada [sic] a sua necessária sustentação, a de seus filhos, e famílias; que eles não tem outros ofícios, de que lhes possa provir a sua subsistência, ou porque os não aprenderam alguns, o desuso deles o constituiu na impossibilidade de os exercitarem”¹³⁹, defendiam.

Desde a saída de D. João para o Brasil e, principalmente depois do fim das guerras napoleônicas, a manutenção da carreira artística era uma empreitada difícilíssima. No Porto, a concorrência com os atores da Burleta Italiana ameaçava cotidianamente

¹³⁷ *Ibid.*, p. 2. BNP. Seção de Obras Gerais. (Microfilme).

¹³⁸ *Ibid.*, p. 3. BNP. Seção de Obras Gerais. (Microfilme).

¹³⁹ *Ibid.*, p. 2. BNP. Seção de Obras Gerais. (Microfilme). p. 5

a conservação da Companhia Nacional. Tal situação circunscreveria o discurso da classe artística por dois vieses distintos. O primeiro estava ligado diretamente à prática do seu ofício – caso os empresários italianos arrendassem o teatro, a sobrevivência dos atores nacionais e de suas famílias estaria ameaçada, uma vez que corriam o sério risco do desemprego. Já o segundo apreendia o plano do simbólico: a perda da preeminência de *status* social no universo cultural da cidade significava um grande dano para a autoestima da nação portuguesa, que desde fins de 1807 vivia na prática uma difícil inversão de papéis na relação Metrópole–Colônia.

[...] as conversações aqui são sempre fundadas no que se leem nos jornais; e agora não se diz se não que V.M. estava promovendo, e animando que todas as primeiras famílias do Reino, os primeiros negociantes, e todos os artistas emigrassem, e abandonassem Portugal, para se estabelecerem no Brasil.¹⁴⁰

Tal comentário do médico português Heliodoro de Araújo Carneiro, em 1817, nos coloca diante de um importante processo de transformações sociopolíticas. Com o fim das guerras napoleônicas (1814) não havia mais justificativa plausível para a permanência do regente em terras americanas. A despeito disso, no final de 1815 a Coroa elevava o Brasil à posição de Reino Unido a Portugal e Algarves; fato que além de indicar uma mudança significativa na direção política do Império Português, sensibilizava sobremaneira os vassalos da monarquia: estes, independentemente dos seus lugares na sociedade, se mostravam cada vez mais insatisfeitos por estarem relegados a um plano político periférico, agora institucionalizado.

¹⁴⁰ CARNEIRO, Heliodoro. *Cartas dirigidas a S. M. el-rei D. João VI desde 1817: Op. Cit.*, p. 2. [Carta escrita de Londres, em 4 de Junho de 1817]

Particularmente no que se refere à manutenção do teatro em Portugal, o artigo XVI do Alvará de 1771 concedia importantes vantagens à entrada de artigos importados que compusessem a arte teatral, sobretudo aqueles referentes à decoração, vestuário e cenário. Determinava que os empresários tivessem isenções de direitos nas novas aquisições, destacando que a posse desses objetos deveria ser assinada pelos diretores e registrada na alfândega sem, contudo, serem vendidos a terceiros.¹⁴¹ O ofício de Pina Manique, de junho de 1793, todavia, apontava algumas diferenças com as diretrizes veiculadas em 1771. Vejamos:

Que aos Empresários dos teatros lhes será facultado poderem saldar-se todas as vezes que lhes parecer necessário para mandarem vir de fora destes Reinos todos os gêneros, ainda aqueles cujo é proibido [sic], que forem necessários para as decorações, e vestuário do mesmo teatro, isento de todos e quaisquer direitos, e contribuições: indo as relações dos ditos gêneros e fazendas aprovadas pelo Intendente Geral da Polícia para não haver algum excesso ou descaminho, nos Empresários, e remover todo o escrúpulo nas Alfândegas.¹⁴²

Como podemos notar, os dois documentos oficiais davam oportunidade aos produtores de espetáculos artísticos para que estes mantivessem o teatro nacional dentro das melhores condições materiais vigentes na época. O governo incentivava os investimentos no plano material nas artes cênicas a fim de que o Reino alcançasse o mesmo grau de esplendor das mais destacadas

¹⁴¹ Alvará de 17 de Julho de 1771. In: BENEVIDES, F. *O Real Theatro de São Carlos... Op. Cit.*, p.14.

¹⁴² *Officio que o Intendente geral da polícia da Corte e reino, dirigiu ao Ministro do Reino, sobre o novo teatro lyrico, em 21 de junho de 1793. Apud BENEVIDES, F. O Real Theatro de São Carlos... Op. Cit.*, p. 33-34.

capitais europeias. Apesar do apoio, a realidade não era das mais felizes. O teatro nacional português não apenas lutou pela sobrevivência durante todo o século XVIII, como também a situação da classe artística se agravava ano após ano, mormente depois da transmigração da Corte para o Brasil, em 1807.¹⁴³

Dez anos depois, em 1817, os governadores do Reino enviavam uma carta a D. João. O conteúdo do documento dimensiona-nos acerca do profundo pesar existente na sociedade portuguesa pela ausência da realeza.

Não devemos porém, Senhor, ocultar a V. Mage., por nossa honra e obrigação, o descontentamento geral de todos os seus fiéis vassalos pela demora de V. Magestade no Reino do Brasil, depois dos ordinários sacrifícios e heroicidades que fizeram, para conseguirem a salvação da Monarquia e a pronta restituição de V. Mage. à antiga sede da mesma... E todos suplicamos a Deus Nosso Sr. que inspire a V. Mage., que se compadeça da necessidade que temos da Sua Augusta Presença nestes Reinos para a conservação dos mesmos, e nosso amparo e se digne pela sua misericórdia dispor tudo de maneira que V. Mage. possa vir com toda a brevidade.¹⁴⁴

Por outra perspectiva, a reflexão anônima de um português pelos idos de 1818 também é reveladora:

Agora por nossa desgraça, estamos vendo os louros voltados, o que vinha do Brasil, para Portugal, vai agora de Portugal para o Brasil ... e não somos nós por ventura, vassalos de V. M. para sermos tratados pela mesma ma-

¹⁴³ Discutiremos os conflitos sociopolíticos e econômicos para a sustentação do teatro no Império português nos dois lados do Atlântico no próximo item deste capítulo

¹⁴⁴ ANTT, Ministério do Reino, Governadores do Reino, Registro de Cartas ao Príncipe Regente, Livro 317, Carta 466, 17.3.1817, fl.377.

neira que são hoje os brasileiros? que tão felizes se acham e nós em tanta desgraça? há muito bem pode V. M. socorrer-nos, quando não, será por tempos, V. M. Rei de um Povo mendigo, e desgraçado.¹⁴⁵

Ambos os registros refletiam, em graus díspares, um sentimento coletivo de angústia e desesperança do povo português que ganhava cada vez mais força desde 1814, quando as discussões sobre o (in)evitável retorno da realeza começaram a fazer parte do debate político. Desde então, pelas duas margens do Atlântico os bastidores do alto escalão governamental versavam sobre os prós e contras acerca das controvérsias inerentes à permanência ou ao regresso. A necessidade de resposta à questão fundamental *Qual deveria ser o lugar hegemônico do poder no mundo luso-brasileiro?* fazia-se urgente. De acordo com a historiadora Ana Rosa C. da Silva,

De um lado, pela tentativa dos habitantes do Reino de reaverem a antiga centralidade de Portugal no conjunto do Império; de outro, pelos anseios dos setores coloniais beneficiados com a presença da Corte e, particularmente, dos estadistas sediados na capital do Rio de Janeiro, a qual já contava com toda uma conformação de interesses e um *status* político-econômico não passíveis de serem simplesmente abolidos, revertidos ou ignorados.¹⁴⁶

As múltiplas vozes – anônimas ou oficiais – dos súditos da monarquia pelas ruas do Reino davam a “impressão generalizada de que Portugal estava órfão, sem seu rei, e que o epicentro do

¹⁴⁵ “Carta de hum fiel vassallo a El rei D. João VI, relatando o estado do reino de Portugal sob o governo regencial e pedindo a volta se S. M.” *Documentos para a História da Independência*, 1923. p. 6.

¹⁴⁶ SILVA, Ana Rosa. *Inventando a nação... Op. Cit.*, p. 247 (Grifo do Original).

Império residia no Rio de Janeiro”.¹⁴⁷ Em 1820, a correspondência do principal ministro de D. João no Brasil – Thomaz Antonio Villanova Portugal com o acadêmico Visconde da Lapa – apontava que a percepção dos portugueses possivelmente tinha muito sentido.

Quanto à proposta de M. Scafer [...] a respeito da vinda de estabelecimento de artistas e cultivadores, devo deixar à V. S.^a a aquisição de gente industriosa e este será sempre apreciado neste Reino, onde encontrarão grandes vantagens e fácil estabelecimento, mas este deverá ser procurado a própria custa de cada um, e não por conta do governo de sua Majestade, que aliás tem tido muitas proposições dessa espécie.¹⁴⁸

Como observamos, estimular a vinda de artistas para o Brasil era um viés relevante da política cultural joanina, entretanto, mantendo as devidas “ressalvas”: aqueles que quisessem viver no Novo Mundo seriam bem-vindos, desde que arcassem com as despesas da empreitada. Neste caso, portanto, a Coroa concedia *apenas* o apoio institucional necessário aos interessados. As responsabilidades financeiras ficavam a cargo de cada um. Se para os portugueses assumirem a posição de inferioridade dentro e fora da Europa era uma situação muito constrangedora, os atores nacionais deviam convencer os superiores da qualidade do trabalho desempenhado antes em nome da elevação da pátria à condição de nação civilizada, em pé de igualdade com qualquer cidade/nação europeia. A comemoração dos festejos militares ocorridos na urbe em 18 de julho de 1813 é, nesse sentido, de grande destaque.

O triunfo do exército inglês contra Bonaparte, ou “Opressor da humanidade”¹⁴⁹ na cidade de *Victória* mereceu várias

¹⁴⁷ SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada:...* Op. Cit., p. 58 (Grifo Original).

¹⁴⁸ BNP. Seção Res._ Mss. 246, n. 28. *Ofício de 28 de Setembro...* Op. Cit.

¹⁴⁹ Gazeta de Lisboa. 1813. n.º206.

solenidades no Porto, que foram dirigidas pelo corregedor e provedor da Comarca. Segundo notícia veiculada na *Gazeta de Lisboa*, houve uma missa majestosa na paróquia de *Santo Idelfonso*, com as práticas habituais dos ritos políticos e religiosos do Antigo Regime – o sacramento exposto e o sermão, assim como o canto do *Tè Deum Landamus*, ao fim da cerimônia. Nas palavras do redator:

Estava a igreja pomposamente armada, e junto do Arco do Cruzeiro havia dois majestosos obeliscos, em que se liam por ordem cronológica dispostas, as insignes vitórias, que contra o inimigo comum tem alçado na Península o invicto duque da *Victória*, indicadas pelos nomes dos sítios onde foram ganhadas. Liam-se também ao entrar da Porta alguns dísticos engenhosos em louvor do Vencedor; tendo precedido ao dia da Festa uma vistosa iluminação na fachada do Templo. Foi cantada a Missa pelo M.R. *Antonio José de Meireles*, Arcediago do Porto na Catedral (...).¹⁵⁰

Durante a missa também foi feita uma pregação sobre o tema político em questão, que deixou a seleta plateia deveras satisfeita. Composta por “todos os Magistrados Seculares, Eclesiásticos daquela cidade, o Ilmo. Cabido da Catedral, o Prelado e as Ordens Religiosas, o Governador das Armas, e muitos militares de distinção e a Nobreza principal da cidade”, o público ainda assistiu à música – dirigida pelo mestre da capela Antonio da Silva Leite e executada pelos “hábeis Cantores e Instrumentistas” – e à parada militar, com “salva de 21 tiros, e um corpo de infantaria, que no fim da festa salvou com três descargas de mosquetaria.”¹⁵¹ Nesta festividade, porém, o que nos chama mais a atenção é o evento artístico da noite, celebrado no Teatro de S. João. Mais uma vez, temos a descrição do gazeteiro:

¹⁵⁰ *Ibid.* (Grifos do Original).

¹⁵¹ *Ibid.*

No mesmo dia à noite no Real Teatro de S. João, cuja Companhia Nacional o fez iluminar, houve Representação, precedida de um Elogio Dramático em honra do Duque de *Victória*, recitando-se depois dele um Soneto, em que se recapitulavam seus triunfos, e distribuindo-se pelos camarotes e plateia um hino impresso por ordem do mesmo Ministro sobre o mesmo objeto.¹⁵²

Todos esses fatos nos mostram quão intimamente relacionadas estavam a arte, a política e a religião como práticas culturais e de sociabilidade nas cerimônias acontecidas no espaço público no Antigo Regime Português. Sob esse prisma e, sobretudo diante de uma aguda crise política vivida pela monarquia portuguesa desde fins do século XVIII, a alegação de “autonomia” profissional no discurso dos artistas do Porto diante da ameaça italiana tem um novo sentido. Assim, finalmente declaravam:

Ora [,] dir-se-á no presente caso a todos estes infelizes “Sai para a rua: não queremos que exerciteis a vossa profissão: ide morrer desesperados de fome, e de miséria com vossos filhos, e famílias; ou ide ser ladrões e assassinos nas estradas? Mas que homem tão ímpio se atreveria a falar assim? Estes atores por isso mesmo que são Nacionais, tem jus à sua cômoda sustentação, um jus sagrado, um jus inauferível, fundado em todos os *princípios do Direito Natural, e das Gentes*, e de que nenhum Magistrado ou Autoridade os pode esbulhar, a não ser por crime, que os faça considerar como expatriados e banidos.”¹⁵³

Dada à gravidade da situação, a Companhia Nacional fazia a defesa da sobrevivência da profissão apelando para um debate

¹⁵² *Ibid.* (Grifo do Original).

¹⁵³ *Memória com que se demonstra a preferência, que a Companhia Nacional... Op. Cit.*, p. 5. BNP. Seção de Obras Gerais. (Microfilme) (Grifos Nossos).

de natureza jurídica: o direito natural, inato ao povo, sendo-lhe irrevogável. De acordo com a historiadora Iara Lis Schiavinatto, a concepção da *monarquia temperada* que vigorava em Portugal era firmada em dois pilares: as leis fundamentais – inerentes a qualquer monarquia –, e a de direito – referente às leis feitas pelas Cortes. Por essa concepção, tanto os reis quanto os súditos eram obrigados a seguir ambas as leis; o que, na prática, representava o mútuo consentimento caso houvesse qualquer alteração de *status* político e/ou jurídico. Ou seja, “a lei fundamental é fruto de um ato da vontade de todos”.¹⁵⁴

Como fica claro nessa prédica, a interlocução da Companhia agora se fazia diretamente com o monarca. A classe artística enquanto povo fiel à monarquia também exigia de seu soberano a lealdade que tanto lhe proporcionava a existência, a despeito das graves crises políticas que maculavam a sua *ausência* no Reino. Em outras palavras, simbolicamente exigiam a sua *presença* na resolução desse conflito. Afinal de contas, não eram mendigos, ladrões ou assassinos: eram profissionais da dramaturgia nacional. E como súditos fieis, responsáveis por traduzir pela arte a complexidade dos valores morais intrínsecos à civilização, exigiam os seus direitos. Caso contrário, também tinham a consciência de que poderiam se tornar uma ameaça à estabilidade política da Coroa. Sobre o impacto do desenvolvimento das artes e das ciências na sociedade europeia, refletia Rousseau em 1750:

Enquanto o governo e as leis atendem à segurança e ao bem-estar dos homens reunidos, as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas, estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados [...]. A necessidade levantou os

¹⁵⁴ SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada... Op.Cit.*, p. 31.

tronos; as ciências e as artes os fortaleceram. Potências da terra, amai os talentos e protegei aqueles que os cultivam.¹⁵⁵

Apesar do rigor da censura portuguesa diante das obras consideradas revolucionárias, sendo Rousseau um dos autores proibidos, muito provavelmente o ensaio premiado do filósofo – *Discurso sobre as ciências e as artes* –, fez parte do rol das leituras desses artistas; que possivelmente despertou-lhes a atenção para o uso que os governantes da Antiguidade fizeram das “luzes” advindas desses conhecimentos ao longo da História.¹⁵⁶

Não sabemos como se deu a resolução do conflito entre a Companhia Nacional e a Companhia da Burleta Italiana no Porto. Sabemos, contudo, que pouco mais de seis anos depois da publicação da *Memória com que se demonstra a preferência, que a Companhia Nacional deve ter à Italiana no arrendamento do Real Teatro São João da Cidade do Porto para o futuro ano de 1814*, a cidade seria palco da Revolução Vintista de caráter liberal, que convocava as Cortes à revelia de D. João VI. Diante da grave crise política, a principal bandeira da Junta Provisional do Governo Supremo do Porto era a vigência da monarquia constitucional. Muito possivelmente, os atores da Companhia Nacional fizeram parte desse importante movimento político, ocorrido no Porto em 1820. Se os limites dessa investigação não nos permitiram a averiguação dessa hipótese de pesquisa, ao menos fica a sugestão para futuras inquirições.

¹⁵⁵ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1983. p. 334-335.

¹⁵⁶ Na Primeira Parte de *Discurso sobre as ciências e as artes* (1983, p. 333-342), J. J. Rousseau faz uma análise sobre a relação entre o progresso das artes e decadência da moral e dos costumes. Para comprovar sua tese, analisa detidamente a trajetória dos povos da Antiguidade (com ênfase para os governantes), especialmente a civilização Greco-romana, egípcia e chinesa.

Real Teatro de S. Carlos (Lisboa). Séc. XIX

Real Teatro de S. João (Porto). Início do Séc. XIX

Fonte: <<http://www.portoantigo.org/2008/05/teatro-so-joo.html>>

Real Teatro de S. João (Porto)

Fonte: <<http://www.caravelas.com.pt/fontes.htm>>

2.4 A chegada da Família Real e os usos do espaço artístico no Rio de Janeiro

Em maio de 1810, o casamento da Princesa da Beira, D^a Maria Teresa, com o Infante D. Pedro Carlos de Bourbon e Bragança foi comemorado publicamente no Paço. Como bem noticiou a *Gazeta*, a celebração de uma boda real ocorria pela primeira vez nesta “nova e feliz Corte do *Rio de Janeiro*.”¹⁵⁷ Segundo Frei Tibúrcio, o enlace matrimonial também foi visto como “um novo penhor da felicidade futura da *Europa*”¹⁵⁸, que poria fim à subjugação política de Napoleão Bonaparte no Velho Mundo, reafirmando a força dos vínculos dinásticos ibéricos. “Tudo no Paço respirava Grandeza, as paredes estavam forradas de Damasco e Tapeçarias”, informava o redator aos seus leitores. A riqueza de pormenores que compunha a cerimônia também era narrada: 98

¹⁵⁷ GRJ. 1811. n. 40 (Grifo do Original).

¹⁵⁸ *Ibid.* n. 39 (Grifo do Original).

lâmpioes, ricos tapetes e cortinados, alcatifas da Pérsia que “ainda felizmente escaparam à rapina dos *Monstros* Franceses.” Para além desses detalhes cênicos, a consagração do matrimônio contou com a presença de uma banda de música e com uma escolta da Guarda Real.¹⁵⁹

Onze anos depois (1821), Paulo Fernandes Viana rememorava a sua particular percepção acerca dos festejos públicos e circunscrevia a importância da polícia nesses eventos. Vejamos:

Passearei em silêncio a magnificência dos festejos que a polícia fez na ocasião do casamento da senhora Princesa d. Maria Tereza, da Aclamação de Sua Majestade, e do recebimento da senhora Princesa Real; porque as narrações impressas que disto saíram e principalmente os testemunhos [sic] presenciais, que ainda estão no Brasil, e das pessoas que estiveram então, e hoje se acham na Europa, abonarão a verdade de tudo, e reconhecerão que era um dever da polícia entrar nestes objetos, não só pela utilidade que se tira em trazer o povo alegre e entretido, como promovendo ao mesmo tempo o amor e o respeito dos vassallos com o soberano e a sua real dinastia.¹⁶⁰

Apesar dos diferentes olhares dos sujeitos sociais para os festejos públicos – Frei Tibúrcio enaltecendo a riqueza de adereços

¹⁵⁹ *Ibid.*, n. 40 (Grifo do Original). De acordo com o historiador Paulo de Assunção, “A música de um dos regimentos supria falta dos timbaleiros reais; logo atrás destes vinham seis porteiros da cana com ‘grandes massas de prata ao ombro’, seguida dos arautos, seis homens vestidos de damasco de ouro encarnado. O conjunto era acompanhado por três reis de armas, vestidos com as suas fardas de criados particulares, que portavam no pescoço as insígnias de seu ofício”. ASSUNÇÃO, Paulo. *Ritmos da Vida: momentos efusivos da família real nos trópicos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008. p. 110.

¹⁶⁰ VIANA, Paulo Fernandes. “Abreviada demonstração do trabalho da polícia em todo o tempo que a servio o desembargador do paço Paulo Fernandes Viana.” *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 55. Parte 1, p. 379.

dos eventos e Paulo Fernandes justificando a presença da polícia –, notamos uma convergência discursiva na fala dos dois súditos reais: tanto o redator da Corte quanto o intendente da Polícia reiteravam a fidelidade ao monarca como valor fundamental para a sustentação do Império Português. Ao circunscrever a sua posição diante dos seus contemporâneos, que provavelmente eram críticos dos métodos violentos utilizados pela polícia para a manutenção da “ordem”, Paulo Fernandes tentava esclarecer seus interlocutores da *necessidade* da ação policial na cidade: a vigilância do espaço urbano era fator primordial no cumprimento de sua tarefa suprema, o *dever* de primar pela ordem assim como pela alegria e entretenimento dos vassallos do rei.¹⁶¹

Como bem demonstrou o historiador Sérgio Barra, neste período o Rio de Janeiro passou a conviver com dois tipos distintos de sociabilidade, a da *Corte* – cujos hábitos eram tidos como “civilizados” – e a da *Cidade* – que congregava a população marginalizada desse processo, sobretudo os escravos e os homens livres pobres. No dia a dia, porém, a população de *colonizados*¹⁶² circulava por todas as áreas da cidade, estando, muitas vezes, mais próxima das Cortes do que o desejado pelos próprios cortesãos.

¹⁶¹ “Para esse protagonista [...] os momentos fundamentais do período joanina transcorreram em 1808, chegada da Corte no Rio de Janeiro, 1810, 1815-1816, elevação do Brasil a Reino, 1817-1818. Os critérios de seleção de Paulo Fernandes Vianna revelam-se associados ao exercício de suas funções na Corte, pois cabia a ele também zelar pela organização dos festejos públicos.” LOPES, Emílio. *Festas Públicas, Memória e Representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro: 1808-1822*. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 144-145.

¹⁶² Utilizamos aqui o conceito do historiador Ilmar Mattos que define as seguintes categorias sociais no período: *colonizadores*, *colonos* e *colonizados*. Os *colonizadores* seriam os administradores, leigos e eclesiásticos; comerciantes. *Colonos*, os senhores de engenho, fazendeiros e proprietários de lavras auríferas, e *colonizados*, os escravos índios e negros, homens livres e pobres. MATTOS, Ilmar. R. *O tempo saquarema*. 2. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 1990. p. 18-26.

Por esse prisma, compreendemos a grande apreensão da sociedade cortesã no amplo contato que teciam cotidianamente com os *colonizados*; o que devia gerar grandes apreensões, pelo seu potencial de desordem.¹⁶³ E todo o trabalho de controle desses sujeitos ficava sob a responsabilidade da Guarda Real da Polícia, que não hesitava em repreendê-los. O *dever* compreendido como obrigação, justiça, subordinação a outrem. Neste caso, especificamente, o respeito, conexão e/ou correlação do intendente da polícia dava-se diretamente às normas estabelecidas pelo poder real.¹⁶⁴ Como podemos apreender da observação de Fernandes Viana, quanto ao “júbilo” e “comoção da alma com prazer”¹⁶⁵, isto é, a alegria, esta deveria ser exaltada *desde que* fosse manifestada dentro dos limites admitidos pelo chefe de Estado, D. João. “As duas cidades não tinham fronteiras físicas. Sobrepunham-se, tocavam-se e interpenetravam-se”¹⁶⁶; razão pela qual a presença da polícia se fazia imprescindível.

No universo cultural português, desde a construção da Ópera do Tejo (1755), a liturgia do poder real foi associada ao teatro. Tradicionalmente, destacava-se o gosto pela música clássica italiana, cultivado pela Dinastia de Bragança nos diferentes festejos públicos. Estes eventos festivos diferenciavam-se de acordo com a finalidade da comemoração: alguns eram lembrados com uma missa cantada; outros assinalados pelo beija-mão no Paço; além daqueles de maior relevo, como as uniões e aclamações reais, que articulavam diversos tipos de celebrações.¹⁶⁷

¹⁶³ BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a cidade... Op. Cit.*, p. 224-225.

¹⁶⁴ Dicionário Moraes e Silva, Vol. 1, p. 611.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶⁶ BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a cidade... Op. Cit.*, p. 225.

¹⁶⁷ LOPES, Emilio Carlos Rodrigues. *Festas Públicas... Op. Cit.*, p. 30.

No Rio de Janeiro, porém, até a edificação do Teatro de S. João, em 1813, essas comemorações ocorreriam em diferentes espaços públicos da cidade, como foi o caso do casamento da Princesa Maria Tereza, realizado no Campo de Santana. De acordo com Iara Schiavinatto, para esse evento a Intendência da Polícia erigiu uma praça no local, tendo o cuidado de delimitar o lugar no qual se dariam os bailados, os festejos e a participação popular. Segundo a autora, tratava-se de um *anfiteatro*, estruturado em um palco central, camarotes, com destaque para o camarim real e, claro, um espaço reservado à plateia.¹⁶⁸

Enfim, mesmo na falta de um teatro à altura da nova capital, – como o Teatro de S. Carlos, em Lisboa, onde aconteciam às principais celebrações políticas da realeza –, notamos a vigência da liturgia real no espaço público: a arquitetura e realização do festejo foram dignas de uma Coroa europeia. Como analisou Emílio Lopes, as celebrações monárquicas tinham um duplo caráter, ao mesmo tempo englobavam um espaço de debate político e uma profícua interlocução social.¹⁶⁹ Neste evento, particularmente, o diálogo transatlântico pautava-se na seguinte mensagem: da América, a Coroa Portuguesa reconquistava a “vitalidade e a saúde política” do Império Português.

A alta consideração da Família Real pela música já apareceria em 1808. Neste ano, D. João transformava a Ópera Nova em *Teatro Real*. A mudança de nome já denotava a importância adquirida pelo espaço. De acordo com a pesquisadora Ariadna Moreira, para o monarca era fundamental dar continuidade ao alto nível cultural da Corte portuguesa. Para tanto, a Coroa ofereceu patrocínio à Ópera Nova, que foi rebatizada como *Teatro*

¹⁶⁸ SHIAVINATTO, Iara. *Pátria Coroada...* Op. Cit., p. 226 (Grifos Nossos).

¹⁶⁹ LOPES, Emílio. *Festas Públicas...* Op. Cit., p. 29.

Régio. O administrador da *Opera Nova*, Manuel Luís, foi também incentivado a fazer a principal reforma do teatro – para que este estivesse à altura da Corte portuguesa e da família real – como também foi o responsável pela organização de novos concertos artísticos nesse espaço.¹⁷⁰

Ainda segundo Moreira, a reestruturação do *locus* contou com a construção de uma galeria no ponto mais alto dos camarotes destinados aos oficiais da Corte, assim como prezou pela decoração. José Leandro, o principal artista da realeza, pintou outra cortina que tinha a Baía de Guanabara, isto é, a geografia do Rio de Janeiro, a sua principal representação. Nesta tela, a figura de Netuno situava-se ao meio.¹⁷¹ Os símbolos que reiteravam a estima da monarquia pela nova capital Imperial deveriam ser exaltados, sobretudo no então principal espaço de cultura destinado às artes cênicas e musicais da cidade.

No período de 1808 a 1813 muitos músicos chegaram ao Rio. Aqueles que vieram com a família real logo se juntaram à companhia de ópera e à orquestra, e tiveram como função melhorar a qualidade das apresentações musicais. Outros artistas europeus de renome também fizeram parte do cenário artístico da nova Corte. Em 1811, por exemplo, a cidade recebia no mesmo navio três nomes ilustres: a soprano italiana Mariana Scaramelli e seu marido, o dançarino e coreógrafo Luís Lacombe, além do

¹⁷⁰ MOREIRA, Ariadna Gonçalves. *The Influence of the Portuguese Royal Court on the development of opera, the opera nova, and the real teatro São João in Rio de Janeiro from 1808 to 1824*. Doctoral Essay. University of Miami, 1998. p. 21. Sobre a importância da figura de Manoel Luís, ver também ANDRADE, Francisco Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)*. Uma fase musical do Rio de Janeiro à luz de Novos Documentos. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, Ltda, 1967. p. 63-111.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

famoso compositor lusitano Marcos Portugal.¹⁷² Por aqui também podíamos encontrar Carlota Donay, assim como a brasileira Joaquina Lapinha, Maria Cândida, Manuel Rodrigues da Costa, Antonio Ferreira e os irmãos Luís Inácio Pereira, Geraldo Inácio Pereira e João dos Reis Pereira.

Neste mesmo ano, o Príncipe Regente comemorou seu aniversário no *Teatro Real*, o que demonstra a valorização desse espaço artístico pela Coroa. O aviso veiculado na *Gazeta do Rio de Janeiro* não só informava aos seus leitores da ocorrência do fato, como também os colocava a par das atividades da *Impressão Régia*, que publicava o “Drama com Música, *A União Venturosa*”, de autoria de Antonio Bressane Leite, representada no “Faustíssimo Dia dos Anos de S.A.R.”. A obra ainda era vendida na loja da *Gazeta*, e no *Teatro Real* na noite da festividade, a 480 réis.¹⁷³ Novamente, arte e política se imiscuíam nas representações artísticas. Já na *Dedicatória*, o autor apontava a situação política do Império Português em meio às turbulências vividas no Velho Continente.

Eu sou luso, Senhor, leal quais foram
Meu honrados avós, guardo no peito
O puro amor e fé que eles juraram,
E que eu jurei também ao luso sólio. [sic]
No mesmo berço em que eles me embalaram,
Por ilustres virtudes bafejado,
Desvelado embalei meus filhos caros;
E apenas divisei seus tenros braços,
Capazes de brandir a nobre espada,
Ufano os conduzi de Marte ao campo,
Onde à frente das filas lusitanas,

¹⁷² *Ibid.*, p. 21. Sobre a chegada de artistas portugueses no Rio de Janeiro e a presença de artistas brasileiros ver: PACHECO, Alberto. *Castrati e outros virtuosos...* Op. Cit., p. 41-72.

¹⁷³ GRJ. 1811. n. 38.

Tocando as quinas, empunhando o ferro,
Com os olhos no céu, ao céu juraram
Constantes dar a vida, dar o sangue
À cara pátria, ao Rei e ao Ser Supremo.
Oxalá que o seu sangue o preço fosse
Da vitória com que os céus enchessem
De padrões imortais o vosso império.¹⁷⁴

Notemos que a exaltação da fidelidade ao príncipe perpassava não apenas a sua condição de súdito da monarquia, mas, principalmente, a lealdade a Deus e aos seus antepassados, que também haviam defendido o solo português em prol da independência política da Coroa. A reiteração do valor da nacionalidade, isto é, do ser português em outro hemisfério – por forças das imperiosas circunstâncias – não o amedrontava; ao contrário, causava-lhe júbilo e satisfação. O autor, entretanto, falava em nome de toda a nação, mormente daqueles que continuaram a luta pela pátria em solo lusitano; os compatriotas que enfrentavam sem amarras as consequências do tirano Napoleão Bonaparte.

E sobre férreo trono o vil engano
De leis cruentas lhe manchava os lares
Enquanto os caros lusos desarmados
Ao som dos duros ferros que arrastavam
Juravam sobre as aras da constância
Dar a vida por vós, salvar a pátria.¹⁷⁵

Como bem analisou Kirsten Schultz, para os portugueses vindos com a Corte, a experiência do exílio trazia consigo a busca pela regeneração política e moral, cuja base era a obediência à

¹⁷⁴ LEITE, Antonio Bressane. “A União Venturosa”. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1811. p. 1-2. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/uniao.htm>>. Acesso em: 5 dez. 2011.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 2.

monarquia. Já para os residentes do Rio, a nova Corte simbolizava o ressurgimento do poder e da prosperidade nacional. Para ambos, no entanto, “a novidade de um império americano era circunscrita pela tradição: vassalagem e identidade nacional portuguesa.”¹⁷⁶ Finalmente, no plano das representações políticas de caráter oficial,¹⁷⁷ a vitória contra a França estava selada: por duas vezes a nação portuguesa havia expulsado os franceses do território nacional, fato que sinalizava a fragilidade militar de Bonaparte na Europa. Se o apoio do exército inglês sob a liderança de Beresford fora fundamental nessa batalha, interessava também vangloriar a luta incessante dos portugueses diante da ameaça do invasor.

A estruturação dos personagens de *A União Venturosa* condizia com a nova realidade vivida pelos portugueses radicados no Brasil: a perspectiva interatlântica, agora vista pelo viés americano. Nesta peça, há quatro figuras dramáticas: *Gênio Lusitano*, *Gênio Americano*, *América* e *Tempo*. Ao mesmo tempo em que a “*América*” é a personagem de grande destaque desse drama, a força política e militar de Portugal é exaltada por Bressane. Vejamos, portanto, sua concepção acerca do Novo Mundo.

¹⁷⁶ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes Tropical: Op. Cit.*, p. 136.

¹⁷⁷ Utilizamos aqui o conceito de representação do historiador Roger Chartier. Ao analisar as sociedades do Antigo Regime, Chartier assim as define: “As formas de teatralização da vida social na sociedade de Antigo Regime dão o exemplo mais manifesto de uma perversão da relação de representação. Todas visam, de fato, a fazer com que a coisa não tenha existência a não ser na imagem que exhibe, que a representação mascare ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente. [...] A relação de representação é, desse modo, perturbada pela fraqueza da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada, necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta.” CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. [online]. 1991, vol. 5, n. 11, p. 185-186.

América.

A ninguém mais do que eu, Gênios divinos,
Pertence a alta glória deste dia,
Dia, que o deus imenso consagrara
Ao maior dos mortais, ao nosso Augusto,
Para nele unir meu vasto império
Em laços ternos ao império luso.
Quanto aos lusos heróis sou devedora,
Que sem temer a morte, em frágeis lenhos,
Por mares até ali jamais trilhados,
Tocando o abismo, topetando os astros,
Arrostando o furor de ímpias procelas,
Sem pavor os meus lares penetrando,
Ao facho aceso da razão divina
Das trevas da ignorância me arrancaram!
Quanto sou devedora aos reis augustos,
Que com mão majestosa abrilhantaram
A régia coroa que me adorna a fronte!
Quanto devo ao JOÃO, ao digno neto
De tão altos avós, herói quais eles!
A cada instante as vestes me enriquece,
As magnas vestes que vaidosa estendo
Por meus vastos limites, que resistem
Ao choque horrendo de empolados mares.
Que glória! Filhos meus, já somos lusos.
Cumpre-nos defender o luso sólio;
Eu à frente de vós marcho vaidosa,
No peito levo o amor, no braço o alfanje.
Ou vencer, ou morrer, filhos amados,
Sem brio, sem valor a vida é nada.
Baqueie de uma vez no Averno horrendo
O monstro enganador que assola o mundo.¹⁷⁸

Apesar de extenso, o texto de Bressane nos é muito revelador. A sua particular percepção da América reiterava, de certa

¹⁷⁸ LEITE, Antonio Bressane. “A União Venturosa”. *Op. Cit.*, p. 6-7.

forma, o forte imaginário social europeu da época, que enxergava o Novo Mundo como um *jovem* continente na trilha pelo progresso moral e científico.¹⁷⁹ Especificamente no que se refere ao Império Português, a América era, sim, uma parte fundamental, porém, devia-lhe amor e devoção, uma vez que atingira tal posição porque os reis lusitanos haviam lhe concedido a honra de disseminar pelo vasto país os valores civilizacionais que tanto prezavam. Enfim, a América aparecia, primordialmente, no papel de *devedora*, o que não era visto como um problema. Muito pelo contrário: o contato dos habitantes americanos com os europeus colonizadores era a mola mestra no avanço desse processo civilizacional. Como bem circunscreveu Bressane, a figura do *Gênio Lusitano* mostrava todos os tentáculos do poder imperial português que, com glória, sustentava há séculos o trono.

Do invito JOÃO, o terno, o justo.
Tanto deveis ao gênio que no berço
Em suaves chuveiros copiosos
Vos influíra ufano o amor mais puro
À pátria, ao trono, à lei e ao deus eterno.
As ciências e as artes que em vós moram
Têm enchido de pasmo o mundo inteiro.
Na Atenas lusitana vossos nomes
Em eternos padrões estão gravados.
[...]
Cumpre a grandes virtudes, grande prêmio;
O céu vos premiou, o céu é justo.
O grande rei dos reis que os reis exalta,
Que abate cetros e que eleva tronos,
Esgota os cofres do poder imenso,
Do refulgente sólio vos envia
Nas asas néveas dum sorriso brando

¹⁷⁹ GERBI, Antonello. *O Novo Mundo: História de uma polêmica: 1750-1900*. Trad. Berrnando Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

O PRÍNCIPE, que rege o luso império,
O PRÍNCIPE melhor que há tido o mundo.¹⁸⁰

Era necessário que o autor exaltasse a coragem e amor do Príncipe Regente aos seus súditos dos dois lados do Atlântico. Afinal de contas, a transladação da sede do governo para o Brasil significava uma escolha política muito precisa: D. João optara por salvar uma parte expressiva do Império. E Portugal, mesmo sob o comando dos governadores do Reino, ficara à mercê dos invasores franceses. O monarca, símbolo da força paternal que sustentava a monarquia, estava agora exilado em outro hemisfério. Abandonara-os. Portanto, quando os súditos do Príncipe elevavam-no em seus discursos à figura de redentor do Novo Mundo, tinham como foco mostrar a sua preocupação com todo o corpo social.

Ainda em 1811, mas agora do outro lado do Atlântico, a sociedade lisboeta comemorava no Teatro de S. Carlos as vitórias da Terceira Restauração contra os franceses. O *glamour* do espetáculo ocorrido em 12 de agosto, no entanto, tinha como principal homenageado o Príncipe de Gales da Grã-Bretanha, o rei Jorge III. A celebração de seu aniversário no principal teatro do Reino contou com a presença de dois ilustres espectadores britânicos: Lord Beresford e Almirante Barkley.¹⁸¹ A documentação do então Governador do Reino Ricardo Raimundo Nogueira é deveras elucidativa:

Esperando-se na Capital o seu libertador, o Marechal General Lord Wellington, a sociedade (já então instalada no Teatro de S. Carlos), representou ao Governo, por Ofício do seu Inspetor, o Desembargador Sebastião José Xavier

¹⁸⁰ LEITE, Antonio Bressane. “A União Venturosa”. *Op. Cit.*, p. 5.

¹⁸¹ *Apontamentos. V. Nogueira (Ricardo Raimundo)*. BNP _Res. COD. 7207. Doc. 8.

Botelho, os ardentes desejos que tinha de concorrer com todas as suas forças para a digna recepção, e que o mesmo governo preparava a tão ilustre Personagem, oferecendo no dito teatro o mais maravilhoso espetáculo; o que foi tanto da satisfação do Governo, que lhe gratificou estes sentimentos de Fidelidade, e patriotismo, honrando-a com a carta que lhe dirigiu, assinada por D. Miguel Pereira de Forjaz N.6.¹⁸²

Os festejos artísticos encenados em S. Carlos por ocasião dos aniversários da Família Real portuguesa igualmente são referidos neste documento. Segundo Nogueira, “sempre a sociedade solenizou com *grande aparato e despesa*, não só os Faustos Dias de V.A.R, e de toda a Real Família, *mas também* os dias natalícios de SS. MM. o Rei, e Rainha de Inglaterra e Príncipe de Gales, como íntimos aliados de Portugal”.¹⁸³ O que notamos, porém, no discurso do governador é a valorização das duas Coroas europeias em pé de *igualdade* dentro do cenário político do país. E tal fato, a exaltação pública da Inglaterra em Lisboa, tinha um sentido político muito particular: com a ida de D. João para o Brasil, os portugueses do Reino contaram cotidianamente durante cinco anos (1808-1813) com a maciça presença do exército britânico em solo português.¹⁸⁴ E, a despeito dos conflitos e diferenças de perspectivas táticas, a força militar luso-britânica unia-se em prol de um mesmo ideal: a expulsão dos franceses da Península Ibérica e o fim do governo de Napoleão Bonaparte. Nesses anos, a importância dessa união foi solenizada no Teatro de S. Carlos também em nome “das mais notáveis batalhas, que se deram na

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.* (Grifos Nossos).

¹⁸⁴ MEDINA, João. *História de Portugal: dos tempos pré-históricos aos nossos dias*. Lisboa: Ediclube, 1993. p. 17-40.

Península para a sua salvação, como a do Vimeiro, Porto, Cidade Rodrigo, Badajoz, Victória, etc.”¹⁸⁵ O depoimento de Ricardo Raimundo Nogueira ainda circunscrevia a atuação do seletor público nesses espetáculos: a constante presença das personalidades do governo, da nobreza, e principais personagens da Capital, segundo ele, sempre foi patenteada pelo exaltado patriotismo.¹⁸⁶

De acordo com David Cranmer, há uma importante diferença em relação à presença britânica e francesa em Portugal. Enquanto os ingleses buscavam manter a “liberdade política e econômica” do país através do maciço apoio militar, os franceses mantinham em vigência um projeto cultural e artístico, cujas manifestações ocorriam nos teatros da capital portuguesa, e extrapolavam os objetivos meramente econômicos e militares dos britânicos. Nas palavras de Cranmer, “With the Prince Regent and Court in Brazil, and the French gone, what was left was a cultural vacuum that the British had no brief to fill.”¹⁸⁷ A despeito das questões artísticas, não podemos nos esquecer da hostilidade do povo português aos inimigos franceses.

Enquanto isso, deste lado do Atlântico, cabia ao Príncipe a responsabilidade de edificar uma *nova Corte* à imagem e semelhança de Lisboa. Ao erigir diferentes *locus de cultura* no Rio de Janeiro, o regente buscava reafirmar os códigos de moralidade e civilidade que regiam a *outra* capital. E tal disposição demarcava o cuidado e respeito que a autoridade real tinha para os seus súditos que ficaram à margem do Tejo. Com esse drama, Antonio Bressane Leite tentava apagar a mácula de abandono tão presente na memória coletiva portuguesa.¹⁸⁸ “A união venturosa a que se

¹⁸⁵ *Apontamentos. V. Nogueira... Op. Cit._Res. COD. 7207. Doc. 8.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ CRANMER, David. *Opera in Portugal... Op. Cit.*, p. 51.

¹⁸⁸ Com o desaparecimento do rei D. Sebastião, na batalha de Alcácer Quibir (1578), Portugal se viu envolto na crença do retorno de um rei salvador que

referia o título era justamente aquela entre os dois gênios, representantes dos vassallos dos dois continentes que sustentavam o ‘Augusto Trono do Invicto João, o Terno, o Justo’”, analisa o historiador Jefferson Cano.¹⁸⁹ Foi precisamente por esta razão que essa peça foi escolhida para celebrar o primeiro aniversário do Príncipe Regente em um espaço público de cultura artística no Brasil. Quanto às datas festivas neste período, o historiador Emílio Lopes elucida um de seus sentidos: estas pretendiam imortalizar uma determinada representação sobre o Império e a ação real.¹⁹⁰ A arquitetura efêmera produzida pelo governo, assim como o apoio da classe mercantil e das corporações de ofício contribuíam de maneira decisiva para a veiculação da ideia de que todo o Império Português estava a salvo.

Dentre as numerosas modificações urbanísticas e culturais ocorridas no Rio de Janeiro no período, é preeminente o destaque que o regente concedeu para a construção do Teatro de S. João. Por mais consideração que a Coroa tivesse para com o Teatro Real, utilizando-o, como vimos, nas festividades da monarquia, a justificativa para a edificação de um novo *locus de cultura* artística era a absoluta necessidade de a nova capital do Império possuir um teatro “decente, e proporcionado à população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros, e de outras pessoas

viria a resgatar o reino português das mãos dos castelhados, restaurando assim a soberania e honra perdida do povo, depois da anexação de Portugal a Castela, em 1580. A ausência ou não retorno do rei e a vinculação ao Mito do Encoberto – cujo rei emerge sempre em contextos de crise e de derrota marcava uma visão maniqueísta do bem contra o mal. Verbete Sebastianismo. In: VAINFAS, Ronaldo. (Direção). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000. p. 523-524.

¹⁸⁹ CANO, Jefferson. *O fardo do homem de letras*. Tese de doutorado. UNICAMP. 2000. p. 129-130.

¹⁹⁰ LOPES, Emílio. *Festas Públicas... Op. Cit.*, p. 39.

que vêm das extensas Províncias de todos os meus Estados.”¹⁹¹ De fato, depois de construído e inaugurado, durante o século XIX, o Real Teatro de S. João tornou-se um dos mais importantes estabelecimentos culturais da América, com apresentações regulares de todos os gêneros teatrais: possuía quatro camarotes, além de comportar 1.200 lugares para a plateia.¹⁹²

Assim como o Teatro de S. Carlos, a construção do Real Teatro de S. João também ficava sob a responsabilidade da Intendência Geral da Polícia. O sucesso desse empreendimento, entretanto, dependia em grande medida da capacidade do intendente Paulo Fernandes em gerenciar os recursos necessários junto à nobreza migrada e aos negociantes fluminenses, seus principais financiadores. A viabilidade do projeto deu-se através da formação de uma sociedade por ações, encabeçada pelo militar português Fernando José de Almeida, homem de posses e proprietário do terreno situado no largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), onde se erigiu o edifício.¹⁹³

Em forma de loterias, os negociantes do Paço visavam obter rapidamente os fundos necessários. Fernando Carneiro Leão, um dos fluminenses mais ricos da Corte, ficou responsável pelas contas e pagamentos dos prêmios.¹⁹⁴ Já o bibliotecário real Luís Joaquim dos Santos Marrocos era um dos acionistas de destaque na órbita cultural da cidade. No final de 1811, o bibliotecário informava seu pai sobre suas atividades no Rio de Janeiro. Nesta

¹⁹¹ Fonte: Brasil. Leis etc. Coleção das Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. p. 112. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/revista/Rev_66/Decreto.htm>. Acessado em: 27 jul. 2011.

¹⁹² MARZANO, Andrea. Verbete Teatro. In: NEVES, Lúcia Bastos Pereira das; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil joanino... Op. Cit.*, p. 418.

¹⁹³ CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004. p. 178. Para maiores informações sobre a vida e atuação de Almeida no período, ver a obra acima citada.

¹⁹⁴ GERJ, 1811. n. 6.

missiva, o remetente não apenas pedia-lhe “o favor de não mostrar minhas Cartas a pessoa alguma”, sugerindo, ainda, que este tivesse “nesse ponto a maior reserva, comunicando vocalmente apenas o que não for susceptível de sentidos sinistros”.¹⁹⁵ Marrocos fazia tal súplica, muito provavelmente, porque nesse escrito ele fornecia todos os detalhes sobre seus investimentos:

N.B. Aqui entrei na 1ª Lotaria do Teatro de São João desta Corte, comprando um Bilhete (8\$000 réis), e entrando em outro de Sociedade (4\$000 réis); o primeiro saiu em branco, o segundo teve prêmio de 12\$000. Agora entrei na Lotaria do mesmo Teatro, em um Bilhete de Sociedade com o meu Clérigo, e por isso lá vão à ventura 4\$000 réis.¹⁹⁶

Marrocos avisava, ainda, que o Príncipe Regente havia concedido 7 loterias para a ajuda das obras do que denominou de “Magnífico Teatro Novo de São João”, que estava a edificar-se à moda do Teatro de S. Carlos.¹⁹⁷ A partir de 1811, o plano das seis loterias anuais do Real Teatro de S. João assim como a lista dos prêmios com seus respectivos valores eram cotidianamente anunciados na *Gazeta do Rio de Janeiro*, principal veículo de comunicação do Rio de Janeiro. Neste caso em particular, o destaque dava-se para as notícias de viés mercantil: pelas páginas da gazeta, os comerciantes que investiam suas finanças na loteria do *Teatro de S. João* tomavam conhecimento do andamento de seus negócios.¹⁹⁸

¹⁹⁵ MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro (1811-1821)*. Coordenação. Elisabet Carceller Guillamet; Pesquisa e Revisão. Maria Conceição Geada; Transcrição e Índices. Cristina Pinto Basto, Elisabet Carceller Guillamet. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008. p. 96 [Carta N.º 10].

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Para maiores informações sobre a estrutura e natureza das notícias veiculadas na Gazeta ver MEIRELLES, Juliana. *Imprensa e poder... Op. Cit.*, p. 64-146.

Como bem assinalou Marrocos, esse “compromisso” custava caro àqueles que se dispusessem a investir nos novos projetos culturais apoiados pela Coroa. Porém, na sociedade de Corte, em que a sociabilidade no universo público ainda mantinha vieses muito hierarquizados, o fato de se estar associado a um empreendimento cultural de peso – como a ereção de uma casa de espetáculos na nova capital imperial com o explícito apoio da Coroa –, era uma maneira eficiente de se atingir a distinção social almejada especialmente aos olhos do monarca. Vejamos os diferentes modelos de Avisos publicados na *Gazeta*:

Aviso I

Plano da Sexta Loteria do Real Theatro de S. João.									
1	Premio	-	-	-	-	-	-	-	8:000.000
1	-	-	-	-	-	-	-	-	5:000.000
1	-	-	-	-	-	-	-	-	3:000.000
1	-	-	-	-	-	-	-	-	2:000.000
1	-	-	-	-	-	-	-	-	2:000.000
2	-	-	-	-	-	1:000.000	-	-	2:000.000
4	-	-	-	-	-	600.000	-	-	2:400.000
8	-	-	-	-	-	400.000	-	-	3:200.000
10	-	-	-	-	-	200.000	-	-	2:000.000
30	-	-	-	-	-	100.000	-	-	3:000.000
100	-	-	-	-	-	40.000	-	-	4:000.000
400	-	-	-	-	-	20.000	-	-	8:000.000
1:550	-	-	-	-	-	12.000	-	-	18:600.000
1	Primeira branca	-	-	-	-	-	-	-	600.000
1	Ultima dita	-	-	-	-	-	-	-	600.000
2:110 Premios } a 9:600									62:400.000
4:390 Brancos }									
6:500									
Os Bilhetes se achão á venda, na rua Direita, em casa do Thesoureiro, onde tambem se vendem os da Loteria mensal, que se hade extrahir no primeiro do mez de Setembro, na mesma casa, onde se está extrahindo a Loteria de S. José ás 10 horas da manhã.									
RIO DE JANEIRO NA IMPRESSÃO REGIA. 1815.									

Fonte: Gazeta do Rio de Janeiro. 1815. n. 67

Como podemos notar, o *plano da loteria* (**Aviso I**) informava em ordem decrescente a quantia dos prêmios, o local de venda, a data e o horário do sorteio do bilhete. Durante todo o período joanino, os moradores da cidade podiam comprar os bilhetes na sede do espaço, geralmente entre as nove horas da manhã e duas

horas da tarde.¹⁹⁹ Depois da abertura do *Teatro de S. João*, em outubro de 1813, e a vigência dos espetáculos artísticos, notamos um aumento sensível no interesse dos negociantes do Paço na venda das loterias e bilhetes. Em 1816, os bilhetes podiam ser adquiridos na rua Direita na casa de Fernando José Pinheiro, na rua do Rosário, na de Antonio José Airosa²⁰⁰ e na rua da Quitanda, na de Joaquim do [ilegível] Pinto.²⁰¹ No final de 1817, além das casas já citadas, os habitantes da Corte também podiam comprá-los na rua dos Pescadores, na casa N.º 5.²⁰²

Aviso II

- Lista dos premios da Loteria mensal do Real Theatro de S. João, extrahida no 1.º de Setembro do corrente anno.

Numeros.	Premios.	N.	P.	N.	P.
14	100000	384	100000	936	100000
231	100000	403	2:000000	984	100000
254	100000	616	100000	1046	1:000000
277	100000	900	3:000000	1241	100000
300	100000	915	100000	1425	100000

Segunda feira 4 do corrente haverá Gazeta Extraordinaria N.º 15.

RIO DE JANEIRO NA IMPRESSÃO REGIA. 1815.

Fonte: Gazeta do Rio de Janeiro. 1815. n. 70.

A *lista dos prêmios (Aviso II)* destacava os números dos bilhetes sorteados e seus respectivos valores. Tal foi a seriedade desta iniciativa, que a publicação de um aviso de fevereiro de 1812 nos chama a atenção pela grandiosidade do prêmio. Denominado de *Plano de uma pequena Loteria a beneficio do Real Teatro de S. João*, desta vez os compradores concorriam a “uma morada de casas no Sítio da *Gamboa*, pertencentes ao Proprietário do Teatro, cujas casas se entregarão a quem lhe saírem por prêmio na extração da Loteria, e acabadas de todo; e os mais prêmios são a

¹⁹⁹ GRJ. 1816. n. 8.

²⁰⁰ *Ibid.*, n. 20.

²⁰¹ *Ibid.*, n.61.

²⁰² *Ibid.*, n.105.

dinheiro, sem que haja desconto”.²⁰³ Um viés relevante deste empreendimento é que 12% do valor de cada bilhete era descontado em benefício da sustentação/administração do próprio teatro.²⁰⁴ Ou seja, se de início as emissões das loterias tinham o propósito de cobrir os custos da construção do teatro, ao longo do período estas serviram para subsidiar os espetáculos. Todos esses fatores demonstram o vivo interesse do proprietário em manter seu *locus de cultura* artística em constante atividade.

O empreendimento de Fernando José de Almeida também contou com o forte incentivo do governo, que não só o beneficiava com seis loterias assim que o espaço entrasse em funcionamento, como também concedia isenção alfandegária a todos os materiais necessários à obra – incluindo-se ornato e vestuário. Ademais, o negociante recebia do governo 150 mil réis pelos camarotes do ministro do reino, do encarregado das armas e do intendente geral da polícia, e 100 mil réis pela tribuna real.²⁰⁵ Além disso, a autoria do projeto era de José da Costa e Silva – o mesmo arquiteto que projetou o Teatro de S. Carlos. Na análise do historiador Jurandir Malerba, o “esmero do príncipe em construir rapidamente uma casa à altura de sua majestade, que em nada devesse aos prosclênios lisboetas, é um índice diminuto de como o teatro se tornaria o centro de todas as suas manifestações políticas e sociais”²⁰⁶, principalmente depois de inaugurado.

Aqui fazemos uma importante ressalva: apesar de o teatro ter sido um *locus de cultura* financiado pelos negociantes e nobres da Corte, sua construção teve amplo apoio do real erário e da máquina governamental. A despeito de seu estatuto de espaço

²⁰³ *Ibid.*, n.11 (Grifo do Original).

²⁰⁴ *Ibid.*, n. 38.

²⁰⁵ MARZANO, Andrea. Verbete Teatro. In: NEVES, Lúcia Bastos Pereira das; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil joanino... Op. Cit.*, p. 418. Para maiores detalhes ver SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *D. João. Príncipe e Rei no Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2008. p. 95.

²⁰⁶ MALERBA, Jurandir. *A Corte no exílio:... Op. Cit.*, p. 92.

particular (ou não estatal), o teatro de S. João foi notícia constante nas páginas da *Gazeta do Rio de Janeiro*.²⁰⁷ A Coroa não só fez grande uso do espaço entre os anos de 1813 e 1821 – comemorando datas natalícias e causas políticas da monarquia –, como também trouxe para o Rio de Janeiro, o maestro Marcos Portugal, um dos nomes de destaque da música clássica do período. Com Portugal regendo as apresentações artísticas da realza, a partir de 1811, ratificava-se tanto a superioridade artística do espaço quanto a supremacia política do Império Português na América.

2.5 O Real Teatro de S. João no Rio de Janeiro

O teatro de S. João ficou pronto em 1813. A inauguração deu-se no dia 12 de outubro, no aniversário do Príncipe da Beira, D. Pedro de Alcântara. O destaque do espetáculo foi o Drama lírico *O juramento dos Numes*, de autoria de João Fausto da Camara Coutinho.²⁰⁸ Quatro dias depois, o gazeteiro informava aos seus leitores os detalhes da noite de gala.

²⁰⁷ Quanto à natureza oficial da *Gazeta do Rio de Janeiro*, ver MEIRELLES, Juliana. *Imprensa e poder... Op. Cit.*, p. 71. Sobre a natureza do teatro S. João concordamos com a ótica do pesquisador Alberto Pacheco de que “o teatro, apesar de não ser estatal, estava intimamente relacionada com as atividades da Corte. [...] de certa forma, [foi] subsidiado pelo rei através de concessão de loterias e isenção de impostos”. PACHECO, Alberto. *Castrati e outras virtuosos... Op. Cit.*, p. 60.

²⁰⁸ D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852), escritor e dramaturgo português, entrou para a Armada Real em 1792, onde se tornou capitão de fragata. Também exerceu o cargo de bibliotecário da Marinha. Era membro do Conservatório Real de Lisboa e acompanhou a vinda da Família Real ao Rio de Janeiro, onde produziu a peça *O Juramento dos Numes*, apresentada na noite de abertura do Real Teatro de São João, no dia 12 de outubro de 1813. De volta a Portugal, aderiu à Revolução de 1820, também conhecida como Revolução do Porto, da qual foi um dos poetas oficiais. Recebeu a comenda de Cavaleiro da Ordem de Cristo. “O Arquivo Nacional e a História luso-brasileira: a vida artística urbana.” Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=828&sid=101&tpl=printerview>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

Este teatro, situado em um dos lados da mais bela praça desta Corte, traçado com muito gosto e construído com magnificência, ostentava naquela noite uma pomposa perspectiva, não só pela Presença já mencionada de S.A.R., e pelo imenso e luzido concurso da Nobreza; e das outras classes mais distintas, mas também pelo aparato de formosas decorações; e pela pompa do Cenário e Vestuário. [...] A iluminação exterior do teatro, ordenada com exquisito gosto [sic], realçava o esplendor do espetáculo. Ela representava as letras J.P.R. alusivas ao Augusto Nome do PRÍNCIPE REGENTE NOSSO SENHOR, cuja mão liberal protege as Artes, como fontes perenes da riqueza e da civilização das Nações.²⁰⁹

Notemos que primeiramente a prédica do redator Manoel Ferreira de Araújo Guimarães destacava os aspectos arquitetônicos do edifício. Segundo o arquiteto Nireu Cavalcanti, a grandiosidade desta construção teve características “realmente capazes de destacarem-no em meio ao conjunto de edificações que ladeavam o largo do Rocio”.²¹⁰ Na prática, a elevação de S. João foi parte essencial de um processo de metropolização que, ao longo do tempo, tornar-se-ia irreversível. Nesse sentido, concordamos com a perspectiva da historiadora Maria Odila da Silva Dias de que a “vinda da Corte para o Brasil e a opção de fundar um novo império nos trópicos já significava por si uma ruptura interna nos setores políticos do velho reino.”²¹¹

Além de ter sido construído em uma região privilegiada da cidade, o Teatro S. João tinha a função de demarcar o novo território político da capital. E a mensagem era explícita: com a

²⁰⁹ GRJ. 1813.n.83.

²¹⁰ CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista... Op. Cit.*, p. 178.

²¹¹ DIAS, Maria Odila da Silva. “A interiorização da Metrópole (1808-1853)”. In: MOTTA, Carlos Guilherme (Org.). *1822: Dimensões*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. p. 165.

sua vigência, o Rio de Janeiro definia um importante espaço de sociabilidade por onde circulariam seus principais expoentes. Na análise do historiador Sérgio Barra, algumas construções, tal como o Teatro de S. João, são “*marcos físicos de poder e Civilização* e cuja presença no espaço urbano deveria refletir, através de sua arquitetura e de sua função, a magnificência, o poder e a *Civilização* do Império.”²¹² Sob esse prisma, a Coroa portuguesa abria as portas do Rio de Janeiro aos valores vigentes na alta cultura do mundo civilizado para, assim, civilizar os costumes ditos bárbaros da antiga Colônia.

E, de fato, boa parte da sociedade joanina estaria presente nos eventos. A Família Real, os ministros de Estado, os membros da nobreza portuguesa, assim como os negociantes fluminenses de grosso trato e os viajantes, teriam a oportunidade de circular pelo imponente prédio e também participarem ativamente do calendário artístico que se desenvolveria em S. João ao longo dos anos.²¹³ Para grande parte desses sujeitos históricos, ser um dos “escolhidos” pelo rei para adentrar no universo da alta cultura europeia – assistindo aos espetáculos, contribuindo para a manutenção do espaço ou mesmo marcando presença em um local de grande prestígio social –, tinha um significado muito valioso: atestava o pertencimento à civilização, ou aos valores do mundo tido como civilizado. Em 1815, o redator da *Gazeta do Rio de Janeiro* anunciava as novas condições àqueles que desejassem comprar um camarote no teatro da Corte.

²¹² BARRA, Sérgio. *Entre a Corte...* Op. Cit., p. 116 (Grifos do Original).

²¹³ O historiador Jefferson Cano realizou um importante estudo sobre as diferentes peças de teatro apresentadas no Teatro S. João no período joanino. Ao nomeá-las e analisá-las, o autor verificou o caráter áulico dessas produções, sobretudo antes dos ecos políticos da Revolução do Porto no Rio, em 1821. Para a análise pormenorizada dessa questão, ver: CANO, Jefferson. *O fardo do homem de letras...* Op. Cit., p. 129-135.

Faz-se saber ao Público as condições, com que se alugam os Camarotes efetivos do Real Teatro de S. João, neste ano de 1815 até ao Entrudo de 1816. Quem ocupar o camarote efetivamente, sem fazer transação com ele, terá abatimento [de] dez por cento, pagando sempre doze récitas adiantadas, não contando com o camarote quem não as tiver pago. Na casa dos bilhetes do referido Teatro, se acha todos os dias de manhã, e de tarde o Camaroteiro, até o dia 20 do corrente, para efetuar este negócio, com quem o quiser fazer.²¹⁴

Pelo que podemos apreender desse aviso, a edificação e manutenção de um teatro no Rio de Janeiro parece ter sido um investimento de boa rentabilidade. Para o proprietário, a garantia dos seus lucros dava-se pelo alto preço dos ingressos e o aluguel de camarotes (o valor adquirido cobria os gastos com a montagem das peças); já para a sociedade cortesã, alugar um camarote em S. João era sinônimo de *status* social e respeitabilidade. Para Sérgio Barra, a própria estrutura interna do teatro já demonstrava a hierarquização social tão presente nas sociedades do Antigo Regime. E é por essa razão que muitos homens da órbita política e econômica da cidade se interessavam em manter-se sempre visível aos olhos reais.²¹⁵ Nessas ocasiões, além de a proximidade com o monarca significar uma chance na conquista de mercês, tinham a oportunidade de constituir novas relações sociopolíticas que poderiam lhes garantir, no futuro, maior visibilidade e riqueza. O divertimento e as regras de etiqueta eram dois outros vieses importantes nessa sociabilidade. Particularmente, *frequentar* o teatro *divertindo* “os sentidos, o pensamento de reflexões, e [tendo] cuidados sérios”²¹⁶, também expressava a possibilidade

²¹⁴ GRJ. 1815, n. 20.

²¹⁵ BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a cidade... Op. Cit.*, p. 194-195.

²¹⁶ Verbete Divertimento. Dicionário Moraes e Silva, Vol.1, p. 630.

de polir as maneiras e tentar corrigir os modos. No Rio de Janeiro joanino, tornar-se efetivamente um membro da sociedade cortesã no sentido mais tradicional do termo, perpassava uma atitude individual muito peculiar: cada membro da sociedade deveria ser um bom *observador*. Isto é, aquele que especula, reflete, pondera, faz reparo e, por fim, faz uso de suas observações.²¹⁷

Na prática, a cada apresentação os ilustres espectadores delineavam o seu capital cultural nesse jogo de disputas pela atenção real.²¹⁸ Portanto, as vantagens financeiras anunciadas na *Gazeta* para os interessados no aluguel dos camarotes era uma proposta conveniente para “quase” todos. No início de 1814, a mesma *Gazeta* denunciava a existência de “pessoas mal intencionadas que andam desacreditando a Administração do Real Teatro de S. João”.²¹⁹ Para remediar as possíveis consequências desse “bochicho”, o proprietário publicava uma nota em que justificava seus gastos administrativos: ao abrir o espetáculo no dia 12 de Outubro de 1813, tinha pagado

[...] um mês adiantado a Companhia Cômica, e de Dança, e que a 15 a 17 do corrente, pagou o terceiro mês que se venceu a 12, vindo por esse modo a estar de contas justas com todas as pessoas que trabalham dentro dele, a saber [:] Cômicos, Cantores, Dançarinos, Músicos, Pintores, Alfaia-tes, Comparses [sic], Carpinteiros e Porteiros, &c.²²⁰

Boato ou não, na realidade nem tudo eram flores. Em junho de 1816, por exemplo, Paulo Fernandes Viana escrevia a D.

²¹⁷ Verbete Observar. Dicionário Moraes e Silva, Vol. 2, p. 357.

²¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. [Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli]. São Paulo: Perspectiva, 2007.

²¹⁹ GRJ. 1814, n. 6.

²²⁰ *Ibid.*

João sobre a difícil situação do Real Teatro de São João, que por razões de déficit econômico, encontrava-se fechado. Nesta missão, o intendente da Polícia rogava ao Regente a licença para imprimir pela Impressão Régia quatro rifas “de trastes e joias encostadas às Loterias mensais para tirar um prêmio com que se ajude naquelas despesas”.²²¹ Segundo Viana, cada rifa custaria aos cofres reais seis contos e quatro réis e muito ajudaria o empresário Fernando José de Almeida a subsidiar os cômicos portugueses e estrangeiros que estavam vivendo sob penúria, inclusive dependendo do empresário para se alimentarem.²²²

A despeito dos problemas, ao longo do tempo a sociabilidade na região foi ganhando contornos cada vez mais amplos. A partir de finais de 1817, os leitores da *Gazeta*, possivelmente, já eram cientes do poder de pulverização que as notícias possuíam ao circularem como mercadorias pelas ruas da cidade, o que os colocava na posição de leitores e sujeitos ativos diante das notícias.²²³ Em janeiro de 1819, por exemplo, abria-se “uma aula de dança gratuita de que é mestre *Augusto Tonssaint*, primeiro dançarino no Real Teatro de S. João”.²²⁴ O anúncio informava que “nela se aceitam pessoas de ambos os sexos, de sete anos até doze, para serem empregados no serviço do mesmo Teatro”. Para conhecer as condições da proposta, os interessados deveriam procurar o administrador do Teatro, *Carlos José da Costa*.²²⁵ No mesmo ano, o comerciante José Antonio Severino abria uma nova casa de pasto e botequim “pegado ao Real Teatro de S. João, na propriedade que pertence ao mesmo Teatro”. O negociante ainda

²²¹ ANRJ. Ministérios dos Negócios do Brasil. Fundo Diversos. GIF1 (OI), 6J-83.

²²² *Ibid.*

²²³ MEIRELLES, Juliana. *Imprensa e poder... Op. Cit.*, p. 164-165.

²²⁴ GJR. 1818, n. 98.

²²⁵ *Ibid.*

anunciava que no estabelecimento “se acharão boas comidas de todas as qualidades, e por preços cômodos.”²²⁶ Um dos principais fatores para tamanha popularidade desse espaço de cultura era o fato de D. João comparecer aos eventos artísticos de maior relevância política, como revela o vivo depoimento do artista francês Jean-Baptiste Debret, radicado na Corte desde 1816.

Os portugueses, apreciadores da arte musical, mantinham em Lisboa certo número de virtuosos italianos e de excelentes instrumentistas a serviço da Capela Real. Esse precioso conjunto figurava igualmente no teatro da Corte, principalmente nas representações de gala honradas com a presença dos soberanos. Nessas circunstâncias, também, o estro dos poetas nacionais, sempre pródigos em louvores exagerados, parecia ainda insuficiente ao orgulho do soberano, habituado a vir quatro a cinco vezes por ano ao teatro sujeitar-se ao fogo ininterrupto das metáforas ousadas que formam esse prólogo dialogando bastante longo e que se intitula francamente *Elogio*.²²⁷

Para além de nos informar sobre a presença anual das idas reais ao teatro S. João, Debret nos coloca a par das práticas culturais ocorridas no Rio de Janeiro, que muito se aproximavam daquelas vividas nos espaços de cultura artística em Lisboa, sobremaneira a Capela Real e o teatro de S. Carlos. A valorização das virtuosos, por exemplo, foi de extrema importância: ajuda-nos a percebermos as *continuidades* dessas práticas culturais da Coroa, assim como a reiteração do gosto real na manutenção de um cotidiano artístico que primasse pela tradição absolutista.²²⁸ Nesse

²²⁶ *Ibid.* n. 25

²²⁷ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins/Edusp, 1972, t.II, p. 242 (Grifos do Original).

²²⁸ Segundo Alberto Pacheco, “Mesmo durante o período joanino, com as atividades da Real Câmara e do Teatro S. João e a consequente produção da música

sentido, os *Elogios* de caráter eminentemente político reiteravam a glorificação de uma “arte do passado – exagerada, artificial e submissa.”²²⁹ Porém, mesmo que o rei estivesse ausente, sua figura era representada por um retrato que condizia com o enredo, e tinha propósitos didáticos: visava enaltecer alguma qualidade do soberano. Fosse bondade, afabilidade ou magnanimidade, o sentimento exaltado estava intimamente relacionado ao caráter da representação.²³⁰

Pela ótica do poder real, ou da constante prédica de enaltecimento público pela pena do gazeteiro da Corte, receber de seus súditos manifestações tão prestigiosas era uma forma indelével de manter vivo o discurso de soberania política e cultural diante do Velho Mundo, ainda imerso em conflitos políticos de grande magnitude: primeiro as guerras napoleônicas e, a seguir, o processo de restauração do Antigo Regime na Europa.²³¹ A preleção

profana como óperas, bailados, elogios e cantatas, boa parte da prática musical carioca continuou acontecendo dentro das igrejas. A influência de D. João VI nessa produção musical sacra foi fundamental, não só pela conhecida predileção do Rei pelas pela música eclesiástica, mas também porque durante o período joanino além da religião oficial do Brasil ser o catolicismo, as relações entre Igreja Católica e o Estado do Brasil se davam através da instituição do padroado.” PACHECO, Alberto. *Castrati e outros virtuosos...* Op. Cit., p. 52.

²²⁹ CANO, Jefferson. *O fardo do homem de letras...* Op. Cit., p. 129.

²³⁰ BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a cidade...*, p. 188.

²³¹ MEIRELLES, Juliana. *Imprensa e poder...* Op. Cit. Especificamente sobre o teatro de S. João, afirma o historiador Jefferson Cano: “Seria repetitivo, e de todo desnecessário prolongar o relato das vezes em que, segundo a imprensa oficial a família real transportou-se em grande estado ao real teatro, dos vivas que se repetiram sempre com entusiasmo, do teatro que esteve sempre profusamente iluminado, e cujo concurso foi sempre brilhante [...]. Mas se supostamente não mudava o ardente entusiasmo do público, nem o Benigno Acolhimento do monarca, alguma coisa por fim mudava, como no espetáculo de 26 de fevereiro de 1821, cujo motivo não era nenhum faustíssimo natalício, mas sim a aceitação da constituição que viesse a ser elaborada pelas Cortes em Lisboa.” CANO, Jefferson. *O fardo do homem de letras...* Op. Cit., p. 134.

de Debret sobre as apresentações teatrais, contudo, acenava para um certo cansaço do público nessas apresentações: as improvisações poéticas “declamadas por autores espalhados pela sala” duravam, muitas vezes, “mais de cinco quartos de hora” e, apesar de encher de prazer o espírito do rei “enfarava[m] impunemente todo o resto do auditório.”²³²

Não obstante os diferentes discursos e olhares para a nova realidade artística da Corte, é fato que os concertos musicais, as encenações de dramas, comédias e danças, além das festividades políticas, as paradas militares e espetáculos artísticos em geral, ocorridos dentro e fora do teatro, representavam uma gama importante do novo universo cultural que passava a fazer parte do cotidiano da capital. De acordo com Alberto Pacheco,

Quando passou a funcionar a Capela Real, a orquestra foi bastante ampliada com a entrada de músicos que foram sendo contratados da Europa. As cerimônias religiosas passaram a ser muito mais suntuosas, de acordo com a pompa usual na Corte portuguesa, afinal a Real Capela do Rio de Janeiro deveria ter como modelo a Real Capela de Lisboa.²³³

A rigor, os pressupostos e conceitos da arte europeia estavam, agora, presentes também na América. Vejamos dois anúncios saídos no periódico da Corte, entre 1815 e 1816:

Sexta-feira 27 do corrente no Real Teatro de S. João, se há de representar a nova comédia mágica, intitulada o *Mágico de Valença*, peça muito galante, além das tramóias com que a [sic] ator *Luiz Xavier Pereira*, maquinista atual do mesmo Teatro, pretende [sic] mostrar a tão erudito

²³² DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca...* Op. Cit., p. 242.

²³³ PACHECO, Alberto. *Castrati e outros virtuosos...* Op. Cit. p. 53.

público o seu préstimo, como maquinista, e igualmente na pintura *Jaconio de Argencio*, arquiteto pintor do mesmo Teatro.²³⁴

Sábado 6 do corrente no Real Teatro de S. João, se há de representar uma nova comédia intitulada *Dever e Natureza*, produção de Antonio Xavier Ferreira de Azevedo.²³⁵

Como podemos notar, importava aos homens de teatro delinear uma relação profícua com o seu público: o destaque não se limitava aos aspectos técnicos, referia-se, sobremaneira, ao nível cultural da escolha das peças e do apurado trabalho do arquiteto e pintor do teatro, responsável por primar pela estética e magnificência desse espaço. Na prática, portanto, os valores e simbologias monárquicos que vigoravam pelos diferentes espaços públicos de Lisboa também passaram a ser partilhados pela sociedade joanina no Rio de Janeiro, que começou a ter acesso às célebres obras da dramaturgia europeia. Em julho de 1815, por exemplo, a *Gazeta do Rio de Janeiro* anunciava as peças dramáticas publicadas pela *Impressão Régia*, à venda na Loja da Gazeta. Os diversos títulos eram anunciados com seus respectivos preços. Entre outras, encontramos *Ephigenia*, por 800 réis, *Merope*, por 960 réis, *Juramento dos Numes*, por 640 réis. Já entre as coleções de peças, bem mais caras, temos: *Teatro Estrangeiro*, 2 vol., que contém o *Cid*, o *Avarento*, o *Jogador*, o *Pai de Família*, *Alzira*, *Os Dois Amigos*, por 4000 réis; *Teatro Cômico Português, ou Coleção das Operas Portuguezas, que se representaram no Teatro do Bairro Alto em Lisboa*, 4 vol., por 8000 réis.²³⁶

Em relação aos romances produzidos pelas tipografias reais nos dois lados do Atlântico, a análise comparativa de preços

²³⁴ GRJ. 1815, n. 7.

²³⁵ *Ibid.*, n. 2 (Grifo do Original).

²³⁶ *Ibid.*, n. 53 (Grifos do Original).

realizada pela pesquisadora Simone Souza constatou que a mesma obra produzida em Portugal e no Brasil poderia ser três vezes mais cara no Rio de Janeiro.²³⁷ Segundo a autora, o maior número de pontos de venda e de tipografias em Portugal assim como a maior disponibilidade da matéria-prima para as impressões podem ser fatores relevantes na elevação dos preços no Rio de Janeiro, onde os recursos eram mais escassos. Tal fato nos indica que, provavelmente, a Coroa praticou o mesmo tipo de política editorial para as peças de teatro. Porém, apesar do alto custo das obras, nascia no Brasil a possibilidade de as pessoas conhecerem-nas – seja pela leitura ou pelas encenações. Um bom indício desse tipo de política editorial pode ser apreendido pelos anúncios da *Gazeta do Rio de Janeiro*. Em 1819, o periódico anunciava: “O Drama em Música, que se há de por em cena no dia nove do corrente [outubro], no Benefício de *Paulo Rasquellas*, acha-se à venda no Teatro, e na loja de Mr. *Troyon* N.º 23, rua do Ouvidor.”²³⁸ Já em 1820, era a vez de a folha noticiar aos seus leitores sobre a publicação da tragédia *Vestel*, que estava em cena no Real Teatro de S. João, ao mesmo tempo em que se achava impressa em português. A obra era vendida na loja da *Gazeta* por 800 réis.²³⁹

Com o fim do apogeu napoleônico, sobretudo a partir de 1815 quando Portugal e França já haviam reatado as relações comerciais²⁴⁰, houve uma visível mudança de enfoque em relação

²³⁷ SOUZA, Simone. *Primeiras impressões... Op. Cit.*, p. 63.

²³⁸ GRJ. 1819, n. 80.

²³⁹ *Ibid.*, 1820, n. 82 (Grifos do Original).

²⁴⁰ Sobre o restabelecimento das relações comerciais entre Brasil/Portugal e França ver MALERBI, Eneida Maria Cherino. *Relações Comerciais entre Brasil e França: 1815-1848*. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo, 1993; STOIANI, Raquel. *Napoleão visto pela luneta d'El Rei: construção e usos políticos do imaginário francês e napoleônico na América Portuguesa*. Tese de Doutorado. USP. São Paulo, 2009. p. 360-378.

tanto às notícias de origem francesa que eram veiculadas na *Gazeta do Rio de Janeiro*, quanto em relação à política cultural da Coroa no universo luso-brasileiro.²⁴¹ Como salienta a historiadora Lúcia das Neves, a principal consequência desse processo é que a “influência francesa passou a ter um papel significativo nas relações culturais.”²⁴² Particularmente em relação às *Tragédias*, notamos um crescente interesse pela publicação de autores franceses. Entre 1816 e 1817, duas tragédias de Racine – *Iphigenia*²⁴³ e *Phedra*²⁴⁴ – foram traduzidas para o português “verso a verso” por homens ilustres da Corte, o Doutor Antonio José de Lima Leitão e o livreiro Manoel Joaquim da Silva Porto, respectivamente.

Em julho de 1817, era anunciada a venda da “mui moderna tragédia *El Rei D. Sebastião em África*” e podia ser comprada na loja da *Gazeta* por 1.280 réis. Coincidentemente, esta peça havia sido impressa em Lisboa no mesmo ano.²⁴⁵ O teor político da

²⁴¹ MEIRELLES, Juliana Gesuelli. *Imprensa... Op. Cit.*, p. 130.

²⁴² NEVES, Lucia Bastos P., “O privado e o público nas relações culturais do Brasil com França e Espanha no governo joanino”. In: *Seminário Internacional D. João VI: um rei aclamado na América*, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2000. p. 195

²⁴³ GRJ. 1816.n.64.

²⁴⁴ *Ibid.*, n. 8.

²⁴⁵ *Ibid.*, n. 60. D. Sebastião em África é uma tragédia de autoria de Manoel Caetano Pimenta de Aguiar, foi impressa em Lisboa, pela Impressão Regia, 1817. **Nota descritiva da peça:** No Argumento que acompanha a publicação de *D. Sebastião em África*, Manuel Caetano Pimenta de Aguiar não deixa de enfatizar o tema escolhido para a sua tragédia ao identificá-lo como “o facto mais trágico da nossa história”. O público depara-se, desta forma, com a glorificação da figura de D. Sebastião, vincadamente marcado pela sua “natural inclinação pelas armas” e, através dele, de um Reino indiscutivelmente no “auge da sua glória e prosperidade”. Como refere o autor, e como é do conhecimento comum, o gênio belicoso do jovem monarca assim o conduziu, após uma primeira vitória alcançada no norte de África, a uma segunda e derradeira expedição que lhe custou a vida e mergulhou o reino na dor e no desamparo. Ora a tragédia não é mais do que a curta e pomposa encenação do conflito que opõe o rei de Portugal, nas proximidades de Arzila e junto ao rio Mucazane, ao imperador de Marrocos e ao seu

tragédia e a rapidez com que ela foi executada nas duas principais cidades do Império Português demonstram o nítido empenho da Coroa em exaltar os temas de seu interesse, cujo conteúdo, muito provavelmente, reiterava o infortúnio real ocorrido com D. Sebastião por força da Providência Divina. A semelhança com a situação vivida por D. João VI não era mera coincidência. Em 1818, a ópera *Zaira*, de Voltaire era vendida na Loja da Gazeta por 1.280 réis.²⁴⁶

O novo *status* também delineado no campo político permitia o livre trânsito de franceses no mundo luso-brasileiro, atestado, inclusive, pela nomeação de um cônsul-geral da França no Brasil, o Coronel Jean-Baptiste Maler.²⁴⁷ A partir de então, e com destaque para a preeminência política do ministro Antonio de Araújo de Azevedo entre os anos de 1814 e 1817, a cultura francesa teve um importante destaque na Corte joanina. Francófilo assumido, Azevedo conduziu explicitamente uma política externa de aproximação com o governo de Luís XVIII. Pela ótica da restauração da antiga ordem, o interesse da paz geral entre as

plano estratégico. A edificação da tragédia, durante os seus cinco actos, entre o campo português e o campo inimigo, concorre para a acentuação do terror e compaixão a favor do exército luso e a elevação da figura de D. Sebastião a herói nacional. A peça encontra-se digitalizada e pode ser consultada em Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca_digital/publicacoes/th/obras/ULFLOM02430-1/ULFLOM02430-1_item1/index.html>. Acesso em: 10 fev. 2012.

²⁴⁶ *Ibid.*, n. 39.

²⁴⁷ Jean-Baptiste Maler foi cônsul-geral da França no Brasil entre 1816 e 1821. Antes de ser diplomata, foi soldado nas hostes contra-revolucionárias, quando adquiriu patente militar, tendo emigrado em 1792, fugido do Terror. Viveu então em Portugal, voltando à França em 1814 para servir à Restauração Bourbon com Luís XVIII. De lá veio para o Brasil. [...] No Rio de Janeiro, Maler correspondeu-se frequentemente com o duque de Richelieu, chanceler da França, além de manter conversas constantes com D. João VI e figuras expoentes da Corte como o Conde da Barca.” MONTEIRO, Rodrigo Bentes. Verbete Jean-Baptiste Maler. In: NEVES, Lúcia Bastos Pereira das; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil joanino... Op. Cit.*, p. 254.

nações europeias estendia-se, igualmente, para o rei francês. E, de fato, foi o que ocorreu. Segundo o musicólogo Jean-Paul Sarraute,

Em 1816, Luís XVIII envia uma missão extraordinária ao Rio de Janeiro, no intuito de retomar as relações diplomáticas com a Corte portuguesa. A direção desta empreitada foi confiada ao Duque de Luxemburgo, que era irmão da Duquesa de Cadaval, então residente no Brasil.²⁴⁸

O Conde da Barca foi o responsável por intermediar a execução desse projeto, que trouxe, entre outras coisas, para o Brasil o renomado músico Sigismund Von Neukomm, discípulo de Joseph Hydn. Segundo Sarraute, Neukomm foi músico do célebre político francês Tayllerand, razão pela qual teve muito contato tanto com a vida política quanto com o universo musical parisiense. “Por ser mais exacto, fora o músico escolhido para todas as cerimônias marcantes da vida política da França e da Europa nos anos que se seguiram à derrota de Napoleão”, afirma Sarraute.²⁴⁹ Neukomm viveu no Rio de Janeiro entre os anos de 1816 e 1821 e contribuiu sobremaneira para o refinamento do gosto. Ainda de acordo com o musicólogo, Neukomm não só foi muito bem recepcionado pelo Conde da Barca, como ainda foi pessoalmente nomeado por D. João como professor de piano do príncipe dom Pedro de Alcântara e da Infanta D^a Maria.²⁵⁰ No aspecto cultural, o Conde da Barca também intermediou a vinda dos artistas franceses para o Brasil (1816) – projeto cultural definido pela historiografia tradicional brasileira como *Missão Artística Francesa*.²⁵¹

²⁴⁸ SARRAUTE, J-P. *Marcos Portugal. Op. Cit.*, p. 145.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 144.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 145.

²⁵¹ TAUNAY, Afonso de. “A Missão Artística de 1816”. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956.

No final de 1815, a dita “Missão Artística Francesa” teve explícito apoio político da Coroa, sendo seu principal intuito o de “facilitar o progresso das artes e proteger os artistas.”²⁵² Já em meados de 1816, o governo de D. João criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. No que concerne ao projeto da “Missão Artística Francesa”, há controvérsias dentro da historiografia. Lúcia das Neves afirma que “por ter como meta a civilização esta mesma Coroa tomou a iniciativa, após 1815, de convidar e hospedar missões francesas, que representavam nas suas condutas, aspectos ‘louváveis ou desejáveis’, segundo a ótica do período daquilo que a civilização francesa representava *de positivo* nas relações entre os povos”.²⁵³ Já o recente trabalho da antropóloga Lília M. Schwarcz enfatiza que “convém desconfiar das concepções finalistas, as quais tomam as consequências como causas e dão à ‘Missão’ um objetivo direto que, sem dúvida, ela não tinha, mas trataria de alcançar”.²⁵⁴

Segundo Schwarcz, há uma versão oficial da missão “que narra tudo, reservando para a Corte a proeminência e o controle sobre os fatos”. A antropóloga defende, contudo, que “partiu dos próprios artistas toda a iniciativa e realização do projeto, e o governo português só apoiou o grupo quando este aqui chegou”, liderado por Lebreton, secretário perpétuo do Instituto de França e chefe desse grupo de artistas franceses.²⁵⁵

²⁵² *Ibid.*, p. 9.

²⁵³ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁴ SCHWARCZ, Lília M. *O sol do Brasil: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras artísticas dos artistas franceses na Corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras. 2008. p. 17. Esta pesquisa suscitou atualmente uma importante discussão na historiografia se realmente houve um projeto cultural acerca da vinda da Missão Francesa para o Brasil. Em nossa pesquisa, analisaremos detidamente esse fato.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 176-177.

Em relação ao papel desempenhado pelos artistas franceses no Brasil – seja como parte de um projeto idealizado e patrocinado pela Coroa portuguesa com intuito civilizador – como defende a historiografia tradicional²⁵⁶-, ou uma iniciativa autônoma desses artistas, como propõe a pesquisadora Lília Schwarcz, o que nos interessa mostrar é que durante o período em que o grupo francês permaneceu no Brasil seus integrantes foram pensionados pela Coroa.²⁵⁷ Tal fato demonstra a relevância desse empreendimento cultural, porém o compreendemos como *apenas* um episódio proeminente de uma política cultural mais ampla do governo joanino.

O ano de 1817 foi crucial para o Império Português. Em meio à turbulência política pela qual passava a monarquia portuguesa desde o mês de março devido à Insurreição Pernambucana, de caráter republicano e separatista, fazia-se urgente reiterar a fidelidade dinástica que unia o monarca aos seus súditos. Em 13 de maio, o laço matrimonial entre D. Pedro de Alcântara e a princesa Leopoldina era confirmado, exaltado e publicamente comemorado no teatro da Corte.

Segunda-feira 26 do corrente [maio] houve grande gala na Corte, estiveram embandeiradas as fortalezas e embarcações, que deram as salvas Reais, e se patentearam outras demonstrações de júbilo pelo motivo faustíssimo de estar ajustado o casamento de S.A.R. o Senhor D. Pedro Príncipe do Reino Unido de Portugal e do Brasil, e dos Algarves, com a Sereníssima Senhora CAROLINA JOZEFA LEOPOLDINA, Arquiduquesa de Áustria. [...] A noite dignou-se El Rei Nosso Senhor de honrar com a

²⁵⁶ Oliveira Lima, classificou como *melancolia* o desenvolvimento da dita Academia no Brasil. Para a compreensão dos fatos, ver LIMA, Oliveira. *D. João... Op. Cit.*, Capítulo V “Emancipação Intelectual” (p. 159-175).

²⁵⁷ SCHWARCZ, Lília M. *O sol do Brasil... Op. Cit.*, p. 209.

Sua Presença e da Real Família, o Teatro desta Corte, que estava iluminado, e ao chegar à sua Tribuna um grande concurso de pessoas, que guarneciam os Camarotes, e a plateia, vestidas de Corte, bradaram em altos Vivas a El Rei Nosso Senhor e a toda a Sua Real Família, cantando os músicos o Hino Nacional.²⁵⁸

Esta grande festividade da Corte tinha sentidos políticos muito precisos: simbolizava a aliança vitoriosa de duas coroas europeias que “transfundia o sangue da continuidade monárquica nas casas reinantes aniquiladas ou oprimidas”²⁵⁹ por Napoleão e, portanto, merecia ser celebrada com grande pompa. Para além da missa ocorrida na Real Capela – que contou com a presença da Família Real e de todas as classes dos nobres cortesãos –, o evento artístico da noite no teatro S. João, teve como destaque a representação da Ópera séria a *Vestal*, “música excelente do grande Mestre Puccitta.” No intervalo do 1º ao 2º ato, o público foi apresentado com a Dança *Surpresa de Diana*.²⁶⁰ Ademais, segundo Luís Norton, a educação de D. Leopoldina²⁶¹ representava o ápice do exemplo de uma mulher civilizada da nova capital

²⁵⁸ GRJ. 1817, n. 43.

²⁵⁹ NORTON, Luís. *A Corte de Portugal no Brasil: (notas, alguns documentos diplomáticos e cartas de imperatriz Leopoldina)*. 3. ed. Ilus. São Paulo: Nacional, 2008. p. 72.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 72.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 92. Segundo Norton, “[D. Leopoldina] era uma mulher de espírito, calma, culta, dedicada às boas letras e às belas-artes; interessava-se vivamente pelas ciências naturais, tinha curiosidades científicas, lia Sismondi, colecionava animais e plantas, conhecia perfeitamente a mineralogia, a zoologia e a geometria descritiva [...]”.

e, portanto, deveria ser seguido pelos palacianos que desejavam polir os hábitos e maneiras.

D. Leopoldina trouxe para o Brasil, para junto de D. Pedro, o gosto pelos livros, pelo estudo metódico, pela boa cultura literária e científica, assim como foi animadora constante de todas as manifestações artísticas, pelas quais Linhares e Barca se haviam interessado.²⁶²

Em julho do dito ano, a mesma folha anunciava que os sócios do Teatro particular do Rocio, situado à rua de S. Pedro, desejavam “dar um público testemunho do seu regozijo pela gratíssima notícia”, que, segundo o redator, “tem feito objeto de nosso júbilo.”²⁶³ Araújo Guimarães referia-se ao triunfo militar da Coroa diante dos revolucionários pernambucanos. De acordo com o historiador Evaldo Cabral de Mello, a “facilidade e rapidez da vitória em Dezessete impressionaram os contemporâneos.”²⁶⁴ A análise comparativa do viajante francês Tollenare entre a revolução pernambucana e francesa é ressaltada pelo autor: “o povo [em Pernambuco] não tomava parte alguma na insurreição’ nem demonstrava ‘nenhum entusiasmo, nenhum transporte’. E lembrando-se da jornada de Paris exclamava: ‘Que diferença de ardor entre essa população e a nossa!’”²⁶⁵ O discurso do gazeteiro da Corte era deveras diferente da observação do viajante francês. Segundo Guimarães, o festejo do triunfo tinha atraído um grande número de espectadores, que se deleitaram com o refinamento do repertório.

²⁶² *Ibid.*, p. 94.

²⁶³ GRJ. 1817, n. 56.

²⁶⁴ MELLO, Evaldo Cabral de. *A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 38.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 38.

Desempenhou-se então a *Medeia*, tragédia do célebre *Longepierre*, traduzida pelo insigne *Francisco Manoel*, e os atores se esmerarão e conseguiram retratar fielmente aquele original. A música tomou então a sua vez; e entre as escolhidas peças que se ouviram, ocuparam o primeiro lugar as belíssimas variações, que executou com a maior perfeição o Professor *Ansaldi*, músico da câmara de S.M. Concluiu-se o divertimento com o Entremez da *Castanheira* com toda a sua música, o qual se representou com a mais completa satisfação de todos os espectadores.²⁶⁶

A continuidade das comemorações ao sucesso real ocorria novamente no dia 05 do corrente mês. Nesta data, foi representado um elogio alegórico cujo intuito era “mostrar que o coração dos *Portugueses* era inabalável às sugestões do crime”. À noite também contou com a Comédia o *Delirante por amor*; que foi seguida de uma dança. Tanto a autoria do elogio quanto a composição da música tinham sido produzidas por um dos sócios do teatro.²⁶⁷ Diante da fragilidade política vivida pela monarquia, notamos que todos os eventos artísticos destacados pelo gazeteiro da Corte estavam em consonância com um discurso que exaltava a valorização e o respeito mútuo entre o monarca e seus súditos. Não foi à toa que em outubro de 1817, Araújo Guimarães rememorava o empenho dos negociantes fluminenses na elevação do *Real Teatro de S. João*. Ao construírem-no em menos de dois anos, mostravam “o quanto [eram] capaz[es] de produzir o amor e adesão a um Monarca Justo, que se preza sobretudo por ser o Pai dos Seus Vassalos”.²⁶⁸

Merope, peça em três atos de autoria do famoso libretista veneziano Apóstolo Zeno, por exemplo, foi publicada pela

²⁶⁶ GRJ. 1817. n. 56.

²⁶⁷ *Ibid.*, n. 56.

²⁶⁸ *Ibid.*, n. 78.

Impressão Régia, em 1815, e encenada no Teatro de S. João, em 08 de novembro de 1817. Segundo Guimarães, este espetáculo teve uma importante novidade que atraiu a atenção geral: Fernando José de Almeida, proprietário do teatro, ofereceu gratuitamente uma ópera ao seletor público, que contava, inclusive, com a presença de D. João e os demais membros da Família Real.²⁶⁹ Essa grande iniciativa realizava-se em nome do casamento de D. Pedro de Alcântara e D. Leopoldina, ocorrido três dias antes (05 de novembro de 1817). Vejamos a descrição do evento:

Começou então a apresentação da Ópera Séria ainda não vista nessa Corte, intitulada – *Merope*, Música da composição do insigne *Marcos Portugal*.²⁷⁰ O Cenário e vestuário eram não só majestosos, mas inteiramente novos. No intervalo do 1º ao 2º Ato, executou-se um baile sério intitulado, *Axur, ou o roubo d'Áspacia*, com Cenário e vestuário igualmente ricos e novos.

Era para admirar a encantadora vista, que oferecia um prodigioso número de pessoas que vestidas de grande gala, que enchiam o Teatro; a pompa e a riqueza que ostentavam; e, sobretudo a ânsia com que procuravam fazer transluzir nos rostos os alegres sentimentos de corações fieis e amantes do Melhor Soberano.²⁷¹

Toda essa prédica oficial expunha a inversão de papéis que começava a assolar o universo político luso-brasileiro: com a Revolução Pernambucana, ao nordeste do Brasil, e a Conspiração de Gomes Freire de Andrada, em Lisboa, a Coroa portuguesa via sob a constante (e real) ameaça da desintegração do Império

²⁶⁹ *Ibid.*, n. 91.

²⁷⁰ Segundo Jean-Paul Sarraute, *Merope* foi escrita por Marcos Portugal em 1804, para o teatro de S. Carlos, em Lisboa. SARRAUTE. *Marcos Portugal. Op. Cit.*, p. 151.

²⁷¹ GRJ. 1817, n. 91.(Grifos do Original).

Português. E a defesa do Brasil era medida de caráter irrevogável. Como defendeu a historiadora Ana Rosa Cloquet da Silva, com tais acontecimentos “acentuava-se a tendência da fixação da Monarquia no Brasil, entendida na perspectiva anteriormente assinalada por Silvestre Pinheiro Ferreira, como *medida essencial para se evitar a fragmentação desta parte do Império*, sujeita às tendências republicanas então manifestas.”²⁷² Por esse prisma, portanto, era necessário que D. João reconquistasse a confiança de seus súditos, que deveriam acreditar na saúde política do Antigo Regime.

Em outras palavras, a partir de 1817 as ações da Coroa no espaço público tinham como objetivo explícito a reconfiguração do apoio político de seus vassalos, pois só assim continuariam a existir nos moldes que tanto almejava manter. A viabilidade dessa empreitada, no entanto, mostrava-se cada vez mais complicada. Enquanto os revoltosos lisboenses consideravam-no um rei ingrato que por sua ausência prolongada havia rompido o pacto social que sustentava a monarquia portuguesa; os revolucionários pernambucanos tinham ganhado uma importante batalha: por maior que fosse a derrota militar, a expansão do ideal republicano pelas outras capitanias do nordeste era uma realidade.²⁷³ Porém, como bem destacou o historiador Evaldo Cabral de Mello, “a *independência* foi o verdadeiro motor de Dezesete e se

²⁷² SILVA, Ana Rosa Cloquet da. *Inventando a Nação:... Op. Cit.*, p. 274 (Grifos do Original).

²⁷³ *Ibid.* p. 270. “Além de contestar a soberania monárquica, um dos efeitos mais alarmantes do movimento, pela perspectiva das autoridades régias, residiu no seu alastramento para outras Capitanias do Nordeste Brasileiro, acenando com a possibilidade da fragmentação do projetado Império do Brasil. Ainda que, efetivamente, seu sucesso tenha se restringido às Capitânicas da Paraíba e do Rio Grande do Norte – sendo abortada no Ceará onde se esboçou pretensa adesão, e na Bahia, pela ação fulminante do Governador Conde dos Arcos.

incompatibilizou com a aspiração de constitucionalizar o Império luso-brasileiro.²⁷⁴

A Coroa se situava exatamente na contramão dos ideais políticos pernambucanos. Por esta razão, era necessário que a monarquia exaltasse o valor e a solidez do sistema monárquico absolutista, tão contestado pelos súditos reais em ambas as margens do oceano. Dessa forma, no ano seguinte o Rio de Janeiro assistiria um dos mais destacados eventos de caráter político ocorrido na capital do Império: em 06 de fevereiro de 1818, a aclamação de D. João VI foi um festejo digno de uma monarquia europeia. Afinal de contas, era a primeira vez que um rei europeu era aclamado na América.²⁷⁵

Momento *sui generis* marcado por simbologias e conexões políticas cuidadosamente arquitetadas pela elite luso-brasileira, a Aclamação tinha como meta política a consolidação de um Império luso-brasileiro com sede na América. A cerimônia foi concebida como um espaço de legitimação do poder real que renovava a relação entre o rei e seus súditos. Nesse sentido, o alcance da adesão maciça de todas as camadas da sociedade era um fator de fundamental relevância, sobretudo depois de a monarquia ter vivenciado momentos de grande fragilidade política em decorrência dos movimentos revolucionários de 1817. Dia 10 de fevereiro, quatro dias depois das festividades públicas, o redator da *Gazeta*,

²⁷⁴ MELLO, Evaldo. *A outra independência... Op. Cit.*, p. 39 (Grifo Nosso).

²⁷⁵ A escolha do dia 06 de fevereiro como data que oficializava sua coroação também foi um aspecto particularmente arquitetado por D. João VI. Como nos informa o historiador Emílio Lopes, a associação com a fundação do Reino de Portugal “se prestava à rememoração das antigas tradições fincadas em torno do princípio legitimador da autoridade, do direito divino dos reis”, em contraposição à “concepção de soberania popular defendida pelos revolucionários” na sedição pernambucana de 1817. Na prática, portanto, para além de a data da cerimônia tornar-se uma resposta aos princípios republicanos dos revolucionários, ainda perpetuaria no calendário monárquico uma versão vitoriosa da história que solapava a visão dos “vencidos”.

Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, produzia o discurso da folha oficial com o objetivo de fixar a imagem de um povo que abençoa, apoia e adora o seu rei, irrestritamente.

Então salvaram as fortalezas e os navios surtos nesse porto, e se elevaram muitos fogos de artificios, que arremedavam um regular fogo rolante com perto de dois mil tiros. Foi nesse afortunado momento que o imenso concurso de povo, que estava em frente a Varanda, e que atulhava as ruas contíguas, rompeu em unânimes vivas, que mostravam da maneira mais evidente o prazer que transbordavam no coração de todos.²⁷⁶

As celebrações começaram às 9 horas da manhã, com todas as pompas dignas de uma festa da realeza. Os tiros de canhões e os repiques dos sinos indicavam a importância da data. “Toda a família real estava resplandecente de diamantes e de todas as vestimentas da Corte eram notáveis pela riqueza e elegância”, observava Debret, ao acompanhar a chegada dos membros reais à missa solene, na Capela Real, que selava a magnitude do evento digno das circunstâncias “pela eloquência política e religiosa.”²⁷⁷

A questão central da aclamação, no entanto, estava intimamente associada a dois fatos políticos de suma importância para a manutenção da integridade da monarquia luso-brasileira. No que se refere à elevação do Brasil a Reino, consumada em dezembro de 1815, o festejo visava reafirmar a autonomia do Brasil dentro do Império Português, assim como imortalizar a figura de D. João VI como o monarca responsável por trazer a prosperidade e a civilização ao vasto continente do Brasil.

A festa de aclamação foi maciçamente financiada pelos negociantes de grosso trato como Fernando Carneiro Leão, Ama-

²⁷⁶ GERJ. 1817, n. 2.

²⁷⁷ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca... Op. Cit.*, p. 65.

ro Velho da Silva, Francisco José Guimarães, Francisco Pereira de Mesquita e João Rodrigues Pereira de Almeida, entre outros. O grande dinheiro despendido por eles nos festejos tinha como estratégia enaltecer a figura do rei, para assim, consolidarem suas órbitas de influência junto a D. João VI. Um dos arcos construídos – o arco do triunfo – realçava a imagem de um rei ilustrado, cujo projeto era proteger e avançar as atividades comerciais e artísticas do Brasil, agora elevado a uma porção fundamental e civilizada do Império. Luís Gonçalves dos Santos, o Padre Perereca, descreveu com riqueza de detalhes as comemorações em torno da cidade, que toda iluminada, celebrava a coroação “pelas igrejas, e conventos, mas também todas as casas com maior, ou menos número de luzes” pareciam um “magnífico teatro, em que se desenvolvia em brilhantes chamas, fogos de artifício, o amor, e o prazer de seus fiéis vassalos.”²⁷⁸

Apesar de tantas solenidades durante os três dias em que duraram as comemorações, nem tudo foram flores. Quase um ano depois das sedições ocorridas em 1817, D. João ainda desconfiava da audácia das classes médias e populares, colocando em dúvida a lealdade de seu povo. “No primeiro e no segundo arco, onde eu me achava quase rente dele [D. João], pareceram-me

²⁷⁸ SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir a História do Reino do Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1981, vol.2, p. 167. As luminárias e iluminações construídas por numerosos personagens endinheirados da cidade davam as diversas nuances do regozijo que marcava o momento. O comendador Luís de Sousa Dias mandou construir um arco na porta da Alfândega que registrava a imagem da elevação do Brasil a Reino. Já a iluminação feita pelo tenente general José d'Oliveira Barbosa reafirmava o poder divino do rei com os dizeres “Deus e o meu Rei”. Porém, as manifestações de apoio e fidelidade a D. João não chegavam apenas da parcela mais rica da sociedade. Bernardo Avelino Ferreira de Souza, um contemporâneo dos fatos, afirma que os mais pobres que viviam nos subúrbios também realizavam suas comemorações de acordo com suas possibilidades.

provir de vagas suspeitas originadas de maus dizeres, que continuamente se estiveram a segredar em seu ouvido. Tive uma semelhante oportunidade de o observar, cerca de meia hora antes de seu início da cerimônia”²⁷⁹, comentava o viajante inglês John Luccock. O contato de Luccock com as classes médias e populares, no entanto, convencia-o de que não havia a menor razão para o temor, já que estava convicto “de que nunca houvera capital mais afeiçoada do que o Rio de Janeiro deste tempo”.²⁸⁰

Para garantir a segurança pessoal do monarca e do cerimonial, a Intendência da Polícia distribuiu os soldados reais pela cidade. Munidos de cartuchos de pólvora, muitos deles se infiltravam em meio à gente miúda e cercavam o palácio para evitar possíveis badernas. Na multidão também foram implantados espões para vigiarem os “elementos suspeitos” que poderiam atentar contra a vida do rei. O olhar privilegiado e crítico de Luccock destacava os meios repressivos com que as tropas reais se precavam diante do povo e, sobretudo, contra os estrangeiros. “Não era permitido a ninguém falar língua estrangeira em meio do povo. No momento em que um senhor natural de Veneza se dirigiu a mim em inglês, um soldado lhe ordenou rudemente que falasse português ou calasse a boca.”²⁸¹

A grande participação popular nessa festividade tão marcante não escondia as normas e etiquetas vigentes na sociedade de Corte, perpetuada pela monarquia portuguesa em datas comemorativas. Todo esse cerimonial era regido por uma ordem hierárquica de acesso ao monarca. Primeiro, tinham vez os

²⁷⁹ LULLCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*, Trad. Milton da Silva Rodrigues, São Paulo, Livraria Martins, 1942. p. 379.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 379.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 379.

maiores representantes da nobreza portuguesa, em seguida tinham espaço os procuradores das cidades e vilas – sempre determinados por graus de importância – e, por último, era a vez do clero que, diferentemente dos demais estamentos, não tinha o privilégio de tomar a mão do rei entre as suas; o que delineava os graus de influências e consequências políticas. A aclamação popular, por outro lado, também marcava um momento importantíssimo da celebração. Era a ocasião em que acontecia a ovação dos súditos do rei que, amontoados no Terreiro do Paço, legitimavam os laços políticos existentes entre o povo e o soberano. Logo após, o monarca e a Corte seguiam para a Capela Real, saudando o povo como exigia a tradição. Finalmente, às quatro horas da tarde, era chegada a hora de a majestade aparecer publicamente pela primeira vez para os seus vassallos em todo o seu esplendor real.

Os lugares e hierarquias tanto dos súditos ao redor de El Rei quanto das instituições em destaque – como o senado da Câmara do Rio de Janeiro e os representantes da Universidade de Coimbra – estavam bem delimitados e demonstravam a influência de cada um dos atores sociais nesse jogo de poder permeado por inúmeras representações e construção da memória coletiva.

Em meio às descrições da suntuosidade da festa, júbilo e participação popular, o redator da Corte ressaltou a demonstração de alegria e fidelidade de Paulo Fernandes Viana. O Intendente da Polícia não só erigia em sua casa uma grande iluminação como também expunha um interessante emblema. De acordo com Araújo Guimarães,

Dos dois lados do emblema da Coroação, se via em grandes quadros uma lira, e por cima a letra *União*; no centro as iniciais do Reino Unido, e em baixo *Harmonia*. [...] Em todas as três noites teve esse digno Magistrado coro de

Música vocal e instrumental, que cantava o hino nacional, e várias peças de Música.²⁸²

Como podemos notar, Viana saudou o novo rei da maneira que mais lhe apetecia: com um discurso condizente às metas políticas da monarquia – a manutenção da união e harmonia no Reino Unido de Portugal, Brasil, e Algarves –, e também com um repertório musical ao gosto real. Linhas à frente, porém, o redator destacava a atitude “benigna” de Paulo Fernandes diante da Aclamação:

Aproveitamos esta ocasião para mencionar que o mesmo benemérito Magistrado fez chegar a alegria à habitação da miséria, mandado soltar 31 presos no Dia Faus-tíssimo da Aclamação de Sua Majestade, e nesse e nos dois seguintes [dias] dando alimento a 239 presos das cadeias que em razão de suas culpas não deviam gozar da liberdade.²⁸³

Como nos indica o relato do memorialista Alexandre de Melo Moraes, para além de o intendente geral da Polícia ser uma autoridade terrível, tinha a total confiança de D. João VI, de quem era muito amigo.²⁸⁴ Na prática, como já dissemos, a responsabilidade pela manutenção da boa ordem na cidade estava nas mãos da Intendência da Polícia. E isso incluía a fiscalização das celebrações públicas, sejam aquelas ocorridas nas ruas do Rio de Janeiro ou no *Teatro S. João*. O policiamento dos teatros era objeto

²⁸² GERJ. 1818, n. 4.

²⁸³ *Ibid.*, n. 4.

²⁸⁴ MORAES, Alexandre José de Melo, *Dados sobre a chegada ao Rio de Janeiro da Família Real, problemas de habitação para a comitiva, vida social e política, hábitos da família real, volta para Portugal, falecimento de D. João VI e Pedro I como imperador*, S.l, s.d, Original (transcrição feita por Cecília Coelho, maio de 2001), p. 116. BNRJ. Divisão de Manuscritos. II-30, 23, 6,7.

de especial atenção do intendente. Neste particular, o comportamento dos frequentadores também deveria ser cuidadosamente fiscalizado e repreendido pela polícia, sempre que necessário. Em 1809, Paulo Fernandes Viana escrevia um ofício sobre o incidente ocorrido no *Teatro Régio*:

Tendo chegado a minha notícia que na noite da Ópera do dia último das Luminárias não se acabara a récita por atirarem da plateia uma pedrada no cômico Manoel Alvarez, e sendo este um procedimento que pela primeira vez se praticou nesta Corte; deveria V.M.ce ter-me logo dado parte dele, o que nao o fez. Pois nao deve ficar assim impune um fato que nao falta a quem o atribua a frouxidão da Inspeção, e ainda mesmo a falta dela.²⁸⁵

Por esta fala, notamos a clara intenção de estabelecer *limites* para o público, que deveria não apenas conhecer os princípios da moralidade, da prudência e da civilidade, como também interiorizá-los, colocando-os em prática. Como bem pontuava a obra *Elementos da civilidade e da decência*,

SENDOS os homens nascidos para viver uns com os outros, pior seria que os dos brutos o seu proceder, se eles só se unissem para o fim de maltratar-se. Qual era o fim, por que os nossos primeiros Pais se encerravam dentro das Cidades, senão para que a vida lhes fosse mais aprazível pelas delícias da sociedade; para socorrerem-se mutuamente contra seus inimigos; para participar igualmente dos bens, e dos males: e finalmente para não formar, por assim dizer, mais que uma só família, e viver como irmãos em comunidade de bens, obrigações, leis e costumes.²⁸⁶

²⁸⁵ ANRJ. Polícia da Corte. Códice 323, vol.1, f.8.

²⁸⁶ [Anônimo]. *Elementos da Civilidade e da decência, para instrução da mocidade de ambos os sexos*: traduzidos do francês em vulgar. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1801, s/n. *Com Licença do Desembargo do Paço*, p. 234.

O autor ainda esclarecia acerca da responsabilidade individual de cada membro na sociedade:

[...] se cada indivíduo se persuadisse de que a sua particular felicidade dependia da comunidade geral, e contribuisse da sua parte para a massa comum, isto é, cada um satisfizesse para com seus irmãos as suas obrigações, que a boa ordem da sociedade requer, é certo que a circulação do corpo lhe restituiria a despesa que tivesse feito.²⁸⁷

Pela documentação da polícia, no entanto, vemos quão difícil era a prática desses valores ditos civilizados. Em 1814, quando o contato com viajantes e estrangeiros de toda ordem se fazia presente no Rio de Janeiro, a polícia se queixava da desordem. O incidente recaía sobre Rosa Fiorine, primeira-dama bufa do teatro da Corte, que havia sido “insultada com um lenço que se lhe atirou à cara cheio de pedras e moedas de cobre”.²⁸⁸ Sem conhecer o responsável por tal afronta, Paulo Fernandes Viana pedia ao juiz do crime que averiguasse “quem fez semelhante insulto, para me dar uma circunstanciada parte de tudo quanto puder alcançar a este respeito”.²⁸⁹ No mesmo ano, o intendente referia-se a um importante ocorrido: desta vez o foco de sua atuação recaía para o escravo de José Coelho, de nome João Crioulo, que “foi preso por ser encontrado dentro de um camarote do Real Teatro de São João fechado por dentro, e fazer-se suspeito”.²⁹⁰ Cinco anos antes, em 1809, Viana ainda recomendava ao juiz de crime da freguesia de São José, Luís Joaquim Duque Estrada, que nos dias de gala ele se apresentasse “no seu camarote muito antes de principiar

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 234.

²⁸⁸ ANRJ. Polícia da Corte. Códice 329, vol.2, f.207 v.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.* Códice 403, vol.1. sem numeração de folhas.

a Ópera para providenciar todo o motim que ali se possa fazer sem permitir assobios, gritos, pateadas e outros comportamentos e modos incivis que o povo pratica quando perde o respeito pelas autoridades constituídas”.²⁹¹

Em 1818, o intendente geral da polícia exigia a prisão de todos aqueles “que deitam da plateia e camarotes dinheiro aos cômicos e dão muxoxo e assobios”.²⁹² Adiante, determinava ao juiz do crime responsável pela inspeção do teatro que “esta diligência se faça pública, para que cessem os males que se querem antes evitar do que punir”. Por fim, concluía: “É preciso por todos os meios desarraigar do Teatro este gênero de perturbação que reflete sobre a boa polícia com que se deve manter, ficando em pé todas as outras providências que a este respeito se tem dado”.²⁹³ Diante de todos esses acontecimentos, podemos supor que, muito provavelmente, a valorização da boa ação de Fernandes Viana pelo redator da *Gazeta*, em meio aos festejos da Aclamação de D. João VI, tinha o intuito de reaproximá-lo da sociedade, que tanto se sentia amedrontada pela sua figura deveras autoritária.

Enquanto no Rio de Janeiro as iluminações pela cidade durante os festejos da aclamação demonstravam as manifestações de adesão do “povo” ao rei e ao seu projeto político, em Portugal o silêncio, a indiferença ou as ausências nos festejos marcavam a revolta e a resistência ao mesmo momento. Houve até destruição de luminárias. Segundo o relato do português José Ribeiro Pinto, não se ouvia os vivas quando foi mostrado o retrato de D. João VI.²⁹⁴ Assim, em meio às muitas manifestações artísticas decorrentes da Aclamação de D. João VI no Rio de Janeiro, alguns aconte-

²⁹¹ *Ibid.* Códice 323. Vol.1, f.54.

²⁹² *Ibid.* Códice 329. Vol.4, f.89, V/ 90 v.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ LOPES, Emílio. *Festas Públicas... Op. Cit.*, p. 53.

cimentos culturais ocorridos em Lisboa nos chamam a atenção. Enquanto o teatro S. João demonstrava viva saúde financeira, esplendor e constância nos espetáculos artísticos – inclusive com o maestro Marcos Portugal recebendo a pequena fortuna de 190 mil réis por mês saídos diretamente do Real Erário²⁹⁵ – o teatro de S. Carlos do outro lado do Atlântico sobrevivia de favores e mercês de importantes negociantes lisboetas.²⁹⁶ Esta aparente solidez do espaço artístico do Rio de Janeiro escondia, contudo, os problemas cotidianos da instituição, que sustentava em torno de 800 trabalhadores.²⁹⁷

A correspondência anônima que compõe o *Códice* do então governador do Reino, Ricardo Raimundo Nogueira, referia-se ao auxílio que D. João VI mandara dar ao teatro de S. Carlos pelo Aviso de 23 de agosto de 1818.²⁹⁸ E o documento nos traz o panorama da situação:

Podendo orçar-se o produto das loterias, e o preço dos camarotes em pouco mais de trinta mil cruzados, será este auxílio suficiente para sustentar o Teatro de S. Carlos junto com o que se recebe à ponta? Certamente não! Porque um Teatro de Música é por extremo dispendioso. Só a despesa diária de cada noite monta a trinta moedas, e talvez mais o que os 200 restas [sic] o que a presente sociedade se obrigou importa setenta e dois mil cruzados. Mas além disto há a enorme despesas dos salários, vestuário, cenário, compra e cópia de música, viagens dos atores e dançarinos que se manda vir da Itália e das comissões que os vai ajustar V.S. Este grande desembolso só admite a economia que pode resultar de uma administração

²⁹⁵ SARRAUTE, J-P. *Marcos Portugal. Op. Cit.*, p. 119. Ainda segundo o musicólogo, um castrato recebia em torno de 40 a 50 mil réis por mês.

²⁹⁶ *Apontamentos. V. Nogueira (Ricardo Raimundo)*. BNP_Res. COD. 7207. Doc. 3.

²⁹⁷ ANRJ. Ministérios dos Negócios do Brasil. Fundo Diversos. GIF1 (OI), 6J-83.

²⁹⁸ A íntegra deste documento encontra-se nos Anexos desta tese. (**Anexo I**).

vigilante e bem regulada; porque se se [sic] quiser aplicar ao mesmo espetáculo, diminuindo o seu aparato, enfraquecendo a orquestra, assalariando cantores, e bailarinos medíocres, V. S. será a perda muito maior, porque faltarão os espectadores. Isto é o que se principia a experimentar-se em São Carlos, aonde apesar da magnificência do Cenário e vestuário o pouco merecimento dos cantores faz que a casa seja pouco frequentada e cada vez o será menos, porque o espectador é todo para os olhos e nada interessante para os ouvidos. Por todas estas razões estou [ilegível] que a empresa, ainda recebendo o sobredito auxílio de trinta mil cruzados há de ficar no fim do ano alcançada em mais de trinta.²⁹⁹

Esta revelação mantinha um alto tom de denúncia e, pelo teor do documento, muito possivelmente o autor era um empresário teatral ou, quiçá, Sebastião José M. Botelho, desembargador e inspetor dos Teatros de S. Carlos e da Rua dos Condes.³⁰⁰ Para

²⁹⁹ *Apontamentos. V. Nogueira (Ricardo Raimundo). BNP _Res. COD. 7207. Doc. 3.*

³⁰⁰ Sebastião José M. Botelho assinou um documento escrito em Lisboa datado 12 de Maio de 1816. Em uma missiva, o inspetor dos teatros de S. Carlos e Conde detalhava tanto a situação financeira dos espaços quanto as celebrações ocorridas em ambos os teatros. Ao final da carta, afirmava: “Como inspetor que sou de ambos os Teatros, atesto na Real Presença, que os dois Teatros se conservam de más frases, e com boa doutrina e polícia, que os espectadores do de S. Carlos estão levados à maior pompa, e grandeza e com maior concurso de pessoas escolhidas; que esteve ornado, e com a maior riqueza nas épocas, e pelo espaço que alega em seu requerimento: que nos cinco meses que esteve à disposição do Senado, teve a sociedade lucros cessantes, pelo que deixou de ganhar nesse tempo, e danos emergentes pelo muito, que sem dúvida ganharia, trabalhando em quadra de tanto regozijo público: que são certos os adiantamentos e verdadeiras as escrituras feitas em Reinos Estrangeiros, e que muitas vezes se absorvem os fundos da caixa custeando-se o Teatro a crédito até se realizarem novos: e que havendo arrendado a casa, como arrendarão por três anos, feito escrituras e adiantado somas excessivas, ficarão arruinados, e perdidos os sócios se a Beneficência de V.A.R. não lhes acudir, concedendo-lhes a mercê que suplicam.” *Apontamentos. V. Nogueira... Op. Cit., Doc. 9.*

além de explicitar os gastos com cada peça ocorrida em S. Carlos e apontar para o declínio do interesse dos espectadores em assisti-las, mais à frente a carta ainda sinalizava para uma situação de grande penúria. Caso o governo joanino não subsidiasse a maior casa de espetáculos lisboeta em sessenta mil cruzados anuais³⁰¹, esta seria obrigada a fechar suas portas no verão de 1819, da mesma forma que ocorrera no inverno de 1818.³⁰² Segundo o autor, os empresários seriam impelidos a tal atitude porque “nem tem capitais próprios para o sustentar [sic], nem os caixas e outros negociantes que lhe tem acudido com dinheiros adiantados serão tão nescios [sic] que sacrifiquem os seus cabedais a uma perda certa e considerável.”³⁰³ E as denúncias não paravam por aí. O empresário também apontava para o rombo financeiro. “[...] quando o [teatro] de S. Carlos se fechou, se achava a sua caixa onerada com uma dívida de *quarenta mil cruzados*”. Ao se referir ao diretor Manoel Baptista de Paula, “único sócio abonado, que podia se responder por ela, e com quem os credores tinham contratado [sic]”, concluía afirmando que este estava “exposto a uma ruína infalível”.³⁰⁴

D. João não deixou o seu principal teatro em Lisboa à mingua. O rei não só aceitou o pedido dos empresários portugueses como também determinou que seu principal ministro de Estado no Rio de Janeiro, Thomaz Antonio Vilanona Portugal, intermediasse a contenda junto ao governador do Reino, Ricardo Raimundo Nogueira.³⁰⁵ Por esse mesmo período, especialmente entre os anos de 1819 e 1820, encontramos uma série de

³⁰¹ *Ibid.* Doc. 6.

³⁰² *Ibid.* Doc. 3.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.* (Grifos Nossos).

³⁰⁵ *Ibid.* Doc. 6.

requerimentos de atores e atrizes lusitanos que desejavam fazer carreira no Rio de Janeiro. Vejamos:

Diz João Evangelista da Costa, Ator do Teatro Nacional da Rua dos Condes, que pertendo [sic] transportar-se à Corte do Rio de Janeiro, alcançara da Intendência Geral da Polícia, o passaporte incluso, pelo qual mostra não ter impedimento algum; porém como para esse fim seja necessário expedir-se o respectivo passaporte pela Secretaria d'Estado dos Negócios da Marinha. Lisboa, 12 de fevereiro de 1820.³⁰⁶

Outra súplica referia-se ao novo contrato do ator Antonio José Pedro no teatro *S. João*.

Diz Antonio José Pedro, que este suplicante precisa fazer viagem para a Corte do Rio de Janeiro, em consequência de se achar escriturado para Ator do Real Teatro de S. João, e como o não pode efetuar sem Passaporte, precisa que a Vossa Majestade haja por bem de lhe mandar passar.³⁰⁷

Em 23 de fevereiro de 1820, a Intendência da Polícia de Lisboa consentia permissão para a ida ao Brasil da atriz Maria Amália, dita solteira, na idade de vinte e cinco anos.³⁰⁸

³⁰⁶ REQUERIMENTO do ator do Teatro Nacional [de Lisboa], João Evangelista da Costa, [natural de Lisboa], ao rei [D. João VI], solicitando passaporte com destino à Corte do Rio de Janeiro. AHU_ACL_CU_017, Cx. 284, D. 19948.

³⁰⁷ REQUERIMENTO do ator cômico do Real Teatro de São João, Antônio José Pedro, ao rei [D. João VI], solicitando passaporte com destino à Corte do Rio de Janeiro. AHU_ACL_CU_017, Cx. 284, D. 19952.

³⁰⁸ ATESTADO do intendente geral da Polícia, João de Matos Vasconcelos Barbosa de Magalhães, declarando que a atriz do Teatro Nacional, Maria Amália, natural de Lisboa, está apta para receber seu passaporte com destino à Corte do Rio de Janeiro levando em sua companhia uma órfã menor de idade por nome Teresa de Jesus. AHU_ACL_CU_017, Cx. 284, D. 19957.

Atesto que Maria Amália, Atriz que foi no Teatro da Rua dos Condes [...] não tem impedimento pela Polícia para passar como pertende [sic] ao Rio de Janeiro, levando consigo Tereza de Jesus, de idade de dez anos, natural de Lisboa, órfã de Pai e Mãe. E para constar aonde lhe convier [sic], especialmente na Secretaria de Estado dos Negócios da Marinha, onde deve recorrer para conseguir o seu Passaporte [,] mandei passar o presente por mim assinado, ficando na Secretaria desta Intendência os documentos que legitimam as recorrentes.³⁰⁹

Por fim, sabemos da travessia do músico instrumentista da Real Câmara, Joaquim Antonio Nunes d'Oliveira, que, segundo seu requerimento, tinha “negócios urgentes a tratar pessoalmente na Corte do Rio de Janeiro”. O pedido ainda exaltava que “os seus poucos meios não lhe permitem perder a oportunidade que presentemente se lhe oferece de ir comida e modicamente em um Navio que está próximo a sair, e desejando em todos os casos proceder com a obediência e legalidade próprias de fiel e digno súdito de V. Majestade.”³¹⁰ Todos esses pedidos indicam-nos, mais uma vez, a crise pela qual passava a classe de artistas, agora em Lisboa. Além do fato de que muito possivelmente a política cultural de D. João VI pendia para a valorização dos espaços de cultura no Brasil, mormente no Rio de Janeiro.

Desde as primeiras notícias sobre a Revolução do Porto, em fins de 1820, que exigia a volta de D. João a Portugal e a instauração da monarquia constitucional, o Rio de Janeiro vivia um momento de grande ebulição política. Pelas ruas da cidade circulavam diferentes canais de expressões públicas e políticas

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ REQUERIMENTO do músico instrumentista da Real Câmara, Joaquim Antônio Nunes de Oliveira, ao rei [D. João VI], solicitando passaporte com destino à Corte do Rio de Janeiro. AHU_ACL_CU_017, Cx. 284, D.19976.

que tinham como foco, explícita ou moderadamente, a *crítica* ao Antigo Regime Português.³¹¹ Como bem analisou o historiador Marco Morel, “a crer nas narrativas de Maler³¹², o Rio de Janeiro em 1821 seria perpassado com certa frequência por esse tipo de circuito: papéis manuscritos e anônimos em locais coletivos e portas de casas, avisos e proclamações destinados a certos públicos e visando alvos determinados”, fato que, segundo o autor, resultaria “numa exasperação de comportamentos.”³¹³ Dessa forma, o ano de 1821 marcaria uma nova relação da sociedade joanina com a arena pública. Nesse particular, nos interessa aqui analisar as transformações políticas que marcaram a capital entre em meados de 1821, com especial atenção para as manifestações que tiveram o teatro *S. João* como palco principal.

Ao longo do mês de fevereiro, a cidade se viu imersa na contenda sobre o juramento de D. João à Constituição de Lisboa. Para além dos debates ocorridos na imprensa, o grupo dos “liberais” – liderado por Joaquim Gonçalves Ledo e Januário da Cunha Barbosa – exigia que o rei jurasse fidelidade às determinações políticas das Cortes de Lisboa, além da troca do ministério real com o afastamento de Thomaz Antonio Vilanova Portugal e Paulo Fernandes Viana. Esse intenso conflito teve seu ápice no dia 26 de fevereiro, quando os líderes do movimento conduziram o processo de manifestação militar na Praça do Rocio. Tal demonstração evidenciava o embate de posições políticas entre o governo e um grupo de cidadãos livres insatisfeitos. Estes homens

³¹¹ Sobre o debate da questão constitucional e das Cortes na imprensa do período, especialmente no primeiro semestre de 1821, ver MEIRELLES, Juliana. *Imprensa e poder... Op. Cit.*, p. 190-225.

³¹² Jean-Baptiste Maler.

³¹³ MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial (1820-1840)*. São Paulo: Editora Hucitec, 2005. p. 226.

mantinham importantes relações comerciais e de parentesco na Europa, cujas redes de contato com a maçonaria os aproximavam dos revolucionários vintistas.³¹⁴

De acordo com a historiadora Iara Schiavinatto, na praça do Rocio D. Pedro se comprometeu a levar todos os pedidos dos revoltosos (a tropa, o povo e os oficiais) a D. João. Enquanto o príncipe se reunia com o seu pai – que acabou por consentir todas as reivindicações – o Senado da câmara se “reunia na grande sala do Real Teatro São João, o que aumentava o prestígio do movimento, pois, em certa medida, o legalizava, e demarcava um outro espaço de discussões, fora das ruas, no qual apenas os vereadores, oficiais e autoridades tinham acesso”.³¹⁵ Ao voltar à praça, D. Pedro leu o decreto real de 24 de fevereiro, sendo ovacionado com vivas da população. A releitura de tão importante determinação política aconteceu na varanda do teatro S. João. Deste espaço jurava às Cortes feitas em Lisboa.

Na prática, era a primeira vez que a monarquia cedia às exigências do povo em plena praça pública. E sob esse prisma, concordamos com a análise do historiador Marco Morel quando conceitua a importância do teatro nesse período. Segundo Morel,

O próprio príncipe toma a iniciativa de fazer a saudação: render homenagem a seu pai, rei de Portugal, Brasil e Algarve. Dessa maneira, é a soberania monárquica que legitima a sala de espetáculos como lugar de expressão de uma vontade coletiva, a da Coroa. A autoridade moral desta voz pública identifica-se então com a palavra oficial. Trata-se de um espaço consentido, onde se dá a adesão recíproca entre os soberanos e os cidadãos, entre o rei e o

³¹⁴ OLIVEIRA, Cecília Helena Lorenzini Salles. *A astúcia liberal. Relações de mercado e projetos políticos no Rio de Janeiro (1820-1824)*. São Paulo: EDUSP e ICONA, 1999. p. 116-117.

³¹⁵ SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada... Op. Cit.*, p. 95-96.

povo no sentido histórico mais tradicional. O Teatro não tinha a validade institucional deliberativa de uma assembleia, mas recebia uma consagração da parte da autoridade monárquica por meio da aclamação – mecanismo de legitimidade arcaico, em voga nos Antigos Regimes europeus.³¹⁶

Às onze horas da manhã, era a vez de D. João ir ao Rocio a fim de *reafirmar* as palavras e o compromisso do filho. Igualmente aclamado, o monarca reverenciava o povo com beija-mãos, sinalizando, com isso, para o “restabelecimento da ordem.”

Todos esses fatos ocorridos ao longo do período joanino demonstram duas ordens de fatores de suma importância, mormente no que concerne ao teatro como importante *locus de cultura*. Da estruturação desse espaço – seja em Portugal com os teatros de S. Carlos (Lisboa) e S. João (Porto) ou no Brasil com o teatro S. João – é notória a emergência e supremacia dos novos atores sociais que exigiam a sua representação (e aceitação) em um espaço de grande notoriedade na cidade, arquitetônica e culturalmente. Em Portugal, emergiam as vozes e interesses da burguesia portuguesa (seja em Lisboa ou no Porto); no Brasil, era a vez dos negociantes fluminenses de grosso trato mostrarem seu poder de transformação do espaço público, sendo eles, simbolicamente os responsáveis por mostrarem ao Velho Mundo também a civilidade de seus gestos culturais, traduzidos em um empreendimento de tal vulto, cuja função era entreter a sociedade exaltando a civilização.

Diante de tais mudanças, que vigoravam no universo luso-brasileiro principalmente a partir do último quartel do século XVIII, adentrando no século XIX, a Coroa não se furtou a

³¹⁶ MOREL. Marco. *As transformações dos espaços públicos...* Op. Cit., p. 235.

aceitá-las. Porém, a complexidade dessa negociação foi patente. Seja com D. José I, D^a. Maria I ou D. João VI, os monarcas portugueses legitimaram as ações desses atores sociais, *desde que* os limites do contrato político da monarquia portuguesa fossem respeitados.

Contudo, o que vemos no alvorecer d'Oitocentos, nos dois lados do Atlântico, é a imposição dos súditos da monarquia por um diálogo político e cultural profícuo com o monarca. Se por um lado este diálogo de fato aconteceu, tendo como ápice a Revolução do Porto e seus ecos além-mar; por outro, essa interlocução não deixou de ser conflituosa. Como vimos, nesse embate o Brasil excluiu grande parcela da população – os homens livres pobres e os escravos – marginalizando-os de forma explícita: se os primeiros eram impedidos de adentrarem no universo da alta cultura europeia por falta de recursos financeiros, os segundos não possuíam qualquer *status* jurídico para tal. Ao mesmo tempo em que o Rio de Janeiro ganhava contornos mais sofisticados em matéria de sociabilidade, também grandes tensões sociais se faziam presente no cotidiano da cidade.

Dentro desse contexto, se a ação repressiva da polícia foi imprescindível, não foi suficiente para coibir definitivamente as manifestações individuais ou coletivas. Dentro ou fora do teatro, novos sentidos políticos e culturais se formavam, se impunham, se chocavam. Como magistralmente analisou Marco Morel, de fato, o teatro na Corte brasileira ocupa a dimensão da *Ágora* grega. Tal estruturação, consolidação e apropriação desse espaço de cultura, entretanto, têm seu início no mundo luso-brasileiro no período joanino, auge da crise do regime absolutista português.

Como sabemos, uma das principais expressões dessa crise política foi a transladação da monarquia lusitana para o Brasil. No que tange à materialidade do poder real na porção americana

do Império, destacou-se a criação da Real Academia Militar do Rio de Janeiro. Situada na nova capital, este *locus* de cultura foi de suma importância dentro do projeto político de D. Rodrigo de Souza Coutinho, de formação de um novo e poderoso império. Dentro desse nascente espaço de saber de cultura científica e educação formal dos súditos ilustrados da corte joanina, entre- vemos múltiplos vieses de um novo tempo histórico. Em tempos de guerra ou de paz, a Real Academia Militar do Rio de Janeiro teve contribuição fundamental na compreensão da política cultural joanina. Desvendar algumas de suas contribuições políticas e culturais ao longo do processo histórico de crise da monarquia absolutista portuguesa é o tema a seguir.