

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

BRUNO IURY FRACCHIA

D. Pedro (II) e o teatro praticado no Brasil: 1840-1871

São Paulo

2022

BRUNO IURY FRACCHIA

D. Pedro (II) e o teatro praticado no Brasil: 1840-1871

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fracchia, Bruno Iury
D. PEDRO (II) E O TEATRO NO BRASIL: 1840-1871 / Bruno
Iury Fracchia; orientadora, ELIZABETH FERREIRA CARDOSO
RIBEIRO AZEVEDO. - São Paulo, 2022.
137 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. D. PEDRO II. 2. TEATRO BRASILEIRO. 3. BRASIL
IMPÉRIO. I. AZEVEDO, ELIZABETH FERREIRA CARDOSO RIBEIRO.
II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: FRACCHIA, Bruno Iury

Título: D. Pedro (II) e o teatro praticado no Brasil: 1840-1871

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: 20.06.2022

Banca examinadora

Prof. Dr.: Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

Instituição: ECA-USP

Julgamento: aprovado

Prof. Dr.: Fernando Antonio Mencarelli

Instituição: UFMG

Julgamento: aprovado

Prof. Dr.: João Roberto Gomes de Faria

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: aprovado

Ao sofrido povo de Petrópolis,
em especial à memória de todos aqueles que foram a óbito
por causa das chuvas de 15 de fevereiro de 2022.

AGRADECIMENTOS

A leitura de dissertações de Mestrado e teses de Doutorado em diversas áreas das ciências humanas me permitiram observar que é quase uma convenção deixar para agradecer ao orientador – ou orientadora – na parte final do texto desta sessão. Preciso transgredir essa “norma”, pois a pessoa responsável pelo renascimento de minha vida acadêmica é, justamente, minha orientadora, a professora Beth Azevedo.

Em 2017, seis anos após minha saída do CAC, Beth me avistou no *foyer* do Tucarena e veio em minha direção para me cumprimentar, despedindo-se dizendo “quando puder, passe lá no CAC. Continuo na mesma sala”. Essa atitude simples teve grande impacto sobre mim e me convenceu de que minha passagem pela graduação em Artes Cênicas no CAC-USP não fora em vão e que eu tinha potencial e um lugar na Academia. Beth, minha orientadora de Iniciação Científica, já havia tido papel fundamental para a continuidade e conclusão de meus estudos na primeira graduação. E naquele momento, sem saber, ela assumia um papel significativo para meu reencontro com o “Bruno uspiano”. Mais de quatro anos se passaram e aquela história encontra aqui o seu resultado material. Não é por dever moral, mas por uma questão de justiça, de respeito e de gratidão que, em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora.

Como um projeto de mestrado não nasce às vésperas de sua elaboração e, excepcionalmente, devido à pandemia de COVID-19, ganhei mais seis meses para sua conclusão, há muitas pessoas que preciso agradecer e que são vinculadas às áreas mais diversas. Sendo esta dissertação um texto vinculado à história, opto por fazer agradecimentos a ordem cronológica desta jornada.

Meu primeiro contato com D. Pedro II foi muito pobre, em aulas generalizantes do Ensino Médio a reforçar lugares-comuns da historiografia clássica. Mas, num dado momento, as figuras de um filho que aparenta ser mais velho que seu pai e de um imperador que grita “independência ou morte” e que pouco conviveram juntos começaram a me atrair. Participando, em 2017, de uma oficina de dramaturgia no SESC-Santos, para o desenvolvimento de um texto, escolhi desenvolver uma história entre esses dois personagens. Para isso, precisei mergulhar nas vidas dos dois imperadores e, motivado pelo reencontro com a professora Beth, encontrei no Pedro filho a “razão para reaparecer no CAC”. Por isso, agradeço a Silvio Luiz, programador de Teatro do SESC-Santos e idealizador da oficina de dramaturgia, e a Samir Yazbek, ministrante da atividade

e grande incentivador de minha pesquisa dramaturgica, que culminou não só num texto teatral, como em uma nova área de pesquisa acadêmica.

Uma área de pesquisa deve obrigatoriamente culminar num projeto a ser apresentado no processo seletivo de uma pós-graduação. Pela ajuda na criação, desenvolvimento e aperfeiçoamento deste projeto, agradeço a Karime Moussali Antigo, Valdirene Rodrigues Carvalho e Howerdinne Queiroz, jovem mestra que, ao longo de todo o percurso de meu mestrado, foi (e é) uma grande referência acadêmica.

Aos professores Fausto Vianna e Ferdinando Martins, devo agradecimentos pela confiança em aprovarem meu regresso à USP, dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Estes agradecimentos também são extensivos aos professores João Roberto Faria (FFLCH-USP) e Fernando Antônio Micharelli (UFMG) pela presença nas bancas de qualificação e de defesa e também pelas inestimáveis contribuições para ajustes no desenvolvimento da pesquisa e na estruturação da redação do presente texto. Agradeço ainda às docentes das disciplinas cursadas durante o mestrado, Miriam Dolhnikoff, Maria Cristina Mungiolli, Ana Paula Cavalcanti Simioni e Márcia Regina Rodrigues, e às professoras Naiara Mattos e Liz Nobre, amigas com quem pude desenvolver preciosas trocas neste período e que muito me inspiram.

Ao longo de três anos de pesquisa, transcorridos grande parte no período de maior dificuldade em décadas para acesso a acervos e bibliotecas, algumas pessoas exerceram protagonismo no auxílio a esta pesquisa. Começo por destacar Tássia Veríssimo, funcionária do Arquivo Nacional, que, em 2019, recebeu-me em sua casa, no Rio de Janeiro, e me apresentou Petrópolis, onde fiquei hospedado na casa de seus tios, o casal Rita e Gustavo. Na cidade de Pedro, no arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, fui muito bem atendido por meu xará Bruno e por Alessandra Fraguas que, com toda sua atenção e conhecimento sobre D. Pedro II, apresentou-me um novo mundo nos estudos a respeito do segundo imperador brasileiro e que fez valer toda a aventura desta viagem. Alessandra, com sua tese de mestrado, tornou-se a principal referência teórica de minha dissertação e isso é muito valioso. A todas essas pessoas que tornaram possível minha viagem de pesquisa ao Rio de Janeiro e a Petrópolis, meu muito obrigado.

Além da Alessandra, entre pesquisadores de D. Pedro II e suas filhas, agradeço a Jaqueline Vieira de Aguiar, Ricardo Neves dos Santos e Paulo Rezutti, todos sempre muito atenciosos e responsáveis por novas luzes no caminho de minha pesquisa.

Se a realização de pesquisa acadêmica no Brasil já é difícil em tempos normais, neste biênio sequestrado pela COVID-19, qualquer projeto se tornou ainda mais desafiador. Para conseguir consultar algum material à distância, nenhuma criatividade e jogo de cintura seriam suficientes se eu não tivesse encontrado pelo caminho o profissionalismo da secretaria da histórica escola de teatro Martins Pena, no Rio de Janeiro, e, em São Paulo, da biblioteca Brasileira Guita e José Mindin, do empenho e comprometimento das bibliotecárias Eliana Kano e Jeanne Lopez, exemplos de servidoras públicas, que, em plena pandemia, com todas as restrições de circulação, fotografaram página a página duas obras raríssimas e fundamentais para esta dissertação, o texto teatral *Os Dous Renegados* (até hoje, de acordo com o desenvolvimento desta pesquisa, jamais analisado por nenhum estudo sobre D. Pedro II) e o livro *Infância e adolescência de D. Pedro II – documentos interessantes publicados para comemorar o primeiro centenário do grande brasileiro ocorrido em dezembro de 1825*, obra especialíssima por apresentar D. Pedro II não como espectador, mas sim elemento atuante em uma atividade teatral. Na reta final, não posso omitir agradecimentos ao casal Gabriel Ferrari e Cristiane Luz pela ajuda salvadora na adequação para leitura do PDF de um dos últimos livros que faltava ser consultado.

Assumi os riscos de não pleitear bolsas de estudos para não interromper outras atividades acadêmicas, pois, em meu entendimento, meus anos de vida com pouca produção acadêmica e artística exigem uma corrida contra o tempo. Se pude “renunciar” a uma possível bolsa foi porque contei com pais que, mesmo sem possuírem nenhum tipo de estabilidade econômica e pouco conhecimento sobre o que é uma pós-graduação, me garantiram teto, alimentação e roupa lavada, sem jamais me cobrarem por minhas escolhas. Espero um dia poder recompensá-los por isso.

Finalmente, agradeço à minha terapeuta, Rania Luz, e ao Escritório de Saúde Mental (ESM) da USP, na pessoa de seu coordenador, o professor e psicólogo Andrés Eduardo Aguirre Antúnez. Ao longo desses três anos de mestrado, o acompanhamento de minha terapeuta foi fundamental, mas confesso que, após um ano trancado em casa, a falta de perspectiva confiável de vacinação e de retorno às aulas bloqueou minha capacidade de estudo. Ao tomar conhecimento do ESM-USP, inscrevi-me para participar, pois mesmo fazendo terapia, há questões do mundo uspiano que só quem está dentro dele é capaz de entender e sentir. Tive o privilégio de ser ouvido pelo professor Andrés e graças a ele consegui retomar a energia para as atividades acadêmicas e não a perdi mais. E aqui estamos.

A todas as pessoas citadas, meu muito obrigado.

“O teatro, dramático ou lírico, é minha principal distração [...] [e] gosto de ir a entretenimentos populares para ver as pessoas. É sempre instrutivo e divertido.”
D. Pedro II (BARMAN, 2012, p. 393).

RESUMO

FRACCHIA, Bruno Iury. **D. Pedro (II) e o teatro praticado no Brasil: 1840-1871.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Esta dissertação aborda a relação de D. Pedro II com o teatro desenvolvido no Brasil durante os primeiros 30 anos de seu reinado. O objetivo principal é dar visibilidade à relação entre o monarca e o teatro praticado no país à sua época, compreendendo se sua atuação teve alguma influência direta no desenvolvimento das artes da cena no Brasil ao longo dos Oitocentos. Tendo como referências os diários do imperador, jornais do século XIX e, ainda, estudos consagrados e contemporâneos sobre D. Pedro II, Brasil Império e teatro brasileiro, como os de Fraguas (2019), Faria, (1993 e 2001), Medeiros (2010) e Silva (2017), o estudo aborda o segundo imperador brasileiro nas esferas pública e privada, buscando investiga-lo como agente participante da cena teatral desenvolvida no Brasil durante o período estudado. A partir do material analisado foi possível identificar o envolvimento de D. Pedro II com o teatro praticado no país nas condições de espectador, mecenas, crítico dileitante, tradutor e aliado de grandes nomes da cena nacional do século XIX. Seu envolvimento com a arte teatral foi maior do que a historiografia consagrada costuma defender e não se caracterizou como um recurso para a construção de uma imagem determinada do imperador.

Palavras-chave: D. Pedro II. Teatro brasileiro. Brasil Império.

ABSTRACT

FRACCHIA, Bruno Iury. D. Pedro (II) and the Theater practiced in Brazil: 1840-1871. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

This dissertation approaches the relationship of D. Pedro II with the theater developed in Brazil during the first 30 years of his reign. The main objective is to give visibility to the relationship between this monarch and the theater practiced in the country at his time, understanding if his performance had any direct influence on the development of the performing arts in Brazil throughout the 19th century. Having as references the diaries of the emperor, 19th century newspapers and consecrated and contemporary studies, such as those of Fraguas (2019), Faria, (1993 e 2001), Medeiros (2010) e Silva (2017), on D. Pedro II, Brazil Empire and Brazilian Theater, the study investigates the second Brazilian emperor in the public and private areas, seeking to investigate him as a participant agent of the theatrical scene developed in Brazil during the studied period. From the analyzed material it was possible to identify the involvement of D. Pedro II with the theater practiced in the country as a spectator, patron, amateur critic, translator and ally of great names on the 19th century national scene. His involvement with theatrical art was greater than the established historiography usually defends and was not characterized as a resource for the construction of a determined image of the emperor.

Keywords: D. Pedro II. Brazilian Theater. Brazil Empire.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - D. Pedro II em Cannes, 1888.....	136
---------------------------------------------	-----

LISTA DE ABREVIACOES

AN – Arquivo Nacional

BBM – Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

CDB – Conservatório Dramático Brasileiro

IHGB – Instituto Histórico Geográfico Brasileiro

MIP – Museu Imperial de Petrópolis

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1: D. PEDRO II, O TEATRO BRASILEIRO E A POLÍTICA CULTURAL DO SEGUNDO REINADO	27
1.1 O teatro no Brasil nos Oitocentos.....	27
1.2 A política cultural para o teatro	38
CAPÍTULO 2: TEATRO E EDUCAÇÃO	45
2.1 O Conservatório Dramático Brasileiro	45
2.1.2 D. Pedro II e o CDB	49
2.2 O teatro na educação imperial	54
2.3 Os bolsistas do imperador.....	59
2.4 Projetos teatrais jamais saídos do papel	64
2.4.1. Um conservatório de artes dramáticas.....	64
2.4.2 O grande teatro nacional e uma companhia dramática.....	66
CAPÍTULO 3: D. PEDRO II, PEDRO DE ALCÂNTARA E O TEATRO.	78
3.1 O espectador	79
3.2 O conselheiro.....	92
3.2.1 A Companhia Dramática Francesa do Teatro S. Januário.....	92
3.2.2 Os Dois Renegados.....	95
3.3 O aliado.....	100
3.4. O crítico	109
3.5 O tradutor.....	113
CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS	126
ANEXOS	136

INTRODUÇÃO

“Não saio senão à noite para ir ao teatro”
(BEDIAGA, 1999, p. 983)

Essa frase foi escrita por D. Pedro II em 21 de maio de 1891, menos de seis meses antes de sua morte. Banido do Brasil, viúvo, afastado para sempre da principal interlocutora de sua vida¹, praticamente cego, com problemas auditivos e dificuldades com o sentido do tato, o segundo imperador brasileiro tinha, ao escrever essa sentença, 65 anos de idade e a aparência de um homem octogenário. A deterioração física se somava à financeira. Com os bens confiscados pelo governo republicano brasileiro e sem querer mudar seus hábitos, o ex-monarca dependia de empréstimos para sobreviver, conseguindo relativo alívio financeiro apenas em agosto de 1890, quando, conforme Roderick Barman (2012, p. 539), seu advogado no Brasil começou “a liquidar o espólio de D. Teresa Cristina, levando a leilão todos os bens móveis do casal imperial”. No final de sua vida, essa era a situação do agora “apenas” Dom Pedro de Alcântara, que encontrava no teatro, conforme sua confissão, o principal estímulo para a manutenção de uma vida social.

Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Bragança e Bourbon nasceu em 02 de dezembro de 1825. Como os primeiros filhos homens da Imperatriz Leopoldina e de D. Pedro I faleceram prematuramente, o pequeno Pedro já nasceu herdeiro do Império do Brasil. Se por parte de pai, herdava também a linhagem dos Bragança, de sua mãe herdou, além dos traços estéticos dos austríacos Hasburgo-Lorena, “o amor aos livros e à ciência, especialmente a astronomia [...] a obsessão pelo cumprimento do dever e [o] refúgio no estudo”, conforme destaca José Murilo de Carvalho (2007, p.17).

A convivência com sua mãe biológica não durou tempo suficiente sequer para guardar dela alguma lembrança. Devido a complicações de um aborto natural, em 11 de dezembro de 1827, aos 29 anos de idade, a Imperatriz Leopoldina faleceu. Dada a orfandade precoce e o desenvolvimento de uma relação afetiva com a segunda esposa de seu pai, a imperatriz Amélia, D. Pedro II acabou elegendo-a como referência materna. A segunda imperatriz tinha dificuldade com a língua portuguesa, o que transformou o francês no idioma oficial da Quinta da Boa Vista – a residência da família imperial. O precoce contato com essa língua e a influência de seus três

¹ Luísa Margarida de Barros Portugal, a Condessa de Barral, faleceu em 15 de janeiro de 1891.

instrutores franceses, em especial daquele a quem D. Pedro II confessadamente considerava seu verdadeiro mestre (CARVALHO, 2007, p. 31), o subpreceptor Félix Émile Taunay², marcariam para sempre a personalidade do futuro imperador.

O convívio com a mãe adotiva pouco durou. Na madrugada de 07 de abril de 1831, D. Pedro I abdicou do trono e, sem se despedir do filho, que dormia, partiu para Portugal a fim de libertar sua terra natal do jugo absolutista de seu irmão, D. Miguel, e restituir sua filha mais velha, D. Maria, ao trono português.

D. Pedro I seguiu se correspondendo por cartas com o filho até a sua morte, em 24 de setembro de 1834, pouco tempo depois de se sagrar vitorioso na Guerra Civil Portuguesa. Órfão de pai e mãe e sem nenhum vínculo familiar em condições de orientar sua formação³, o menino Pedro passou a ter seus valores e comportamento moldados pela elite política que disputava o poder no Brasil e, em especial, por seus tutores, a se destacar aquele que sucedeu ao rigoroso José Bonifácio de Andrada e Silva, Manuel Inácio de Andrade Souto Maior Pinto Coelho, o Marquês de Itanhaém, autor de *Instruções para a educação de Dom Pedro II*, documento que norteou a preparação para o exercício do poder do brasileiro que governou o país por quase 50 anos.

A respeito de D. Pedro II, Carvalho (2007, p.9) afirma que “pela longevidade do governo e pelas transformações efetuadas em seu transcurso, nenhum outro chefe de Estado marcou mais profundamente a história do país”, o que explica a vasta produção bibliográfica a respeito do segundo imperador brasileiro.

Mas em se tratando do mais longevo governante das Américas, também é natural que na trajetória de D. Pedro II existam recortes temáticos pouco estudados e abertura para análises a respeito desse governante que partam de diferentes perspectivas, afinal, como afirmou François Dosse (2015, p. 11), “escrevem-se sem cessar as mesmas vidas, realçam-se as mesmas figuras, pois lacunas documentais, novas perguntas e esclarecimentos novos surgem a todo instante”.

Ainda no século XIX, começaram a ser publicadas as primeiras biografias do segundo imperador brasileiro. A primeira delas, intitulada *O senhor d. Pedro II, imperador do Brasil*, datada de 1871, foi escrita por Monsenhor Joaquim Pinto de Campos. Do mesmo século é a obra *D. Pedro II – Imperador do Brasil*, publicada em 1889. Assinada pelo francês Benjamin

² Artista francês, Taunay chegou ao Brasil, em 1816, junto de seu pai, renomado pintor, como integrantes da Missão Artística Francesa. De acordo com BARMAN (2010, p. 86,87), esse preceptor de D. Pedro II lhe deu aulas de desenho, francês e, em 1834, foi nomeado dirigente da Academia Imperial de Belas Artes.

³ Suas irmãs mais velhas, Januária, Paula e Francisca, também ficaram no Brasil, mas, na data da abdicação de D. Pedro I, possuíam 9, 8 e 7 anos, respectivamente, com a princesa Paula vindo a falecer em 16 de janeiro de 1833.

Mossé, mas tendo como autor efetivo o Barão do Rio Branco, o livro ganhou edição em português apenas em 1938, ano em que surgem dois estudos de relevância sobre o segundo imperador brasileiro, *O Rei Filósofo – vida de D. Pedro II*, de Pedro Calmon, e a trilogia de Heitor Lyra, *História de D. Pedro II – Ascensão, Fastígio e Declínio*, um marco nos estudos sobre D. Pedro II.

Ao longo de quase um século após a publicação das obras de Calmon e de Lyra, muitos outros estudos foram publicados, alguns deles referenciais não apenas para esta dissertação, como *D. Pedro II: ser ou não ser?*, de José Murilo de Carvalho (2007), *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, de Lilia Moritz Schwarcz (1998) e *Imperador Cidadão e a construção do Brasil*, de Roderick Barman (2012). “Novas perguntas” seguiram sendo formuladas por “novas pesquisas”, geradoras de novos olhares sobre D. Pedro II decorrentes de interpretações diferentes das de obras canônicas e do acesso a fontes, às vezes, ainda não consultadas, obrigando assim que qualquer obra clássica a respeito deste “Patrono das Ciências e das Artes” seja lida com ressalvas e questionamento crítico.

Lyra afirma que o regime imperial brasileiro era um

governo rigorosamente pessoal – era o governo do Imperador [...] as instituições políticas do regime – Senado, Câmara, Conselho de Estado, Presidência de Província não formavam senão o cenário que mascarava o poder pessoal, quase absoluto do Monarca (LYRA, 1977, p. 304).

Os estudos desse autor possuem credibilidade pois ele foi uma das primeiras pessoas a ter acesso, ainda na França, ao arquivo pessoal da família real e imperial do Brasil. Não obstante o mérito inegável de seu pioneirismo, sua interpretação, ao fundamentar-se exclusivamente no citado acervo, é bastante polêmica. A ideia do reinado de D. Pedro II como um período de um “governo personalista” é, atualmente, bastante questionada por outros pesquisadores, apoiados em vasta documentação não analisada por aquele biógrafo (como, por exemplo, os anais do senado imperial e as atas do Conselho de Estado).

A interpretação difundida por Lyra contribuiu para que, ao longo do século XX, o segundo imperador brasileiro fosse caracterizado como um chefe de Estado com práticas herdadas do Absolutismo. Além disso, uma “particularidade” de nossa primeira Constituição também colaborou muito para embasar e validar ao longo do Novecentos a visão desse autor.

Curta e objetiva, contando com muito do conteúdo originário dos trabalhos da Constituinte de 1823, a Carta Constitucional de 1824 apresenta como elemento inovador a existência de um quarto poder, chamado no Brasil de Poder Moderador, a ser exercido pelo Imperador, também chefe do Poder Executivo. O modelo para sua criação foi a teoria política

de Benjamin Constant, pensador e político suíço, idealizador do *pouvoir neutre* (chamado de quarto poder), autor de uma vasta produção intelectual que foi alvo de inúmeras edições já no início do século XIX, época de sua escrita, o que torna, de acordo com Silvana Mota Barbosa (2001, p. 55) impossível “estabelecer com certeza quais os textos [de Benjamin Constant] estavam nas estantes e escrivaninhas dos letrados brasileiros” à época da redação da carta constitucional.

Mas o exercício do poder moderador por parte de D. Pedro II não se configurou em uma prática de viés absolutista, conforme estudos recentes de Barbosa (2001) e Sérgio Ferraz (2012), referências que merecem ser consultadas para maiores informações sobre o quarto poder contido na primeira Constituição brasileira e sua utilização pelo segundo imperador. Os trabalhos desses acadêmicos foram apresentados a este pesquisador por Miriam Dolhnikoff, historiadora da Universidade de São Paulo que estuda a construção e o funcionamento do Estado brasileiro ao longo dos Oitocentos. Segundo a pesquisadora, a monarquia constitucional brasileira não era o “governo pessoal do imperador”, como apontado por Lyra, e a Constituição de 1824, em que pese seu vício de origem⁴, era exemplar aos olhares de uma Europa pós-Congresso de Viena, tendo sido respeitada ao longo de todo o Segundo Reinado. A letra da Carta Constituinte não dava a D. Pedro II liberdade constitucional para agir segundo sua própria vontade, independente das votações ocorridas no Parlamento, “um dos palcos mais importantes da vida política moderna ao longo dos Oitocentos”, segundo Andréa Slemian (2006, p.14), afinal, aos deputados e aos senadores é que competiam o controle do orçamento imperial e a responsabilidade pela criação, interpretação, suspensão e revogação de leis no país.

Se esses autores colaboram para a construção do quadro de referências para abordagem e compreensão da organização do Estado brasileiro e do alcance do poder constitucional de D. Pedro II, Alessandra Bettencourt Fraguas, historiadora e pesquisadora do Museu Imperial de Petrópolis (MIP), com sua dissertação de mestrado *Entre Júpiter e Prometeu, a complexa trajetória de D. Pedro II: um agente no campo científico (1871 - 1891)* (2019)⁵, desponta como a grande referência para uma abordagem contemporânea de D. Pedro II, na qual ele passa a ser visto sob uma perspectiva que não mais o considera apenas como um “mecenas, curioso ou diletante” (FRAGUAS, 2019, pp. 24-25) em suas relações com as ciências e com as artes. Em seu estudo, Fraguas (2019) debate “a tese da teatralização do poder segundo a qual a relação de

⁴ A constituição de 1824 foi de autoria do poder executivo.

⁵ A dissertação de mestrado de Alessandra Bettencourt Fraguas, ainda inédita, foi gentilmente cedida pela autora para esta pesquisa.

D. Pedro II com os campos intelectual e científico foi, sobretudo, um importante capital simbólico para a fundamentação do poder político”.

Conforme a leitura dos anais do Senado do Brasil Império permite observar, no século XIX, a utilização do adjetivo *teatral* fora do universo cênico, imbuído de uma conotação pejorativa, sinônima de *artificial*, era costume entre os políticos brasileiros. Tal hábito se tornou um vício linguístico, tirando a arte teatral de seu lugar e diminuindo-a à uma adjetivação negativa a taxar supostos falseamentos político-administrativos do Brasil Império, apontados desde estudos de Heitor Lyra e Sérgio Buarque de Holanda e, no final do século XX, ganhando densidade com Schwarcz (1998), que tem como uma de suas referências para a leitura do Brasil Império o livro *Negara: o Estado teatro no século XIX*, obra do antropólogo estadunidense Clifford Geertz a estudar o Estado pré-colonial de Bali. Essa ideia de “teatralização do poder” no Brasil Império segue bastante presente em estudos contemporâneos, como se nota no recém-publicado, *O imperador republicano: uma concisa e reveladora biografia de D. Pedro II* (2021), de Guy Gauthier.

O presente estudo não nega a existência de “momentos de teatralização da realeza” (SCHWARCZ, 1998), como comprovam não só cerimônias públicas do período, mas também como se verá adiante, protocolos a serem cumpridos na presença da família imperial em salas teatrais e até espetáculos que, de fato, teatralizavam os imperadores brasileiros, tematizando-os na própria cena. No entanto, esta pesquisa opta por se vincular à perspectiva histórica de Dolnikhoff (2005) e Fraguas (2019) e propor um resgate do sentido original das palavras *teatro* e *teatral* em estudos que abordam aspectos políticos do período imperial brasileiro. Os ritos públicos e a representação do poder se vinculam a teatralização apontada por Schwarcz (1998) e expressa no discurso dos políticos Oitocentistas, mas a esta dissertação interessa é a teatralidade que convivia com aquela praticada fora do palco, ou seja, a do próprio fazer teatral, e sua relação com o imperador. Interessada na veracidade das relações de D. Pedro II com o teatro nacional de seu tempo, a esta dissertação compete comprovar que, independentemente da intensidade, a relação do segundo imperador brasileiro com a arte teatral não foi pautada simplesmente por relações de falseamento ou teatralização (em sentido pejorativo) e faz por merecer um estudo que a coloque em pauta.

Em 31 de dezembro de 1861, D. Pedro II escreveu em seu diário a seguinte frase: “nasci para consagrar-me às letras e às ciências” (BEDIAGA, 199, p. 154). Seus 66 anos de vida compõem uma trajetória em consonância com essa afirmação, sendo o segundo imperador brasileiro um importante personagem de um período de criação e desenvolvimento de um

determinado tipo de arte brasileira, a ponto de ser chamado de patrono das artes e das ciências. Seu apoio, inclusive na forma de patrocínios pessoais, a escritores, pintores e músicos é assunto já bastante documentado. Mas e sua relação com a arte teatral ao longo de seu reinado? Não foram encontradas obras que buscassem respostas a essa pergunta. Observada essa lacuna, formulei essa questão que coloca a relação de D. Pedro II com o teatro brasileiro como o objeto de estudo desta dissertação.

Sempre me pareceu incoerente um governante apresentado como apoiador da cultura, *Patrono das Ciências e das Artes*, tradutor, escritor de versos, fotógrafo, grande patrocinador e assíduo frequentador do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, não ter nenhum vínculo destacado com o teatro do país onde nasceu, o qual amava profundamente e para onde sonhava retornar antes da morte. O teatro, além de importante palco da vida política brasileira, era um espaço de encontro social, grande fonte de entretenimento da sociedade e considerado uma escola de costumes. Numa nação recém-independente, buscando sua identidade e afirmação perante às nações vizinhas e às potências europeias, com um chefe de Estado envolvido nos debates estéticos da época e nas ações de construção de uma identidade nacional oficial, seria contraditório que justamente a arte teatral fosse ignorada ou tratada como algo menor.

Este estudo levanta a hipótese de que a relação de D. Pedro II com o teatro praticado no Brasil se deu de uma forma muito mais intensa do que registrado pela historiografia canônica, sem ter se desenvolvido necessariamente vinculada a um projeto de promoção da imagem imperial.

Para verificar se essa hipótese tem fundamento e buscar respostas para a questão formulada, além da consulta a fontes bibliográficas canônicas e contemporâneas sobre a história do Brasil, estudos teatrais também são importantes referências.

Ao abordarem a política cultural imperial para assuntos teatrais, o mestrado de Múcio Medeiros, “O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial” (2010), e o doutorado de Charles Roberto da Silva, intitulado “Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral” (2017), compõem material referencial importante. Já *O Teatro no Brasil do Dom Pedro II - 1ª e 2ª parte* (1979), de Lothar Hessel e Georges Raeders, ao tratar a figura imperial como um recorte temporal para uma análise do teatro brasileiro ao longo dos Oitocentos, oferece informações para compreensão da cena teatral nacional além da corte e para conhecimento da presença do imperador em teatros localizados em diversas províncias do Império, constituindo-se, assim, como importante material de referência.

João Roberto Faria, com os livros *Ideias Teatrais* (2001) e *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865* (1993) e a organização da obra *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX* (2012), traz importantes contribuições para se pensar no cenário teatral brasileiro do início do século XIX e, em especial, do período escolhido para análise mais aprofundada neste mestrado (1840 a 1871). Por sua vez, Décio de Almeida Prado, em obras como *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório* (1972), *João Caetano e a arte do ator* (1984), permite outro olhar sobre a cena teatral brasileira e uma compreensão inicial da relação do imperador com os principais nomes da classe teatral atuante no Brasil na primeira metade do século XIX.

Ainda no campo da construção do quadro teórico referencial, o livro *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*, de François Dosse (2015), é referência para se pensar em D. Pedro II dentro do contexto sociopolítico em que ele estava inserido – daí a importância de todo referencial teórico a respeito do Poder Moderador e do Estado brasileiro ao longo dos Oitocentos.

Esse quadro de referências é fundamental para a busca por pistas da relação de D. Pedro II com o teatro praticado no Brasil. Diferente de seu pai, o segundo imperador brasileiro caracterizou-se por uma postura bastante reservada. Educado para ser o oposito de D. Pedro I e tendo sido submetido ainda criança às relações políticas e jogos de interesses da elite que disputava o poder, ele adquiriu um extremo cuidado em se expor, como admitiu ao conde de Gobineau⁶:

As pessoas que vem falar comigo [...] sempre desejando obter algo de mim, devem até certo ponto dissimular, mas nada que se compare a mim, pois eu sou sempre forçado a tomar cuidado com o que digo e o que faço jamais posso ser espontâneo (GOBINEAU, 1869, p. 67 apud BARMAN, 2012, p. 106).⁷

As correspondências de D. Pedro II são importantes fontes de pesquisas primárias. Nas cartas trocadas com figuras como o próprio conde de Gobineau, a condessa de Barral, a atriz Adelaide Ristori, os escritores Gonçalves Dias e Alexandre Herculano, o Conde de Saxe-Coburgo⁸, a princesa Isabel, D. Fernando II⁹ e o Visconde do Rio Branco identifica-se, muitas

⁶ Diplomata francês, enviado ao Brasil. Autor do livro *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, estudo de forte conteúdo racista. Esteve no Brasil entre 1869 e 1970, enviado pelo governo francês. Apesar dos pensamentos bastante diferentes, ele e D. Pedro II mantiveram regular troca de correspondência.

⁷ Gobineau à condessa de Gobineau. Rio de Janeiro, 24 de maio de 1869, p. 67.

⁸ Ludwig August Maria Eudes von Sachsen-Coburg und Gotha, genro de D. Pedro II, foi esposo da princesa Leopoldina.

⁹ D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, cunhado de D. Pedro II, esposo da rainha D. Maria II.

vezes, uma sinceridade em sua forma de expressão que não é apresentada nem mesmo em alguns de seus diários.

Além dessas missivas e diários, D. Pedro II deixou poucas documentações de próprio punho que possam ser estudadas e que já tenham sido identificadas e catalogadas em acervos. A compensar esse déficit de fonte primária, a Hemeroteca Digital Brasileira, administrada pela Biblioteca Nacional Digital, foi importante ferramenta de pesquisa para consulta de inúmeros periódicos do século XIX, somando forças à pesquisa realizada no Arquivo Histórico do MIP. Se falta documentação escrita em primeira pessoa por D. Pedro II, existem outras fontes primárias que puderam ser acessadas, tais como jornais do século XIX com publicações de notícias teatrais (como anúncios de estreias, comentários sobre a presença imperial em apresentações teatrais e artigos escritos pelos principais nomes do teatro brasileiro dos Oitocentos) que possibilitaram uma maior compreensão do contexto teatral brasileiro no século XIX.

No que tange à correspondência imperial, sua leitura foi de extrema importância, posto que nela é possível conhecer um D. Pedro II além da sua pessoa pública, como se nota em uma das epístolas endereçadas à atriz Adelaide Ristori. Datada de 29 de fevereiro de 1880, seu conteúdo revela o sentimento de solidão que acompanhou D. Pedro II por toda a vida: “as amizades, particularmente na minha posição, são raríssimas e cada vez sinto mais necessidade delas” (VANUCCI, 2004, p. 144).

Identifico nas cartas trocadas com a intérprete italiana um D. Pedro II marcado por uma dicotomia entre *plenitude* (pela herança de um império) e *ausência* (pela falta de referências familiares presenciais e – supostamente – de certeza de amizades verdadeiras). A essa dicotomia, acrescento a citada aura de mistério que envolve este imperador silencioso. Pensar na relação de D. Pedro II com o teatro brasileiro é ver-se diante de um universo a ser desbravado. Entre lacunas, silêncios, pistas dispersas em biografias e obras da historiografia teatral brasileira, correspondências, páginas de diários e matérias de jornal, valendo-me de embasamento acadêmico e de necessária intuição é que busco peças para a construção do quebra-cabeças deste mestrado.

A breve experiência monárquica brasileira, com nenhum governante indo até o fim de sua vida na condição de imperador, tem suas características próprias, tornando válida a proposição de Vilma Arêas na obra organizada por João Roberto Faria ao afirmar que:

A ponderação de Roger Bastide de que precisaríamos inventar categorias líquidas para tratar do Brasil – já que conceitos europeus não dão conta dos aspectos movediços da sociedade brasileira – não deve ficar restrita a aspectos

econômicos ou políticos. Ela também diz respeito à cultura de um modo geral (ARÊAS, 2012, p. 119).

A monarquia constitucional brasileira, nascida pós-Congresso de Viena, com todas as particularidades que a distingue dos regimes monárquicos europeus, absolutistas ou constitucionais, pede por uma interpretação da figura de D. Pedro II que se diferencie das análises de estudos clássicos dos monarcas europeus dos Seiscentos e dos Setecentos. No lugar da figura monárquica unida do Absolutismo, este mestrado adota uma perspectiva em consonância com a de Carvalho:

de trás dessa máscara [de imperador], reforçada pelos rituais da monarquia, havia um ser humano marcado por tragédias domésticas, cheio de contradições e paixões, amante das ciências e das letras, apaixonado pela condessa de Barral. Este foi Pedro d'Alcântara, cidadão comum, que detestava as pompas do poder. No Brasil, predominava a máscara do imperador D. Pedro II. Na Europa e nos Estados Unidos, ressurgia o cidadão Pedro d'Alcântara (CARVALHO, 2007, p. 10).

Tal separação encontra referência em outros estudos canônicos e também em contemporâneos, podendo ser notada em Schwarcz (1998) quando, ao comentar as negociações para o casamento do imperador, afirma que também nesse assunto “a pessoa pública é quem vence a privada”. Já Fraguas (2019), comentando um dos diários de D. Pedro II, afirma que o próprio personagem protagonista deste estudo também trabalhava com essa separação entre suas pessoas pública e privada:

escrito entre 1861 e 1863 evidencia claramente a sistematização de uma escrita de si que visava à publicização. Em um texto introdutório, o imperador distingue o monarca, pessoa jurídica, e o indivíduo, pessoa física, revelando o que julga ser e, sobretudo, o que gostaria de deixar como imagem para o futuro (FRAGUAS, 2019, p. 30).

Nesse texto introdutório citado por Fraguas, D. Pedro II escreve frases como “pouco direi sobre o indivíduo” (BEDIAGA, 1999, p. 154) e “procuro cumprir meus deveres de monarca constitucional” (BEDIAGA, 1999, p. 154), confirmando esse conceito distintivo das “figuras de Pedro”.

A conduta adotada pelo imperador era relativamente coerente com seus escritos. Ao viajar para outros países, ele se identificava frequentemente apenas como D. Pedro de Alcântara, abrindo mão de protocolos diplomáticos. Essa divisão aponta para a complexidade da figura de D. Pedro II e, sendo adotada por esta pesquisa, permite afirmar que este mestrado se debruça sobre o homem Pedro de Alcântara e sua relação com o teatro brasileiro, tanto na esfera pública, na condição de Imperador, quanto na esfera privada, na condição de espectador

a anotar em seus diários opiniões sobre óperas, comédias e dramas assistidos. O grande tema desta dissertação não é o lugar do teatro no século XIX no Brasil, mas o “lugar de D. Pedro de Alcântara, segundo imperador brasileiro, no teatro praticado no Brasil”.

Em relação à questão temporal, dado os 49 anos do Segundo Reinado, um recorte era necessário. Optei por um período de 31 anos, entre 1840 a 1871, por ser marcado por episódios importantes da história do Brasil e com muitos acontecimentos teatrais: se 1840 revela um D. Pedro II aprendendo a governar e já ligado a acontecimentos teatrais, 1871 é o momento de episódios significativos na história do império, como o primeiro ano após o final da Guerra do Paraguai, momento imediato após a publicação do Manifesto Republicano¹⁰, publicação da Lei do Ventre Livre, tradução de D. Pedro II para *Prometeu Acorrentado* e da primeira viagem internacional do imperador. Ao voltar para o Brasil, D. Pedro II e seu reinado já não eram mais o mesmos. O homem, o monarca e o império entravam em declínio, acentuado ainda mais após sua segunda jornada ao exterior.

Também nessas três décadas, o teatro brasileiro conheceu seus principais artistas do século XIX¹¹ e atravessou várias fases: do seu nascimento oficial via romantismo, passando ao predomínio da cena realista até o aparecimento de uma primeira montagem inspirada na estética do Teatro de Revista. Esse período é marcado pelo chamado mecenato particular de D. Pedro II (chamado o bolsinho do Imperador), por questões sobre a destinação de loterias (única forma de financiamento público da cultura existente no Brasil durante os Oitocentos), pedidos de criação de escola de arte dramática e de companhias de teatro custeadas de forma direta pelo governo imperial, pela criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e do Conservatório Dramático Brasileiro.

A partir de todo o material levantado e buscando uma unidade narrativa, esta dissertação se apresenta da seguinte maneira:

O primeiro capítulo contém uma breve descrição da cena teatral na corte na primeira metade dos Oitocentos. Do nascimento do teatro brasileiro à política cultural para o teatro adotada por D. João VI e seguida pelos imperadores brasileiros.

O segundo capítulo propõe um recorte na relação entre teatro e educação nos Oitocentos, abordando o tema na educação imperial (de D. Pedro II e de suas filhas) e também o Conservatório Dramático Brasileiro, instituição que mais influenciou os rumos da cena nacional no século XIX. É também neste capítulo que são abordadas as famosas bolsas de estudos dadas

¹⁰ Publicado em 03 de dezembro de 1870.

¹¹ À exceção de Artur Azevedo, um dos comediógrafos expoentes da dramaturgia brasileira dos Oitocentos e que conquista espaço nos palcos da corte a partir do final da década de 1870.

pelo Imperador com recursos de seu dote orçamentário e as questões teatrais do início da década de 1860, envolvendo loterias, teatro lírico, teatro dramático e a construção de um novo edifício teatral.

Já o terceiro capítulo desenvolve a relação do personagem objeto de estudo com a atividade teatral. As personas pública (D. Pedro II) e privada (Pedro de Alcântara) são apresentadas em suas inúmeras atividades teatrais, tratando o protagonista desta dissertação como um agente ativo em sua relação com a atividade teatral e bastante próximo das artes cênicas. O espectador, o crítico, o tradutor e as relações de amizade com célebres nomes da cena teatral nacional e internacional são postos em primeiro plano.

Por fim, a conclusão recapitula as narrativas da dissertação e propõe um desfecho para esta pesquisa.

Dosse (2015 p. 294) afirma que “qualquer história biográfica é apenas uma hipótese confrontada com o acervo documental, expressão de dúvidas, irresolução e simulações imaginárias”. Este estudo não é uma biografia, mas, evocando novamente o historiador e sociólogo francês, quando ele afirma que “seja como for, o biógrafo deve preencher as lacunas documentais e valer-se da intuição para ligar traços descontínuos” (DOSSE, 2015), confesso que foi a minha intuição que gerou a pergunta motivadora deste mestrado (*como foi a relação de D. Pedro II e o teatro brasileiro?*) e que é na busca da identificação, do preenchimento e da interpretação de lacunas documentais que esta dissertação se insere.

Michel de Certeau (1982) defende que nunca o “príncipe possível”, construído pelo discurso, será o “príncipe de fato”. Há um abismo que separa a realidade do discurso. De minha parte, há total consciência deste distanciamento e de que o estudo a seguir é uma possibilidade de leitura. Ainda que amparada em amplo referencial teórico, o D. Pedro II apresentado nestas páginas é o que pertence a Bruno Iury Fracchia, jamais a persona real do século XIX (inacessível a qualquer pesquisador). Contudo, se o próprio D. Pedro se equilibrava entre múltiplos papéis, quem somos nós, pesquisadores, para pensarmos em dar uma palavra final? Conforme apontado, existem diversos estudos consagrados, mas, como bem disse Diana Gonçalves Vidal, “você pode ter várias leituras sobre um tema, mesmo que não tenha descoberto novos documentos. Sua leitura é um olhar novo, de acordo com sua época” (informação verbal)¹².

¹² Trecho transcrito a partir da aula da disciplina Estudos Brasileiros: Projetos e Metodologias, no Instituto de Estudos Brasileiros-USP, em 4 de novembro de 2019.

Compartilhando um olhar diferente, em uma época histórica na qual a arte teatral volta a ser mal vista por determinados governantes, é que insiro este estudo, que tem como objetivo principal dar visibilidade à relação entre D. Pedro II e o teatro brasileiro.

Para isso, como objetivos específicos, o estudo se propõe a:

- Compilar material já existente sobre o assunto e que se encontra disperso ao longo de diversas obras já publicadas;
- Levantar novos documentos que registrem episódios envolvendo D. Pedro II e o teatro brasileiro;
- Produzir um estudo sobre D. Pedro II abordando-o a partir de uma perspectiva teatral;
- Buscar entender se, em alguma medida, o envolvimento de D. Pedro II com o teatro brasileiro teve ou não influência direta no desenvolvimento das artes cênicas brasileiras ao longo do século XIX.

A busca pelo alcance destes objetivos começa a ser compartilhada nas próximas páginas.

Boa leitura a todos.

CAPÍTULO 1: D. PEDRO II, O TEATRO BRASILEIRO E A POLÍTICA CULTURAL DO SEGUNDO REINADO

1.1 O teatro no Brasil nos Oitocentos

[...] o teatro brasileiro, enquanto modernidade, empenho empresarial e valor literário, começa quando um ator, João Caetano, representa no mesmo ano, 1838, uma tragédia em cinco atos de Gonçalves de Magalhães e uma comediuzinha em um ato de Martins Pena. Tinham eles, nessa ocasião e nessa ordem, 30, 27 e 23 anos de idade. E eram todos brasileiros (KIST, 2012, p. 75).

A independência do Brasil, o nascimento de D. Pedro II e o considerado marco zero do teatro brasileiro pós-Independência são historicamente próximos. Proximidade ainda maior é a que existe entre a data de estreia daquela primeira montagem marco zero do teatro brasileiro e a coroação do jovem segundo imperador. Por essas proximidades e pelos personagens envolvidos, apresentar a formação do Estado imperial e do teatro brasileiro é fundamental para entender que Brasil D. Pedro II encontrou no momento em que foi alçado ao poder. Entender este contexto histórico é também uma forma de procurar possíveis características próprias do reinado do segundo imperador brasileiro e de sua relação pessoal com a arte teatral desenvolvida no Brasil.

Embora a historiografia teatral consagrada considere o ano de 1838 com o do nascimento do teatro brasileiro, já havia atividade teatral no território muito antes da chegada da família real ao Brasil, em 07 de março de 1808, como comprovam as típicas Casas da Ópera do século XVII:

Entre 1760 e 1795, datas aproximadas, sob a influência da política de despotismo esclarecido do Marquês de Pombal, são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, em Vila Rica (este ainda em funcionamento, o mais velho da América do Sul), no Recife (Pernambuco), em São Paulo e em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), com lotação em torno de 350 lugares, esses teatrinhos ficaram logo conhecidos como Casas da Ópera (PRADO, 2012, p. 43).

No momento do desembarque da realeza à cidade do Rio de Janeiro, a Casa da Ópera de Manuel Luís era a que se mantinha em atividade. Lino de Almeida Cardoso (2006) aponta que esse espaço era o mesmo que fora criado por Boaventura Dias Lopes, o “Padre Ventura”, no final do século XVIII – período em que houve uma significativa demanda para espetáculos

teatrais e apresentações musicais na capital colonial. Foi a partir de abril de 1775 que Manuel Luís passou a administrar o espaço até o fim de suas atividades, em 1813. Embora essa casa, durante os cinco anos nos quais permaneceu aberta enquanto a família real portuguesa se encontrava no Brasil, tenha sido frequentada regularmente por D. João VI, suas pequenas dimensões não satisfaziam a interesses da realeza, o que levou à necessidade da construção de outro edifício teatral, o Real Teatro São João, inaugurado em 12 de outubro de 1813, data de aniversário do futuro imperador do Brasil, D. Pedro I. Segundo Renato Aurélio Mainente (2016, p. 24), na ocasião, de acordo com os costumes da época, “duas obras de gêneros distintos foram encenadas: um drama lírico intitulado *O Juramento dos Numes*, e um texto dramático intitulado *O Combate do Vimieiro*”.

O programa da noite de inauguração do teatro simboliza as transformações que a nova capital do reino português atravessava no início dos Oitocentos. Ao desembarcar em sua maior colônia (fugindo das tropas napoleônicas), a realeza portuguesa optou não por se adaptar a costumes e hábitos locais, mas sim por impor o modelo sociopolítico português, secularmente estabelecido no continente europeu. Daí a necessidade de, do ponto de vista cênico, recorrer à contratação de companhias artísticas lusitanas (como a de Mariana Torres) e à criação de uma casa de espetáculos que pudesse minimamente apresentar obras teatrais de maior complexidade e simbolizar a realeza e sua corte de, aproximadamente, 15.000 pessoas recém-chegadas à colônia sul-americana. Enquanto a antiga Casa de Ópera comportava os já citados 350 espectadores, o Real Teatro São João tinha capacidade, aproximadamente, três vezes maior, podendo representar, com relativa imponência (para os padrões locais), a importância da presença da família real portuguesa na nova capital do Império e a suposta grandiosidade do império português.

A transferência da sede imperial para os trópicos levou a importantes modificações, em consonância com as demais transformações que estavam ocorrendo no Brasil. Um novo edifício teatral no Rio de Janeiro envolvia toda uma simbologia! O novo espaço não era apenas para divertimento da corte, mas também para exibição de seus membros, que precisavam se fazerem vistos (em especial, aqueles integrantes da família real).

As apresentações, comumente realizadas por companhias portuguesas, sempre exaltavam a realeza, de acordo com os rituais da época. Tal exaltação se dava pela presença de membros da família imperial no camarote real e, muitas vezes, pelo próprio enredo levado à ribalta, conforme Jorge Miguel Viana Pedreira e Fernando Dores Costa documentam:

[...] por muito que D. João a apreciasse – e era a única arte que verdadeiramente apreciava [...], a música era apenas parte, e realmente não a

mais importante, do teatro. Este constituía um espaço público, apesar de socialmente restrito, de patrocínio régio, onde a realeza se exibia e representava, tanto no camarote real como no próprio palco. Era o caso de obras especificamente dirigidas a ela, como *O Himeneu*, dedicada ao príncipe D. Pedro e a dona Leopoldina, transformados em sujeitos da própria peça (PEDREIRA; COSTA, 2008, p. 325).

Ao exaltar tematicamente membros da família real, o teatro nos tempos de D. João VI já tratava a arte teatral como uma atividade com propósitos educativos e moralizadores, prática que dará a tônica da ideologia do pensamento cênico intelectualmente dominante em boa parte dos Oitocentos. Com o processo de construção e inauguração do Real Teatro São João e os rituais de exaltação à família real, D. João VI lançou no Brasil as bases de uma política pública para o teatro e de convenções que seriam continuadas durante o Primeiro Reinado e influenciariam boa parte do século. Pode-se afirmar que é a partir da chegada da corte joanina que o edifício teatral começa a se transformar num dos espaços mais importantes da sociedade da corte brasileira durante o século XIX. Essa importância nas três primeiras décadas daquele século é sintetizada por Marco Morel, ao afirmar que o teatro era um

Lugar privilegiado dos debates em torno da construção de um espaço público urbano na capital do país, o teatro ocupa, na corte brasileira, uma dimensão comparável à da Ágora grega. Quer dizer, um lugar de expressão das vontades dos cidadãos que se consideram como os donos da cidade. Seguindo cronologicamente este fenômeno entre 1820 e 1840, podemos chegar a resultados interessantes. É interessante constatar que, ao longo deste período, o que se passava na sala de espetáculos equivalia a uma espécie de termômetro da chamada opinião pública. num primeiro momento, percebe-se a utilização do teatro como local privilegiado de expressão e exibição da soberania monárquica, sobretudo a partir de 1821 e durante a maior parte do Primeiro Reinado (MOREL, 2002, p.49).

A construção do Real Teatro São João foi uma das medidas tomadas por D. João VI que contribuíram para o desenvolvimento do Brasil. Outras ações que podem ser citadas – e que colaboraram para o desenvolvimento do processo da independência – são a elevação da então Colônia à condição de Reino Unido de Portugal e Algarves; a abertura dos portos para a Inglaterra; a criação da Casa da Moeda; do Banco do Brasil; da Imprensa Régia; da Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica; do Instituto Acadêmico de Artes e Ciências; e da Biblioteca Nacional. Ao retornar para Portugal, em 1820, provocado pela Revolução do Porto, D. João VI deixou uma estrutura político-administrativa preparada para o exercício do poder por parte do então príncipe regente, o futuro D. Pedro I, que, já como imperador do Brasil, deu continuidade às ações de seu pai, algo evidente, por exemplo, na manutenção da política de loterias e na escolha do palco do Real Teatro São João como local para assinatura da primeira Constituição

do Brasil. Infelizmente, nessa mesma noite, 25 de março de 1824, o teatro foi completamente destruído por um incêndio¹³. José da Silva Dias descreve o acidente com detalhes:

Logo em seguida à saída do público, o ator Antonio da Bahia, que havia feito o papel do santo, ao tentar saltar do balancim em que estava erguido para o tablado, impeliu-o de encontro a um pano pintado com aguarrás. Encostando-se o pano às velas, incendiou-se imediatamente. As chamas comunicaram-se com o cenário e foram inúteis os esforços feitos para apagar o incêndio. O fogo alastrou-se por todo o edifício e o teatro ficou reduzido a quatro paredes enegrecidas. Toda a sala incendiou-se em pouco tempo, e nem a ajuda dos marinheiros de duas fragatas francesas foi suficiente para apagar o incêndio (DIAS, 2012, p. 73).

Com apoio de ações de D. Pedro I, o teatro foi rapidamente reconstruído, recebendo uma reinauguração parcial em 1º de dezembro de 1824 (nos festejos da coroação e sagração do imperador), num espaço improvisado no salão da frente do antigo Teatro São João, que recebeu “o nome de Teatrinho Constitucional (Teatro Pequeno) e transformou-se em salão de concertos líricos”, de acordo com Dias (2012, p. 73). Marcando novos tempos no Brasil, o teatro foi completamente reaberto no dia do aniversário da princesa e futura rainha de Portugal, D. Maria da Glória, em 04 de abril de 1826.

Seguindo os passos de D. João VI, o primeiro imperador brasileiro perdoou dívidas de empresários teatrais e efetuou a contratação de outras companhias portuguesas, como a de Ludovina Soares da Costa, considerada a grande companhia lusitana da época. Dando uma ideia da importância do teatro no período, segundo Lino de Almeida Cardoso (2006, p. 186), um dos primeiros decretos assinados por D. Pedro I tratava da concessão de uma loteria ao proprietário do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (antigo Real Teatro São João), para que ele acertasse suas dívidas com o Banco do Brasil e voltasse a oferecer espetáculos líricos à corte.

As ações imperiais eram respaldadas em uma convicção do imperador que ia ao encontro do pensamento dominante da época, conforme ele próprio reconheceu no decreto que concedeu a loteria ao proprietário do agora Teatro São Pedro: “desejando Eu proteger este estabelecimento pelos atendíveis e conhecidos motivos porque os teatros são favorecidos em todas as nações civilizadas” (BRASIL, 1887, p. 106). Essa conduta, aliada às aptidões musicais imperiais e sua preferência pelo teatro lírico, fizeram com que durante o Primeiro Reinado, de acordo com Cardoso (2006, p. 186), a cena musical conhecesse expressivo desenvolvimento, com concorrência entre duas companhias: uma italiana e, finalmente, uma brasileira (ainda que

¹³ Em três ocasiões esse teatro foi consumido por incêndios: 1824, 1851 e 1856.

com repertório estrangeiro), o que valeu ao futuro D. Pedro IV de Portugal o apelido de “príncipe filarmônico” (CARDOSO, 2006, p. 192).

D. Pedro I reconquistou o reino português após lutar contra seu irmão D. Miguel que, após a morte de D. João VI, usurpara o trono destinado à filha do imperador brasileiro e instaurara em Portugal uma monarquia absolutista. Mas o envolvimento de D. Pedro I nessa guerra só foi possível após ele abdicar do trono brasileiro em favor de seu filho, o futuro D. Pedro II. Após a abdicação de D. Pedro I, ocorrida em 07 de abril de 1831, o Brasil viveu uma década bastante turbulenta, com ocorrências das chamadas revoltas regenciais¹⁴ e disputas políticas entre os grupos liberais e conservadores. Em 1834, estes aprovaram um Ato Adicional à Constituição, que sofreu, em 1840, através de promulgação de uma Lei Interpretativa, a anulação de alguns de seus itens. A instabilidade do período pode ser sentida na cena teatral através das mudanças de nome da principal sala de espetáculos da capital imperial. Após a abdicação, o Imperial Teatro São Pedro passou a se chamar Constitucional Fluminense, retornando ao seu antigo nome (sem a palavra “imperial”) em 07 de setembro de 1839.

Embora o propósito de exaltação da monarquia e de seu imperador jamais tenha sido abandonado pela Regência e pela elite política, durante o período regencial, a exposição do jovem imperador passou a ser feita com reservas:

o distanciamento físico do Imperador com seus súditos jamais foi completo. Como símbolo máximo da continuidade monárquica, fazia-se necessário que o pequeno monarca, de tempos em tempos, fosse exposto publicamente. Era resumido aos dias de grande gala, como aniversário de juramento da Constituição – 25 de março –, o Sete de Abril, o Sete de Setembro e o Natalício do Imperador – 2 de dezembro (CARDOSO, 2006, p. 198).

Assim, durante a década de 1830, “D. Pedro II era, portanto, sobretudo uma imagem manipulada de forma cuidadosa pelas elites locais” (SCHWARCZ, 1998, p. 100). A exaltação da figura do jovem imperador, inclusive com peças teatrais enaltecendo-o (conforme será apresentado no terceiro capítulo), copiava o *modus operandi* herdado das casas reais europeias, iniciado na França, durante o Absolutismo, e reproduzido no Brasil por D. João VI e D. Pedro I, mas já adquiria algumas cores locais, que davam à conduta da elite da época alguns aspectos próprios. Momento de transição não apenas entre reinados, mas entre os períodos colonial e monárquico, a época regencial é marcada pela manutenção de algumas tradições, mas também por uma busca por maneiras diferentes de condução político-administrativa do governo.

¹⁴ Foram elas a Cabanagem (Pará, 1835-1840), a Sabinada (Bahia, 1837-1838), a Balaiada (Maranhão, 1838-1840), a Revolta do Malês (Bahia, 1835) e a Revolução Farroupilha (Rio Grande do Sul, 1835-1845).

Por sua edificação e mudanças de nome ao longo das primeiras décadas dos Oitocentos, o primeiro grande teatro da cidade do Rio de Janeiro era um símbolo do desenvolvimento da corte. Segundo Arêas (2012, p. 121) a construção do Real Teatro São João estimulou a criação de aproximadamente 23 casas de espetáculos em diversos pontos do país na primeira metade do século XIX. Entre esses espaços, Dias (2012), referindo-se apenas à corte, cita o Teatro do Plácido (que começou a funcionar em 1823 e foi fechado em 1824, por ordem de D. Pedro I¹⁵), o Teatro Porphyrio (ou Teatro da Rua do Lavradio, fundado em 1824), o Teatrinho da rua dos Arcos (1826), o Teatrinho do Largo de São Domingos (cuja autorização para funcionamento foi concedida em junho de 1828), o Teatro São Francisco de Paula (construído em 1832, no Largo do Rossio), o São Francisco (futuro Ginásio Dramático), o Teatro de Praia Dom Manuel (inaugurado em 1834 e depois batizado como Teatro São Januário) e, em 1834, um espaço chamado Teatro São Pedro, que veio a dividir a mesma rua (chamada atualmente de rua Camerino) com o Teatro do Valongo (que encerrou suas atividades em 1843)¹⁶.

Mas esse crescimento de salas teatrais no Rio de Janeiro (e nas demais províncias do Império) não era acompanhado do surgimento de uma cena plenamente brasileira. As companhias continuavam sendo europeias, assim como o repertório – inclusive o da primeira companhia profissional brasileira, criada pelo ator João Caetano, em 1832. Houve, é verdade, na segunda metade dessa década, algumas iniciativas dramatúrgicas escritas em português e que subiram à ribalta. É o caso, de acordo com Décio de Almeida Prado (1996, p. 71), das peças escritas pelo francês radicado no Brasil Luís Antônio Burgain, que “estreou como dramaturgo, já escrevendo na língua do Brasil, em 1837”. Por conta de suas peças, há pesquisadores que o consideram o autor pioneiro do teatro brasileiro pós-Independência. Ivete Suzana Kist afirma que:

De um modo geral, a posteridade não fez mais que repetir os juízos [...], lançando para o esquecimento a obra dramática de Burgain, mais extensa e mais representada do que a de Gonçalves de Magalhães, além de mais sintonizada com o gosto popular do período (KIST, 2012, p. 84).

Embora não se ignore a existência cronologicamente anterior das peças de Burgain, esta dissertação, evocando a justificativa dada pela citação que abre este capítulo, adota como marco inicial de um moderno teatro brasileiro pós-Independência a estreia de *O Poeta e a inquisição*,

¹⁵ Em ato de vingança à ação dos proprietários do espaço que haviam proibido a entrada da Marquesa de Santos, a principal amante do imperador, no estabelecimento teatral.

¹⁶ Para este breve panorama das casas teatrais existentes na corte brasileira no início dos Oitocentos, a obra de referência é *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*, de José Dias, podendo ser consultada para maiores informações.

de Domingos de Magalhães, ocorrida em 18 de março de 1838, no palco criado à época de D. João VI (então nomeado Teatro Constitucional Fluminense). Dias antes de ser fechado para reforma e pintura, esse mesmo tablado recebeu a montagem de *O Juiz de paz na roça*, de Martins Pena, inaugurando a grande tradição de nosso teatro: a comédia de costumes. Em ambos os projetos, o protagonismo e a direção competiram ao grande ator brasileiro dos Oitocentos, João Caetano.

Gonçalves de Magalhães é também o introdutor do romantismo no país. Com intuito de estudos para aprimoramento profissional, o niteroiense chegou à França em 1833, tendo acesso *in loco* à produção artística francesa de estética romântica. Faria (2001, p. 30) comenta que, em 1836, o autor de *O Poeta e a Inquisição* maravilhou-se com o novo teatro francês. Sob influência do movimento cultural romântico, ao lado de Manuel de Araújo Porto Alegre, ele fundou em Paris, em 1836, a revista *Nitheroy*, espécie de manifesto do movimento romântico no Brasil. Nesse mesmo ano, Magalhães publicou a obra considerada iniciadora do romantismo brasileiro, o livro de poemas *Suspiros poéticos e saudades*. Voltando ao país em 1837, estreou no ano seguinte como dramaturgo com *O Poeta e a Inquisição*. Escrita em cinco atos compostos em versos decassílabos, a peça adota uma estrutura formal herdada do teatro francês e que, tematicamente, apresenta tramas amorosas e/ou passagens históricas da nação.

Escrevendo em uma nação que começava a buscar a construção de uma identidade nacional oficial, o autor seleciona sua história na vida de um dramaturgo nascido no Brasil, mas radicado em Portugal ainda criança, Antônio José. Bebendo na fonte do romantismo, se o bem é representado na figura desse poeta e de sua amada, a atriz Mariana, o mal é personificado no Tribunal do Santo Ofício da Inquisição e na figura de frei Gil, religioso apaixonado por Mariana e que arma a separação do casal e a prisão do autor judeu. Valendo-se dos golpes de teatro típicos da dramaturgia romântica, no momento da prisão do herói, a protagonista feminina prontamente cai morta em cena. No ato final (um acerto de contas entre o frei e Antônio José), antes de caminhar para o cadafalso, o judeu é informado da morte de todos os demais personagens que lhe ajudaram, mas ainda assim, perdoa o seu algoz – já arrependido de seus crimes.

Criando nos gêneros lírico e dramático, Magalhães é precursor do grupo que “durante vinte anos [...] se ocupará em criar uma cultura nacional, no plano das artes plásticas, da literatura e da música” (SCHWARCZ, 1998) e também das artes cênicas, afinal “o teatro foi um dos gêneros prediletos do romantismo brasileiro, somente ultrapassado na prática literária pela poesia” (PRADO, 1996, p. 187).

Mas foi somente um outro gênero teatral fundador do teatro brasileiro pós-independência que adentrou o século seguinte e continua em evidência entre os dramaturgos nacionais, sendo, com justiça, a grande tradição do teatro brasileiro: a comédia de costumes.

Este gênero surge na dramaturgia brasileira através da pena de Martins Pena, em *O juiz de paz na roça*, que estreou em 04 de outubro de 1838, “em benefício da atriz-dançarina brasileira Estela Sezefreda, esposa de João Caetano” (COSTA-LIMA, 2014, p. 122), apresentada como farsa e, em sua estreia, após o drama romântico *Conjuração de Veneza*.

Em sua farsa, Pena compõe com fortes tintas um painel de tipos de um Brasil interiorano, onde a corrupção, o abuso do poder judiciário e a fome já estavam presentes, assim como o desrespeito à Constituição pelos representantes da lei. Numa espécie de “tribunal de pequenas causas” que se desenvolve na casa do julgador, muitas demandas judiciais são solucionadas a favor daqueles que o corrompem (com bananas, galinhas ou ovos). Ao final, tudo acaba em festa. A casa deixa de ser do juiz de paz, pessoa jurídica, e passar a ser de João Rodrigues, o indivíduo, que convida a todos para cantar e dançar um fado, incluindo o pequeno proprietário rural José, dono de um escravo mal tratado, e que vê sua filha se casar com o homem que ele deveria ter conduzido preso até a corte. O canto, a dança e a farsa não escondem a crítica social do autor, ironicamente posta até em lamentos do roceiro José pelo fim, pasme, do tráfico negreiro.

Martins Pena morreu com apenas 33 anos, mas sua produção cômica influenciou o teatro brasileiro do século XIX, sobrevivendo ao dirigismo da elite cultural do período e encontrando reverberações em autores como Joaquim Manoel de Macedo (e sua *Torre em concurso*), França Júnior (autor de *Como se fazia um deputado*, *Caiu o Ministério* e *O tipo brasileiro*, entre outras) e Artur Azevedo, o grande nome do Teatro de Revista brasileiro.

Após a estreia desses dois autores, com o fechamento para reformas da principal sala de espetáculos da corte, o teatro brasileiro seguiu a não apresentar grande evolução. Foi após a ascensão de D. Pedro II ao trono e seu matrimônio com D. Teresa Cristina que, com o retorno da temporada lírica, a atividade cênica foi retomada com vigor na corte. Numa sociedade que engatinhava e seguia à procura de sua identidade, a estabilidade surgida com o início do Segundo Reinado colocou o país num ritmo mais vagaroso de transformações, podendo ser traçado um paralelo com a situação do teatro brasileiro após o surgimento de seus primeiros autores e a retomada da cena lírica:

ao abrir-se o decênio de 1850, o teatro brasileiro visto pelo ângulo da literatura dramática apresentava um panorama desolador. Executados o conjunto de comédias de Martins Pena e os dramas de Gonçalves Dias, nenhuma outra

obra importante do ponto de vista estético havia surgido (FARIA, 1993, p. 71).

Para agravar essa estagnação, em 27 de janeiro de 1851, o Teatro São Pedro de Alcântara novamente foi destruído por um incêndio. Como já se diagnosticava a necessidade de construção de um grande teatro na corte, a fim de abrigar uma companhia dramática e outra lírica, o governo correu com a publicação de um concurso e houve a rápida edificação de um novo edifício teatral que ficou conhecido como Teatro Provisório, posteriormente como Teatro Lyrico Provisório e, finalmente, Teatro Lyrico Fluminense, numa série de acontecimentos que serão melhor abordados no próximo capítulo.

Essa década é ainda marcada pelo declínio do teatro romântico, que, embora não tenha desaparecido, começou a perder espaço para o chamado teatro realista, que adquiriu seu protagonismo quando, em 1855, surgiu na corte o Teatro Ginásio Dramático (antigo Teatro São Francisco de Paula). Para Faria (2001, p.85), a fundação desse espaço foi “o fato mais importante que aconteceu em meados do século XIX”:

O Ginásio Dramático nasceu num momento muito especial da vida brasileira. O país e particularmente a cidade do Rio de Janeiro vinham passando por uma série de transformações, provocadas pelos efeitos da então recente interrupção do tráfico negreiro. Beneficiadas com o dinheiro que antes era investido na compra de escravos, algumas cidades se expandiram, graças aos negócios que se multiplicaram, ao comércio que gerou mais empregos, aos bancos, pequenas indústrias, às atividades, enfim, que foram desenvolvidas e gerenciadas pela burguesia emergente naquela altura. Os reflexos dessas transformações logo alcançaram o teatro (FARIA, 1993, p. 106).

Apesar dessa nova sala teatral apoiar grande parte de seu repertório no teatro realista francês, Faria (2001, p. 138) considera que a criação dessa casa de espetáculos levou a uma renovação da dramaturgia nacional, capitaneada por importantes nomes da literatura brasileira. Joaquim Manoel de Macedo, por exemplo, colaborou para o sucesso do espaço com textos teatrais como *O primo da Califórnia*, *A torre em concurso*, *Cobé e Luxo e vaidade*. José de Alencar, por sua vez, foi colaborador regular do espaço com dramaturgias como *Asas de um anjo*, *Demônio familiar* e *Mãe*. Já França Junior marcou presença com textos como *Os tipos da atualidade*.

Reverberando o sucesso da estética realista pela corte, Quintino Bocaiúva estreia em 1860, no Teatro de Variedades, seu drama *Onfália* e, na sequência, no palco do Ginásio, *Os mineiros da desgraça*. Outros autores que contribuíram com a cena realista do Ginásio foram Aquiles Varejão, Sizenando Barreto, Pinheiro Guimarães e Maria Angélica Ribeiro. Fora da corte, é importante frisar o aparecimento, nesse período, de dramaturgos como Paulo Eiró, que,

em São Paulo, escreve *Sangue Limpo* (1861), Castro Alves, com *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, a estrear em 1867 na Bahia, estado também palco da dramaturgia de Agrário de Meneses, com *Calabar* (1858). Esses três textos, ao lado de *O jesuíta*, de José de Alencar, são classificados como dramas históricos, peças também de filiação romântica

Tais novidades na cena teatral da corte certamente colaboraram para a expansão da rede de casas teatrais na cidade do Rio de Janeiro, observada entre as décadas de 1850 e 1860, quando surgiram o, já citado, Teatro das Variedades, o Teatro Fênix (1860), o Ateneu Dramático (1862), o Teatro Santa Leopoldina e, com grande destaque, em 1859, o Alcazar Lírico, casa de espetáculos que introduz na corte um tipo de teatro que não era bem visto pelos homens das letras, intelectuais que ditavam o que era válido de ser levado à cena ou não. O teatro como puro entretenimento, sem a obrigatoriedade de ser uma “escola de costumes”, é assumido por esse espaço que prevalecerá na concorrência com o Ginásio Dramático, atraindo público até mesmo quando os astros italianos Tommaso Salvini e Ernesto Rossi se apresentavam no grande palco da corte para o teatro realista. Um império que permanecia escravocrata e com precário desenvolvimento não teria como ter espaço para duas casas teatrais lotadas ao mesmo tempo. Por esse motivo, embora salas como o Imperial Teatro São Pedro, o Ginásio Dramático e o Alcazar Lírico comportassem uma grande quantidade de pessoas, uma *enchente*¹⁷ em um teatro correspondia a casa vazia em outro.

A população do Rio de Janeiro, em 1860, segundo informação de Joaquim Manoel de Macedo num folhetim de época, era de duzentos mil habitantes, incluídos nessa cifra os escravos. Não é difícil imaginar a pobreza do meio cultural e a conseqüente inexistência de um público numeroso o suficiente para manter um espetáculo teatral em cartaz por bastante tempo (FARIA, 1993, 106).

No entanto, antes do surgimento do Alcazar, o Ginásio Dramático já sentia uma perda de público, pois, em 1856, uma nova Companhia Dramática Francesa se instalou no Teatro São Januário, oferecendo ao público, na língua original, muitos dos textos realistas franceses apresentados em português na outra casa. Mas foi “a partir de 1863 [que] as peças cômicas e comédias musicadas começaram a ganhar a preferência das plateias e dos empresários teatrais (FARIA, 2001, p. 120). O teatro realista começava a conhecer seu declínio, suplantado pelo teatro cômico e musical, mágicas e operetas, iniciando um movimento que, no final do século, culminaria no sucesso do Teatro de Revista, gênero francês que no Brasil adquiriu feições próprias. O principal nome desse teatro foi o do dramaturgo Arthur Azevedo, que, ao lado de

¹⁷ Gíria do século XIX para se referir a uma apresentação teatral com casa cheia.

Moreira Sampaio, de acordo com Faria (2001, p. 160), teve como sua primeira revista do ano de grande sucesso o espetáculo *O mandarim*, datado de janeiro de 1884.

Se a influência portuguesa é notada nas circunstâncias da formação do teatro brasileiro, esteticamente a cultura francesa é o referencial desde o nascimento da cena nacional. Do palco dominado por companhias estrangeiras ao apogeu do Teatro de Revista, os modelos adotados eram predominantemente franceses, fossem os textos brasileiros dramas românticos ou históricos, comédias, peças realistas, operetas ou revistas. Destaca-se ainda que mesmo na substituição do modelo romântico pelo realista, a ideia do teatro como escola de costumes foi a “régua” adotada pela elite cultural na tentativa de dirigir o nível do teatro brasileiro, que durante boa parte dos Oitocentos contou com um modelo de subvenção ao teatro herdado das práticas de D. João VI.

As ideologias das escolas romântica e realista não eram empregadas como critérios de produção e análise crítica apenas no teatro, mas pautavam toda a produção artística do período em que estavam em evidência. No caso da escola romântica, como seu surgimento no país coincide com os primeiros anos pós-Independência, ela norteou a construção de uma identidade brasileira forjada pelos artistas ligados e/ou pertencentes à elite política brasileira. Se nos primeiros momentos de um teatro brasileiro pós-Independência, D. Pedro II, por ainda ser um pré-adolescente tutelado, não estava presente, na sequência, começou a participar dos emergentes debates intelectuais que influenciariam nos rumos da cena nacional, especialmente daqueles desenvolvidos nas reuniões por ele presididas no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, o IHGB:

O governo imperial, por intermédio de D. Pedro II, passou a ser o artífice e o centralizador de um movimento amplo que visava alcançar todo o Império num esforço de definição de um Estado-nação. Tal movimento tinha em mira a poesia, o romance, a história, a pintura, a música, isto é, diferentes áreas ligadas à cultura (SOUZA, 2002, p. 143).

Mas essa ideia do Estado como um ente articulador do desenvolvimento da cena cultural já estava presente nas ações de D. João VI que facilitaram a construção de teatros no Brasil, entre eles, o Real Teatro São João, na corte. Para a construção desse prédio, não houve emprego direto de dinheiro público. No entanto, a colaboração real foi imprescindível para que a oferta ao príncipe regente pudesse se concretizada.

Sua edificação foi proposta por comerciantes portugueses que desejavam presentear o príncipe regente. Interessado no projeto que lhe foi apresentado, D. João VI colaborou não só associando seu nome ao teatro, mas também através da publicação, em 28 de maio de 1810, de

um decreto isentando o espaço de tarifas alfandegárias sobre materiais necessários para sua construção e da permissão para a realização de seis loterias com toda a arrecadação voltada às obras do novo teatro da corte. Ao tomar esta atitude, d. João VI dava continuidade, de acordo com Elizabeth Azevedo (2022, p. 6)¹⁸, a uma ação de 27 de janeiro de 1809, por meio de uma carta régia, na qual “concedia uma loteria anual, por seis anos, para que se concluísse a construção do Teatro São João” da cidade de Salvador. Assim se iniciou, no século XIX, a prática da principal forma de financiamento cultural público do Brasil Império.

1.2 A política cultural para o teatro

O teatro, em especial, a ópera, fora favorecido pela coroa portuguesa a partir do século XVIII. D. João VI, providenciando a construção de uma grande sala de espetáculos no Rio de Janeiro, e D. Pedro I, importando de ultramar uma companhia dramática de primeira ordem, continuaram em terras americanas essa tradição europeia de mecenato real, sustentada a seguir, durante o Segundo Reinado, pelo Parlamento (PRADO, 1984, p. 165).

Essa “tradição europeia de mecenato real” à qual Décio de Almeida Prado se refere foi iniciada no Brasil antes mesmo do desembarque da família real bragantina por estas bandas. Conforme Azevedo (2022, p. 5), D. Maria I já havia concedido, em 1784, a primeira loteria em terras brasileiras, destinada à obtenção de recursos para o início da construção da Casa de Câmara e da Cadeia de Vila Rica. Mas com chegada de D. João VI e de toda a corte portuguesa, a referida tradição, composta também por isenções fiscais e subvenções diretas, encontra na loteria o seu principal mecanismo de incentivo público ao setor teatral. Através, principalmente, do jogo de azar, o governo conseguia levantar recursos financeiros e destiná-los, no tocante às artes cênicas, a empresários teatrais, artistas e companhias. Tradicionalmente, os bilhetes lotéricos eram vendidos em espaços particulares (como bancos, por exemplo) e apresentavam diversas possibilidades de prêmios (com o de menor valor sendo suficiente para o premiado recuperar o dinheiro investido na compra do bilhete). Entre a autorização para a emissão de uma loteria e sua publicação, muitas vezes, levavam-se anos, o que acarretou em muitos debates ao longo do século XIX.

Polêmica, essa política tem sua origem, segundo relato do senador Francisco Jê Acaiaba de Montezuma¹⁹, em países como Inglaterra, Holanda e Itália. A partir dessas nações, o modelo

¹⁸ O artigo “Loterias e o teatro no Brasil”, ainda inédito, foi gentilmente cedido pela professora Elizabeth Azevedo para consulta desta pesquisa.

¹⁹ Em sessão do Senado Imperial, em 20 de junho de 1851.

se aprimorou na França, de onde vem a referência portuguesa. Na pátria de Gil Vicente, a política de loterias foi adotada a partir de 1797 (SILVA, 2017, p.93). Foi nesse ano, devido à baixa presença de público e às dificuldades econômicas de Portugal (que passaram a inviabilizar o financiamento público direto aos teatros) que os empresários teatrais começaram a recorrer a loterias para tentar cobrir as despesas de seus espaços. Sem dinheiro em caixa, o governo português, já sob a regência de D. João VI, encontrou nessa forma de financiamento público indireto a possibilidade de auxílio à classe teatral. Como a utilização de loterias foi recurso cada vez mais constante durante o governo do príncipe regente, o período joanino é considerado na história lusitana aquele no qual a política de loterias tornou-se a principal forma de financiamento público ao teatro.

Quando o centro de poder português foi transferido para a América, era natural que, na primeira oportunidade, as loterias também fossem adotadas. E assim foi feito quando D. João VI decidiu apoiar a construção do teatro que levaria seu nome em Salvador e também os comerciantes portugueses que objetivavam a construção do futuro Real Teatro São João, inspirado, segundo Cardoso (2006, p. 91), no Real Teatro São Carlos, principal sala de espetáculos da cidade de Lisboa. Seguindo sem dinheiro para apoio ao projeto por meio de investimento direto, além de conceder aos proprietários do empreendimento isenção fiscal sobre as compras de materiais necessários para a construção da obra, o príncipe regente autorizou a publicação de sete loterias para levantamento de recursos para a edificação do teatro, dando início, no Brasil, à principal política de apoio às artes cênicas ao longo de, aproximadamente, 50 anos.

A influência da organizada estrutura político-administrativa deixada no Brasil por D. João VI ao regressar a Portugal também pode ser observada na adoção de loterias em benefício da edificação de prédios teatrais em outras províncias além da Bahia e do Rio de Janeiro. Segundo Cacciaglia (1986, p. 40), em 1816, São Luís do Maranhão, graças a ajuda de loterias e subscrições públicas, viu a edificação do teatro União, “com um espetáculo comemorativo da independência de Portugal e da união do Brasil com Portugal como Reino Unido”.

Dando continuidade a essa política joanina, Cardoso (2006, p. 187) ressalta que um dos primeiros decretos assinados por D. Pedro II, datado de 26 de dezembro de 1822, tratava da concessão de uma nova loteria ao proprietário do Teatro São João “para que este regularizasse suas dívidas com o Banco do Brasil, e pudesse assim voltar a pôr em cena espetáculos ‘dignos’ de serem oferecidos ao público carioca”.

Esse recurso às loterias será ampliado, segundo Azevedo (2022, p. 18), durante o Primeiro Reinado, mas sofrerá mudanças durante o período regencial, momento em que o trabalho do “príncipe filarmônico” de expansão da cena lírica nos trópicos cai por terra:

em frontal contraposição às temporadas de ópera expressivamente movimentadas que o Rio de Janeiro desfrutou até os últimos bruxuleios do Primeiro Reinado, de setembro de 1831 a janeiro de 1844, ou seja, por mais de doze anos, não se registrou nessa cidade a apresentação de nenhum espetáculo lírico completo. Outrossim, cerca de dois meses após a abdicação de Dom Pedro I, o Ministério dos Negócios da Justiça e Eclesiásticos cortou em mais da metade o efetivo de músicos da Capela Imperial, interrompendo uma fase brilhante desse conjunto de música sacra, até então comparado aos melhores do Antigo Continente.

[...]

Nenhuma dúvida paira quanto ao fato de que essa depressão musical repentina e ao mesmo tempo duradoura dos anos 1831-1843 tenha uma íntima relação com o interregno de 1831-1840 e com a inauguração, no Império do Brasil após a abdicação, de uma nova conjuntura, a qual, especificamente no Rio de Janeiro, se manifestou de forma rápida e eficaz, estabelecendo paradigmas políticos, econômicos e sociais bastante singulares em relação aos tempos precedentes (CARDOSO, 2006, p. 17)

Nesta nova conjuntura, correspondente ao período regencial, o quadro foi de retrocesso na política cultural brasileira. Com a abdicação, foram bruscamente interrompidas a cena musical e a política de loterias, que passou a receber um novo tratamento daquele que se tornava a principal força dentre os quatro poderes previstos na Constituição da nação recém-independente: o Poder Legislativo.

Foi ainda durante o Primeiro Reinado que deputados começaram a se posicionar contra essa política cultural, como relata Cardoso (2006, p. 272) ao informar que, em 1830, na Segunda Legislatura da corte, o deputado José Custódio Dias apresentou um projeto de lei que proibia as loterias e que foi aprovado na Câmara. A abdicação imperial fortaleceu a visão dos políticos contrários a incentivos públicos ao teatro, já que somente após a partida de D. Pedro I o projeto do deputado Dias foi aprovado também no Senado, proibindo a publicação de qualquer loteria – exceto aquelas pendentes do Primeiro Reinado – até os fins de 1835 (CARDOSO, 2006, p. 276). No vácuo de poder instalado no Brasil, o Legislativo se tornou a grande força política da década de 1830, decidindo os rumos da nascente cena do Brasil independente.

As loterias voltaram a ser concedidas em 1837 e continuaram correndo durante grande parte do reinado de D. Pedro II, sempre por iniciativa das duas casas do Poder Legislativo, conforme previsto na Constituição de 1824, nos incisos VIII e X do artigo 15, capítulo 1, título 4º, que atribuíam à Assembleia Geral os deveres de, respectivamente, “fazer leis, interpretá-las, suspendê-las e revogá-las” e “fixar anualmente as despesas públicas, e repartir a contribuição

direta” (BRASIL, 1824). Como qualquer loteria precisava ser discutida nas duas casas (Câmara e Senado) e, sendo aprovada, publicada em forma de lei, elas só poderiam estar sob responsabilidade da Assembleia Geral.

Ao longo do período analisado por esta dissertação, as atas do Senado Imperial evidenciam grande regularidade nos debates relativos à política de loterias, que encontra seu auge nas décadas de 1840 e 1850. Vale registrar que essa fonte de recursos para o governo não tinha o setor teatral como destinação exclusiva. As arrecadações lotéricas também eram destinadas ao setor religioso (incluindo construção e reformas de paróquias, matrizes, obras de caridade etc.), área médica (Santas Casas de Misericórdia e Hospício de Pedro II), educação, indústria e comércio. Dada a falta de caixa do governo brasileiro e a grande abertura para a solicitação de autorizações para publicações de loterias²⁰, já em meados da década de 1840, elas começaram a ser publicadas sem que o governo conseguisse fazer com que todas corressesem no mesmo ano de suas autorizações. Para se ter uma ideia, na sessão do Senado Imperial ocorrida em 30 de julho de 1851, há uma autorização para o governo extrair com brevidade loterias ainda não extraídas destinadas à extinta empresa do Teatro São Pedro, concedidas por uma lei de 04 de setembro de 1846. Tais atrasos davam margem para que políticos opositores a esse sistema defendessem seu término e até mesmo a revogação de loterias já autorizadas por leis.

Conforme registrado nos Anais do Império, a maioria dos senadores que se pronunciavam sobre a política de loterias era contrária à prática. Entre os opositores estavam nomes poderosos na história do Brasil Império, como os senadores Francisco de Paula Souza e Melo²¹, Antônio Francisco de Paula de Holanda Cavalcanti de Albuquerque²² (Visconde de Albuquerque), João Maurício Wanderley²³ (Barão de Cotegipe) e o já citado Montezuma²⁴ (Visconde de Jequitinhonha), quiçá, o mais ferrenho opositor dessa política, autor de frases como “o teatro é despesa de consumo improdutivo”²⁵, do pensamento de que no Brasil só existiam três meios de enriquecer: “criar bancos, loterias e papel falso”²⁶ e de comparações do teatro lírico com casas de prostituição e de imoralidade²⁷. Acabar com as loterias do Brasil era

²⁰ Para se ter uma ideia, em 1850, um representante de uma empresa que desejava construir um cemitério encaminhou uma solicitação ao Parlamento.

²¹ Senador por São Paulo, foi também presidente do Conselho de Ministros e ministro da Fazenda.

²² Senador por Pernambuco, ministro imperial e conselheiro de Estado.

²³ Senador pela Bahia. Presidente do Conselho de Ministros entre 1885 e 1888, foi um dos cinco senadores a votar contra a aprovação da Lei Áurea.

²⁴ Senador pela Província da Bahia. Abolicionista, foi defensor da Declaração de Maioridade de D. Pedro II, membro do Conselho do Estado e ocupou diversos ministérios.

²⁵ Em sessão do Senado Imperial de 16 de agosto de 1854 (SENADO FEDERAL, 1978a, p. 623).

²⁶ Em sessão do Senado Imperial de 10 de junho de 1858 (SENADO IMPERIAL, 1858, p. 60).

²⁷ Em sessão do Senado Imperial de 21 de julho de 1860 (SENADO IMPERIAL, 1860, p. 233).

uma questão de seu empenho pessoal, como ele mesmo admitiu, em sessão plenária de 20 de junho de 1851 (SENADO FEDERAL, 1978). Aqueles contrários às loterias ou “apenas” à destinação de parte de suas receitas à área teatral valiam-se, muitas vezes, de argumentos pífios, tais como razões supostamente morais ou religiosas, crenças de que um pobre não procuraria riqueza por meio do trabalho, dada a chance de ganhar na loteria, e alegações de improdutividade comercial da atividade (em que pese que as igrejas também não fossem atividades lucrativas) e, no caso dos pedidos de loterias por parte de empresários teatrais, o caráter de empresa particular do empreendimento (como se particulares não fossem as indústrias e os comércios que também solicitavam o benefício e o recebiam).

Já entre os defensores da política, nomes importantes são os dos senadores Cassiano Espiridão de Mello e Mattos²⁸, Honório Hermeto Carneio Leão²⁹ (Marquês do Paraná) e Pedro Araújo de Lima³⁰ (Marquês de Olinda). Enquanto o primeiro, em sessão de 10 de setembro de 1845, afirma que

sempre foi de opinião que se deviam conceder loterias aos teatros e estabelecimentos pios, porque dessas concessões têm visto um resultado imediato. Em todos os países estes estabelecimentos são auxiliados pelo governo, e como no Brasil não pode ele já prestar-lhes essa proteção imediata, justo é que se auxiliem por este meio de concessão de loterias, as quais ele orador não reputa, como já por vezes tem dito, um jogo pernicioso ou um imposto (SENADO IMPERIAL, 1845, p. 566).

Ao afirmar que “todos os governos protegem os teatros de primeira ordem” (SENADO IMPERIAL, 1847, p. 72) e questionar que “só nós é que nos apartamos desse estilo de todas as nações civilizadas?” (SENADO IMPERIAL, 1847, p. 72), o Marquês de Olinda marca posição contrária à de Holanda Cavalcanti, defendendo as loterias e a política do governo para o teatro e chegando a afirmar, em sessão senatorial de 07 de julho de 1859, que este jogo de azar não é renda pública e que, portanto, ao ceder autorização para que corram e destinar o ganho à área teatral, religiosa, entre outras, o governo imperial não estava dispondo de seus próprios recursos.

Exercendo suas competências previstas constitucionalmente, debatendo sobre loterias e investimentos públicos entre as décadas de 1840 e 1850, defensores e opositores de políticas públicas para o teatro discutem sobre a desapropriação do Teatro São Pedro, a situação do teatro

²⁸ Senador pela província da Bahia entre 1837 e 1857.

²⁹ Político do Partido Conservador e senador por Minas Gerais. Escravocrata, foi presidente do Conselho de Ministros entre 1853 e 1856

³⁰ Senador por Pernambuco. Foi regente de D. Pedro II até sua Maioridade e um dos fundadores do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Ocupou diversos ministérios e também foi presidente do Conselho de Ministros em 3 ocasiões. O Gabinete Olinda existiu nos anos de 1857, 1862 e 1865.

dramático nacional, a valorização do artista nacional, o espaço teatral de preferência para destinação de loterias aprovadas – com senadores defendendo tanto o Teatro São Pedro de Alcântara, quanto o Teatro São Francisco, pertencente a “um empresário particular que não tem nada e é um homem pobre” (SENADO IMPERIAL, 1847, p. 74), a criação de uma grande sala de espetáculos para abrigar a companhia lírica italiana, com alguns parlamentares chegando a cobrar a extração de loterias definidas por lei e atrasadas. Vale ressaltar que o teor dessas discussões, geralmente, não passava por crivos estéticos, mas pelas competências atribuídas à Assembleia Geral, que se atinha a questões legais e econômicas inseridas nas discussões da lei do orçamento.

Os anais do Senado Imperial também registram o declínio da política de loterias na década de 1860. A lei nº 1.099, de 18 de setembro de 1860, sancionada por D. Pedro II, já anunciava a futura decadência do sistema de loterias ao proibir, em seu artigo 1º, loterias e rifas não autorizadas por lei e, no inciso 1º do artigo 2º, apresenta a seguinte redação:

Emquanto senão extrahirem todas as loterias concedidas até hoje, nenhuma outra o será pelo Governo, podendo, este restringir o numero dellas, modificar as clausulas da concessão, e até annulla-la, quando tenha cessado, ou se tenha modificado o objecto da mesma concessão [sic] (BRASIL, 1860).

Consta na ata da sessão senatorial de 18 de janeiro de 1864 a evocação ao artigo 8º, inciso 15, da Constituição de 1824 para reforçar que decisões sobre loterias competem à Assembleia Geral. Tal procedimento é feito para rejeitar uma série de pedidos de loterias encaminhado pela Câmara para o Senado. E essa passa a ser a postura da Casa. Nos anos 1870 e 1871, ainda aparecem algumas loterias destinadas ao hospício D. Pedro II e a um Montepio, mas para as artes cênicas, elas desaparecem totalmente. A partir de então, a palavra teatro sempre aparecerá em sentido metafórico, em expressões como o “teatro das campanhas”, “teatro da guerra”, “teatro da luta”, “teatro do acontecimento”. Em termos legislativos, a “pá de cal” nos assuntos teatrais dentro do ambiente legislativo parece ser dada em pelo senador Bernardo de Souza Franco (Visconde de Souza Franco) que, em sessão do dia 11 de outubro de 1869, após criticar um parlamentar da assembleia anterior (por conta da política de loterias) afirma que “os teatros são empresas particulares; no Rio de Janeiro e em outras partes o governo não está fazendo teatro, há muito abandonou essa ideia” (SENADO IMPERIAL, 1869, p. 529).

Este breve histórico dessa política cultural pública para o Brasil aponta para uma mudança em seu centro de decisão. No período colonial, o responsável por sua introdução e difusão foi o príncipe regente; já no Primeiro Reinado, mesmo com uma constituição em vigor, D. Pedro I criava loterias por decretos. Com o período regencial, o Legislativo se apoderou do

assunto, tomando decisões de acordo com os valores das classes políticas. Mesmo após a antecipação de D. Pedro II à maioria, valendo-se do texto constitucional, as decisões sobre os assuntos lotéricos continuaram nas mãos do Legislativo, cabendo ao Imperador sancionar ou revogar as decisões parlamentares, ciente da possibilidade de reversão de um possível veto.

No entanto, o cumprimento da Constituição por parte do Imperador não significa que D. Pedro II não tivesse opinião própria sobre as loterias, tampouco que não tenha usado de seu poder político para influir na destinação de algumas delas (conforme será evidenciado no próximo capítulo).

Para apresentar o personagem protagonista desta dissertação, o teatro brasileiro e a principal política cultural do Segundo Reinado (objetivos desta primeira parte do estudo) era fundamental também abordar a formação do Estado Imperial brasileiro, em seus aspectos políticos e administrativos. Acredito que tenha ficado claro que, quando D. Pedro II assume o trono, toda uma estrutura político-administrativa já estava posta em funcionamento, competindo ao monarca juvenil adequar-se ao sistema de governo. Ainda que a maturidade tenha ensinado o segundo imperador brasileiro a usar sua força política a seu favor, ao contrário de seu pai que outorgou uma Constituição de acordo com seus valores, D. Pedro II não teve escolha a não ser respeitar a carta constitucional.

Depreende-se deste capítulo a influência franco-portuguesa na organização político-administrativa na nação recém-criada, assim como na cena cultural e nas políticas públicas para assuntos teatrais. No âmbito privado de D. Pedro II, a cultura da terra de Molière marcou-lhe por intermédio de sua madrasta e de seus tutores, enquanto na esfera pública, o Estado que ele assumia havia sido formatado por um filósofo francês, com uma cultura artística oficial que nasceria de expedições francesas do tempo de D. João VI e de artistas e intelectuais brasileiros que se espelhavam em todas as tendências da arte francesa, inclusive no papel fundamental do fazer artístico como elemento moralizador da sociedade e do teatro como escola de costumes.

CAPÍTULO 2: TEATRO E EDUCAÇÃO

2.1 O Conservatório Dramático Brasileiro

Como visto no capítulo anterior, nos primeiros anos pós-Independência, a elite brasileira buscava uma organização político-administrativa que viabilizasse o funcionamento da nação, mantendo seu *status quo*. Além disso, era necessário apresentar este jovem país ao mundo para além da ideia de exotismo tropical. Para tanto, ainda no início do século XIX, após a chegada da família real portuguesa, iniciou-se um projeto de construção de uma nova imagem do Brasil e que, suplantando formas e modelos nacionais já existentes, como a arte barroca de Antônio Francisco Lisboa, o mestre Aleijadinho, seria elevado à condição de arte oficial do futuro Império brasileiro.

Pode-se dizer que esse projeto nasce oficialmente em 26 de março de 1816, com o desembarque de um grupo de artistas franceses composto por nomes como Jacques Le Breton, Nicolas Antoine Taunay e Debret, que introduziram o estilo neoclássico na arte local combinando-o com temas nacionais. Nesse mesmo ano, de acordo com Anderson Ricardo Trevisan (2007, p. 14), D. João VI publica, em 12 de agosto, o decreto que cria a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios que, em 1826, transformou-se em Academia Imperial de Belas Artes. No entanto, essa instituição só começou a funcionar efetivamente quando passou a receber apoio financeiro governamental, o que ocorreu a partir do Segundo Reinado, “momento fundador de um modelo de nacionalidade” (SCHWARCZ, 1998, p. 22).

Somente após passado um período de grande instabilidade, envolvendo o processo de independência, criação de uma Constituição, a abdicação de D. Pedro I e as revoltas regenciais, é que as forças políticas chegaram a um acordo sobre uma organização político-administrativa para dar início ao Segundo Reinado, momento no qual surgiram as condições para que um projeto cultural oficial pudesse ser pensado e posto em prática. E assim foi feito.

Para forjar culturalmente um país, outras instituições, além da Academia Imperial de Belas Artes, precisavam ser criadas. Em 1838, foi fundado o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), inspirado no *Institut Historique* de Paris, tendo “como meta principal criar uma historiografia para o país” (SOUZA, 2002, p. 128). Já em 1847, foi criado o Conservatório de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e, dez anos depois, em 25 de março de 1857, a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional.

Paralelamente às ações oficiais, também ocorriam iniciativas particulares que contribuía para a criação de uma identidade cultural oficial do novo país, como a publicação, em Paris, no ano de 1836, da revista *Nitheroy*, editada por Manuel de Araújo Porto Alegre, Francisco de Salles Torres Homem e Gonçalves de Magalhães, que, no mesmo ano, inaugura a escola romântica no Brasil com a publicação *Suspiros poéticos e saudades*. É também este autor o representante mais famoso de um grupo de dramaturgos que, ao longo da década de 1830, na corte e em províncias como Pernambuco e Bahia, escrevia os primeiros textos teatrais a fomentar um teatro brasileiro pós-Independência. E é nesse contexto de criação de instituições culturais e busca de padronizações que fossem admitidas como instruções normativas de forma e conteúdo para criação de uma arte brasileira que, em 1843, o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) foi fundado.

O CDB tem importância capital para entendimento do cenário teatral brasileiro nos Oitocentos e também da relação de d. Pedro II com o teatro desenvolvido no Brasil. Diversos estudos já foram feitos a respeito do CDB, mas, para os propósitos desta dissertação, três deles são referenciais. Como o Conservatório será abordado de forma breve, caso haja interesse em maiores informações, recomenda-se a consulta das obras de Silvia Cristina Martins de Souza (2002), Múcio Medeiros (2010) e Renato Aurélio Mainente (2016).

Ideia apresentada de forma recorrente no primeiro capítulo, o teatro como escola de costumes era pensamento dominante da elite intelectual brasileira nas primeiras décadas do século XIX e herança dos modelos teatrais de origens portuguesa e francesa. Logo, quando se começa a pensar em um modelo teatral para integrar um projeto cultural nacional, aquele critério normativo já estava posto. É por essa razão que, conforme Medeiros (2010, p. 69), o Conservatório Dramático Brasileiro nasceu da expectativa de um grupo em ver organizados os meios para que o teatro alcançasse seu fim civilizatório.

Inspirada no *Conservatoire*, de Paris, e no Real Conservatório de Lisboa, o CDB foi uma das instituições concebidas por iniciativa da sociedade civil na direção de elaborar um fazer artístico brasileiro. Sua criação parecia apontar para o desenvolvimento de um teatro nacional, já que entre seus objetivos estava a fundação de uma escola de declamação e arte dramática. No entanto, o estatuto do CDB já demonstrava as contradições limitantes da instituição, ao apresentar objetivos como os seguintes:

[...] animar e exercitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer

estrangeiras, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas [...] (MEDEIROS, 2010, p. 88)³¹.

A aquisição de um papel censório por parte do CDB não surpreende quando se leva em consideração o histórico de seus primeiros integrantes. Souza (2002, p. 143) constata que no momento de sua fundação a maior parte dos associados era egressa da antiga comissão de censura de 1839. Apesar disso, como havia o propósito de criação de uma escola para intérpretes e o estímulo a uma produção dramática nacional, poderia haver, em tese, um equilíbrio entre as atividades censória e de formação artística.

Faria (2001, p. 134), ao citar posicionamentos de alguns literatos com atuação teatral e passagem pelos quadros do CDB, alguns até como censores da associação, dá uma dimensão da força da bandeira do teatro como escola de costumes e elemento moralizador da sociedade e de seu peso como norte do Conservatório. Para Joaquim Manoel de Macedo, o teatro era “uma escola da moral e dos costumes”, enquanto Quintino Bocaiúva preferia utilizar a expressão “escola de ensinos”. Já Machado de Assis afirmava que “o teatro é o verdadeiro modo de civilizar a sociedade e os povos” e ainda acreditava que a arte teatral poderia ajudar o Brasil “a elevar-se ao plano das sociedades mais adiantadas” (FARIA, 1993, p. 261), José de Alencar defendia a ideia de daguerreótipo moral e Manuel de Araújo Porto Alegre afirmava, segundo Farina (2006, p. 17), que “as artes eram instrumentos para civilizar o Império e construir a nação”. Mudam as palavras, mas o significado das mensagens permanece o mesmo. Indubitavelmente, o teatro era tido como um meio, jamais uma finalidade em si mesma, e as questões estéticas, em que pese o posicionamento de homens como Machado de Assis, estavam, muitas vezes, submetidas ao ideário de projeto civilizatório. E era sob esses valores que todo texto teatral que desejasse ser levado à cena na corte seria avaliado, pois, conforme Mainente:

a partir do decreto nº 425 de 19 de julho de 1845, o Conservatório Dramático Brasileiro foi oficializado como órgão censório central. Todos os teatros da corte deveriam remeter à instituição os textos de obras a serem representadas – tanto dramáticas quanto líricas – para serem julgadas (MAINENTE, 2016, p. 84).

Assim, o Conservatório “viu-se forçado a paulatinamente abandonar o projeto inicial, de incentivo ao desenvolvimento da arte dramática na capital do Império” (SOUZA, 2002, p. 48). Ao contrário das demais instituições culturais do período, o CDB tornou-se uma associação não de caráter propositivo, mas normativo, afastando-se de parte de seus propósitos e se

³¹ ARTIGOS Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro. Arquivo Nacional: Série Educação-Cultura, Belas Artes. I E.7 9.

diferenciando ainda mais de suas referências – o *Conservatoire* de Paris e o Real Conservatório de Lisboa.

Por mais que tenham sido criadas normas para orientar as análises dos censores, a interpretação das regras passava pela subjetividade dos integrantes das comissões censórias, tornando comuns casos em que um texto teatral era aprovado por um censor e reprovado por outro. O predomínio da atividade censória foi afastando da associação participantes da importância de um Martins Pena, por oposição ao caminho adotado pelo Conservatório, gerando divisão entre os homens das letras. De um lado, posicionou-se um grupo representado por José de Alencar que defendia o caráter censório do CDB. Do outro, formou-se uma classe, com nomes como Joaquim Manoel de Macedo, que pleiteava o cumprimento de todo o projeto original da associação, que incluía a criação de uma escola de atores, além de uma atuação da associação em defesa dos direitos autorais.

Grandes nomes da literatura brasileira tiveram problemas com a censura imposta pelo Conservatório e foram impedidos de levar à cena seus textos teatrais. Entre eles, Gonçalves Dias (autor de *Leonor de Mendonça*), Agrário de Meneses (autor de *Calabar*), Gonçalves de Magalhães (com seu texto fundador do teatro brasileiro) e até mesmo um dos fundadores do CDB, Martins Pena (censurado com *Judas em sábado de aleluia* e *Ciúmes de um pedestre*). Como qualquer texto teatral que fosse levado à cena na corte precisava passar pelo crivo do Conservatório, até grandes autores da história do teatro mundial sofreram censura, casos de Friedrich Schiller, com *Os Salteadores*, e Victor Hugo, com *Ruy Blas*, peça censurada por parecer de João Caetano, que, ironicamente, anos depois cairia nas garras da ação censória do CDB.

De acordo com Souza (2002), em 1851, um aviso baixado pelo governo imperial diminuiu ainda mais a relevância da associação. A partir dessa publicação, a censura do CDB deveria ficar restrita aos aspectos literários, podendo a polícia propor novos cortes e emendas aos textos aprovados pelos membros do Conservatório e até mesmo proibir as apresentações dessas obras. As peças autorizadas pelo Conservatório passaram a poder ser suspensas simplesmente diante de reclamações públicas aceitas pela força policial. Abrindo mão de seus propósitos de formação de intérpretes, presenciando o surgimento de uma cena que rompia com a ideia de “teatro moralizador dos costumes”, diminuído por uma força censória do próprio governo e sem um apoio financeiro que permitisse um maior alcance de suas ações, o CDB teve, em 1864, o melancólico fechar de cortinas de sua primeira fase.

Embora tenha sido recriado em 1871, a pluralidade cênica, que despontava há mais de uma década, de temas, formas, gêneros e espaços contestando o lugar do teatro como escola de costumes, tornava a associação cada vez mais anacrônica. Desde o início, a atuação dos membros do Conservatório foi de encontro ao propósito inicial de desenvolvimento da literatura dramática e da cena brasileira. Em sua origem, a proposta da associação era ser “um projeto modernizador da cena dramática e [que] iria promover o desenvolvimento da arte nacional” (MEDEIROS, 2010, p. 79). Na prática, não foi o que aconteceu. A atitude personalista de seus associados-censores foi na contramão da cena teatral que os homens de teatro construíam ao longo dos Oitocentos, o que se torna evidente quando se verifica que a grande tradição da dramaturgia brasileira, a comédia de costumes, não era bem vista pelos membros do Conservatório e que os melhores textos da dramaturgia brasileira do século XIX foram impedidos de ganhar os palcos devido à ação censória de integrantes da instituição.

Conforme a participação de Manuel de Araújo Porto Alegre e de João Caetano comprova, diversos membros do Conservatório eram ligados a D. Pedro II. Mas como era a ligação do imperador com a associação CDB?

2.1.2 D. Pedro II e o CDB

Já se defendeu nesta dissertação que o Brasil foi uma legítima Monarquia Constitucional, com um imperador forjado para seguir a Constituição, exercendo um Poder Moderador legalmente neutro. À letra da lei, os poderes Executivo e Moderador não interferiam no Judiciário e no Legislativo. Submetido à organização político-administrativa do Império brasileiro, o CDB, como associação de caráter particular que era, não tinha as decisões tomadas por seus associados submetidas à Assembleia Geral Legislativa. No entanto, obrigatoriamente precisava prestar contas ao Poder Executivo, representado na figura dos ministros de Estado:

a relação estabelecida entre o Conservatório e D. Pedro II, assim como com as outras associações, era mediada pelos relatórios dos ministros dos Negócios do Império. Cabia a estes agentes a construção das narrativas sobre o desempenho daquelas instituições junto ao imperador assim como o agenciamento de benefícios (SILVA, 2017, p. 239).

É por meio de um desses relatórios, escrito pelo ministro José Antonio da Silva Maia, que D. Pedro II tem acesso às primeiras informações sobre a associação, segundo Silva (2017, p. 238). É graças a essa intermediação que, muitas vezes, os membros do CDB se pronunciavam em nome do Imperador, como o caso de uma comunicação de Diogo Soares Silva de Bivar,

presidente do Conservatório, dirigida ao chefe de polícia da corte, em 1845. Um ofício ministerial, em nome de D. Pedro II e endereçado ao CDB, determinava o fechamento dos teatros da corte entre a sexta-feira Santa e o domingo de Páscoa. Cumprindo seu papel de órgão fiscalizador, ao tomar conhecimento da divulgação de uma apresentação no Teatro São Francisco em uma das datas proibidas, Bivar solicita à força policial a averiguação e possível punição àqueles que ameaçavam descumprir a decisão do governo.

Como, pela Constituição de 1824, o chefe do Poder Executivo era o imperador, era comum que decretos fossem publicados com redações afirmando que um determinado ministro ou regente agia em nome da autoridade imperial. Mas isso não significava que todo decreto era consequência de uma ordem pessoal de D. Pedro II que um ministro simplesmente se dignava a cumprir. Uma decisão imperial poderia apenas representar a do grupo político que, em certo momento, ocupava o poder. Mas, em qualquer caso, com uma decisão representando uma vontade de D. Pedro II ou uma posição do Gabinete Ministerial da ocasião, sempre haveria um parlamentar, representante do Poder Executivo, a se posicionar entre o imperador e os demais poderes. Portanto, oficialmente, não havia qualquer contato entre D. Pedro II e os membros do CDB e não há documentação que aponte o contrário.

Já da parte dos integrantes da associação, havia buscas de diálogo com o imperador e com o Parlamento, através dos trâmites burocráticos. Em poucos momentos, alguns integrantes do Conservatório ousavam deixar a intermediação ministerial de lado, dirigindo-se diretamente ao imperador. Esse procedimento pode ser notado em carta de 1843, quando os associados saem em defesa da instituição e de sua ação censória:

Senhor.

A Arte Dramática é por certo uma das mais belas e das mais úteis e a necessidade de dar-lhe alguma direção no Brasil, que seja conducente aos fins a que se ela propõe na emenda dos costumes, na pureza da linguagem e na escola do bom gosto é tão óbvia que não carece de demonstração (MEDEIROS, 2010, p. 79)³².

Essa missiva surtiu efeito. Pouco tempo após seu envio, de acordo com Souza (2002, p. 130), o Diário Oficial do Rio de Janeiro de 02 de maio de 1843 informava que D. Pedro II aprovara os artigos orgânicos do CDB, o que comunicava prestígio da associação junto ao imperador, que, segundo Medeiros (2010, p. 19), também a abençoou. A importância da associação era percebida ainda pelo fato de vários de seus membros terem sido condecorados pelo governo imperial.

³² Documento da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, datado de 12/03/1843, referência 4, 3, 30.

Apesar da aprovação e benção imperial, o Poder Executivo só passou a auxiliar financeiramente o Conservatório a partir de janeiro de 1849, em valor suficiente apenas para arcar com custos de “despesas de expediente” (MARTINS, 1864, p. 4 apud MAINENTE, 2016, p. 196)³³.

Nota-se que todos os atos de D. Pedro II relacionados à associação eram sempre ações tomadas pelo monarca enquanto chefe do poder Executivo. Do ponto de vista pessoal, a relação de D. Pedro II com o Conservatório foi inexistente, bem ao contrário da desenvolvida com o IHGB, onde ele assumiu “uma postura mais ativa” (SCHWARCZ, 1998, p. 100). Ao observarmos o envolvimento do monarca com esse Instituto é possível identificar a sua indiferença em relação ao CDB.

Padrinho do IHGB desde sua fundação e tendo, em 1839, ofertado, “com a interferência de Paulo Barbosa, uma das salas do Paço Imperial da cidade para as reuniões do Instituto” (SCHWARCZ, 1998, p. 127), a partir da década de 1840, o imperador começou a frequentá-lo com assiduidade. De acordo com Schwarcz (1998, p. 127), ao longo de 40 anos, D. Pedro II presidiu 506 sessões do Instituto, somente ausentando-se em casos de viagens. Sua participação não era de mero ouvinte, pois chegava até a propor questões para debates, como em reunião de 1849, quando lançou a seguinte questão: “O estudo e a imitação dos poetas românticos promovem ou impedem o desenvolvimento da poesia nacional?” (SCHWARCZ, 1998, p. 127). Ao contrário do que afirma Barman (2012, p. 430), definitivamente, a participação de D. Pedro II no Instituto não era a de um mero “diletante amador”.

Sua contribuição com o Instituto, além de se realizar pela cessão de espaço para realização das reuniões, da presença regular nos encontros e da participação ativa nos debates, foi também financeira. D. Pedro II contribuía com o IHGB com recursos de sua própria dotação orçamentária, em procedimento semelhante ao adotado também com a Imperial Escola de Belas Artes. Mesmo quando não colaborava com seus próprios recursos com as instituições culturais do Império, o monarca demonstrava preocupação com a sua viabilidade, como comprova carta existente no arquivo do MIP, datada de 24 de fevereiro de 1857³⁴, na qual o interlocutor presta esclarecimentos ao imperador a respeito de um estudo que havia sido encomendado por D. Pedro II sobre a viabilidade do estabelecimento da Ópera Nacional. Nessa mesma carta, seu autor informa que “Vossa Majestade Imperial dignou aprovar as bases para o estabelecimento

³³ MARTINS, Antônio Félix. *Relatório a José Bonifácio de Andrada e Silva*, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, sobre as condições do Conservatório Dramático Brasileiro até sua dissolução. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1864.

³⁴ Documento pertencente ao Arquivo da Casa Imperial do Brasil (POB) que se encontra no Arquivo Histórico do Museu Imperial, Maço 124 – Dox. 6192 (POB).

da Ópera Nacional”, inaugurada no mesmo ano de 1857 e tendo um curto período de existência – foi extinta em 1863. Em relação ao CDB, nem mesmo um estudo similar fora encomendado por D. Pedro II, que jamais fez qualquer contribuição financeira à associação. A ausência do apoio monetário imperial não foi a única causa, mas, certamente, contribuiu para o fim da primeira fase do CDB, afinal:

[...] é bastante conhecido o fato de que, fora dos modelos institucionais, o “mecenato” de Pedro II foi quase inexistente, sendo, portanto, determinante para a sobrevivência de qualquer instituição “cair nas graças” do imperador, caminho seguro para fazer parte do rol das entidades auxiliadas por verbas oficiais (SOUZA, 2002, p. 147).

Não que faltassem solicitações públicas de membros do CDB por aumento do subsídio, em busca de melhores condições para desenvolvimento dos trabalhos da associação. Medeiros (2010, p. 123) cita que, no relatório do Império de 1856, o presidente do Conservatório solicitou uma subvenção no dobro do valor da que era concedida. O pedido não foi atendido e, caso tenha chegado ao conhecimento do imperador, não o motivou a agir em defesa do então órgão censório.

Mas se, publicamente, D. Pedro II jamais expôs suas opiniões sobre a Instituição, algumas anotações em seus diários fornecem pistas de sua avaliação pessoal sobre a atuação do Conservatório e de seus membros. Em 09 de outubro de 1859, D. Pedro II escreveu:

Tendo almoçado vieram deputações, sendo digna de nota pelo mau gosto, a alocução do Conservatório Dramático, e mostrando pendência para aludir ao projeto dos casamentos mistos, a do Cabido, que foi palavrosa (BEDIAGA, 1999, p. 15).

Não foi possível saber o teor do curto discurso sobre o CDB, mas pelos adjetivos contidos nessa anotação, deduz-se que a intervenção, assim como as outras citadas, tenha proporcionado uma experiência maçante ao imperador, que volta a mencionar o Conservatório em seus diários apenas mais de dois anos após essa primeira nota. Em 09 de fevereiro de 1862, D. Pedro II escreveu que:

O conservatório não se deve compor somente de 5 membros, e não haveria inconveniente em que apreciasse todas as composições dramáticas sob o ponto de vista literário contanto que este só influísse para impedir a representação dos teatros subvencionados. Convém regular o direito dos teatros as peças que lhe forem oferecidas para representá-las [sic]. Lembrei o inconveniente de existirem dois conservatórios dramáticos o particular e o do governo (BEDIAGA, 1999, p. 170).

O breve comentário de D. Pedro II aponta para a um pensamento artístico mais progressista do que o dos associados do CDB, já que esses defendiam a análise censória das

representações de todos os teatros da corte, até mesmo daqueles não subvencionados. Além disso, o imperador dá a entender seu posicionamento favorável ao encerramento das atividades do Conservatório original, a associação de caráter particular. Conforme será visto adiante, um projeto encomendado por um dos ministros do Império previa a criação de um novo Conservatório Dramático, organizado de forma diferente da criticada pelo monarca.

Ao criticar o personalismo da associação – materializado no reduzido quadro de quatro censores e um presidente, responsáveis pela análise de todo texto teatral submetido à instituição –, o imperador posiciona-se a favor de uma instituição menos personalista e, conseqüentemente, de uma cena teatral menos refém da censura institucional, já que, na visão imperial, ela deveria ficar restrita aos teatros subvencionados e ter como parâmetro avaliativo os aspectos literários.

Vale ressaltar que a ideia de censura no século XIX era diferente da apresentada pelas sociedades dos séculos XX e XXI. Nos Oitocentos, a censura ainda era procedimento normalizado em todas as sociedades, não sendo prática associada a regimes autocráticos, como o é na contemporaneidade. É por isso que, em 1875, mesmo discordando do derramamento de sangue adotado pela força policial para levar a cabo a proibição das apresentações da comédia *Os Lazaristas*, de Antonio Enes, e das alterações propostas no texto da peça pelo então presidente do CDB, Cardoso de Menezes, D. Pedro II aprovou a determinação da proibição das apresentações, dada a alegação de conteúdo anticlerical e desrespeito às mudanças propostas no despacho censório.

Certamente, o episódio mais importante a esclarecer a ligação de D. Pedro II com o CDB envolve uma disputa entre o Conservatório e o ator João Caetano. Em 1844, prestes a estreiar o drama *D. Maria de Alencastro*, um parecer da censura proibiu a estreia da peça. Ao ser impedido de levar à cena o drama, o grande ator brasileiro do século XIX, fazendo-se valer de seu prestígio, passou por cima da burocracia e dirigiu-se diretamente ao imperador. O ator escreveu-lhe uma carta solicitando que interferisse a seu favor junto ao Conservatório, conseguindo a autorização para a representação da referida peça. Seguro da conquista de seu intento, chegou a anunciar no *Jornal do Comércio* a data de estreia da peça em 04 de agosto, como informa Souza (2002, p. 178). Estabeleceu-se uma polêmica, pois o presidente do CDB, Diogo Bivar, recorreu ao principal ministro do Império, pedindo para que a decisão dos censores prevalecesse. Para ele, a atitude de João Caetano era um desrespeito, afinal “um associado recorreu ao imperador para decidir sobre algo que cabia oficialmente à associação deliberar” (SOUZA, 2002, p. 178).

O resultado da contenda foi favorável a João Caetano. Graças à intervenção pessoal do imperador, a peça foi liberada. D. Pedro II dirigia seus atos de acordo com a monarquia constitucional. Mas, dessa vez, indo contra os princípios previamente estabelecidos, agiu a favor do ator.

Quem sabe se o CDB tivesse se dedicado à função de educação dos costumes, D. Pedro II, grande estudioso e defensor da educação, não tivesse tido afeições pela associação? Na trajetória do conservatório, o papel de instituição formativa nunca se concretizou. Mas isso não significa que não tenham existido projetos e iniciativas que pensaram na relação entre teatro e educação, fosse na esfera pública ou na privada.

2.2 O teatro na educação imperial

os mestres, os horários rígidos, os costumes, a solidão e os conselhos que recebia quase unicamente da Dadama, do mordomo-mor Paulo Barbosa e do influente Aureliano Coutinho revelam a triste realidade de uma personagem que vinha sendo esculpida como monarca, que deveria ser de todo diferente de seu pai, no caráter, na educação e sobretudo na personalidade (SCHWARCZ, 1998, p. 57).

A organização político-administrativa do Império brasileiro e a criação de um projeto cultural para apresentar ao mundo a única monarquia sul-americana não fariam sentido se também uma corte imperial não fosse inventada pela elite brasileira. Para a classe política brasileira do início do século XIX, majoritariamente interessada na manutenção do regime monárquico, essa invenção passava obrigatoriamente pela educação de uma família real composta apenas por crianças. Diante dos altos índices de mortalidade infantil nos Oitocentos, a pueril realza deveria ser não apenas protegida, mas também moldada de acordo com os valores da época. E assim foi feito com D. Pedro II e suas irmãs, as princesas Francisca e Januária, conforme o documento *Instruções para a educação de Dom Pedro II* escrito por Marquês de Itanhaém, tutor das crianças, permite observar.

Publicado em 02 de dezembro de 1838, data de aniversário de 13 anos do pequeno imperador, o documento é endereçado aos mestres das crianças imperiais, norteando a preparação para o exercício do poder do imperador brasileiro que permaneceu no governo do país por quase 50 anos. Composto por apenas 12 artigos, o texto traz as diretrizes do processo educacional do pequeno Pedro e de suas manas, com a base de tudo apresentada já no artigo primeiro, composto da velha máxima grega “conhece-te a ti mesmo”, e uma das explicações

para a futura ligação do imperador com as artes exposta na nona diretriz: “ensinarão os mestres do Imperador que todos os deveres do monarca se reduzem a animar sempre a Indústria, a Agricultura, o Comércio e as Artes” (ARQUIVO NACIONAL, 1925, p. 69).

Mas bem antes da escrita dessas indicações tutoriais, as crianças já eram submetidas a um rigoroso cronograma de estudos, parte de um rígido horário de atividades programado para todos os dias da semana. Para se ter uma ideia do rigor com o qual a rotina delas era planejada, D. Pedro II possuía horário até mesmo para ir ao quarto de suas irmãs para visitá-las. Já sobre o desempenho escolar da infantil corte brasileira, existem vários relatórios de mestres das crianças, datados de 1836, compilados na obra *Infância e adolescência de D. Pedro II: documentos interessantes publicados para comemorar o primeiro centenário do grande brasileiro ocorrido em dezembro de 1825* (1925) e que apontam aptidões e potencialidades de todos. Do mestre de equitação Roberto João Damby, passando pelo de francês e de geografia Renato Pedro Boiret, Renato Mazziotti de música, Luiz Aleixo Boulanger de caligrafia e também responsável pelas aulas de leitura, Lourenço Lacombe de dança, do já citado mestre de desenho Felix Emílio Taunay ao mestre de inglês Nathaniel Lucas, todos se reportam ao Marquês de Itanhaém, sempre com palavras elogiosas aos seus alunos. Estão ausentes nessa obra relatos dos mestres de Ciências Morais, Ciências Físicas, esgrima, italiano, alemão, desenho e pintura e de teatro, uma das atividades desenvolvidas por D. Pedro II e suas irmãs e que constam em parecer do deputado Rafael de Carvalho apresentado à Assembleia Geral Legislativa em 14 de agosto de 1836.

Integrante de uma comissão de contas do tutor das crianças imperiais, o político maranhense, ao se ater sobre a educação do menino monarca e das princesas imperiais, registra suas críticas pela pouca diversidade de divertimento ofertadas às crianças. Os disponíveis eram apenas quatro, divididos em dois grupos: os divertimentos de exercícios e os de entendimento. Enquanto o jogo de cavalinhos e o “tanque cheio d’água sobre o qual boiava um barquinho diminuto” (BESOUCHET, 1993, p. 50) compunham as atividades do primeiro tipo, os jogos de cartas e o teatro eram as atividades ligadas aos jogos do entendimento.

A atividade teatral das crianças se desenvolvia, de acordo com Besouchet (1993, p. 50), num teatrinho armado no pátio interno do Paço e fora uma ideia do Marquês de Itanhaém. Já nas palavras do parlamentar Carvalho, o espaço tinha uma capacidade necessária e um pano de boca de qualidade duvidosa, enquanto o repertório era composto de pequenas peças infantis (BESOUCHET, 1993, p. 50), de declamação cômica no idioma francês – em mais um sinal da visão utilitarista do teatro nos Oitocentos, não como atividade com fim em si mesma, mas como

meio para atingir objetivos educacionais (no caso, o domínio da língua francesa). Vale destacar uma manifestação de D. Pedro II, a respeito de sua atuação como ator amador, escrita no final do primeiro semestre de 1840, em bilhete endereçado ao mordomo imperial: “Sr. Paulo, vou aprestar a representação que tenciono dar em honra do dia natalício [2 de agosto] de minha irmã Francisca (LACOMBE, 1994, p. 292).

Infelizmente, não foi possível encontrar documentação que aponte informações sobre a existência e o nome de algum mestre de teatro (ou orientador de cena), a qualidade da desenvoltura cênica de D. Pedro II e de suas irmãs e o interesse das crianças pela prática teatral. Mas é pertinente deduzir que a experiência tenha sido agradável ao pequeno monarca, pois décadas depois, com o seu aval, ela fazia parte do processo educativo de suas filhas, as princesas Isabel e Leopoldina.

“Se eu não fosse imperador do Brasil, quisera ser mestre-escola” (SCHWARCZ, 1998, p. 151), disse certa vez D. Pedro II, em cerimônia no colégio que leva seu nome e ainda existe na capital carioca. Ainda que não tenha trocado o cargo de governante pelo ofício de professor, o segundo imperador brasileiro pôde exercer um pouco dessa atividade na lida com suas filhas, a quem, de acordo com Jaqueline Vieira de Aguiar (2017) chegou a dar aulas de Física, Matemática, Latim e Literatura. Sua relação com as princesas Isabel e Leopoldina era de muito apego, que se tornou ainda maior após o falecimento precoce de seus 2 filhos homens, Afonso Pedro e Pedro Afonso, mortos, respectivamente, com 2 e 1 ano de idade. Sua devoção aos estudos e seu amor às filhas fizeram com que ele assumisse as rédeas da educação das meninas, processo iniciado “a partir do reconhecimento de Isabel como princesa imperial em 1850, o que perdurou até o casamento das duas [princesas], fato ocorrido no ano de 1864 (AGUIAR, 2017, p. 30).

Se pudesse, teria sido ele próprio o preceptor das suas herdeiras, mas a realidade de imperador do Brasil não lhe permitia assumir tal tarefa. Sem condições de ser o responsável formal pela educação das meninas (que já haviam tido Joaquim Manoel de Macedo como preceptor), D. Pedro II iniciou uma busca por uma preceptora. Inicialmente, a profissional deveria ter um perfil muito específico (ser viúva e ter mais de 40 anos eram algumas das condições exigidas pelo imperador). Foi na ausência de uma candidata com as características desejadas que, atendendo a uma sugestão de sua madrastra, D. Amélia, o monarca recorreu à sua irmã, Francisca, já então princesa de Joinville. Vivendo na Europa, casada com Francisco de Orléans, encontrou em sua dama de honra a aia perfeita para ensiná-la a se comportar de acordo com os padrões das realezas europeias, indicando-a a seu irmão como a preceptora ideal para

suas sobrinhas. Essa mulher era Luísa Margarida Portugal de Barros, a futura condessa de Barral.

Certamente, o imperador buscava para suas filhas uma referência como lhe havia sido o frei Pedro de Santa Mariana e Sousa, seu dileto preceptor. Após um período de negociações, intermediadas pelo mordomo imperial, Paulo Barbosa, e o aceite da condessa, D. Pedro II escreveu, com possível auxílio da imperatriz Teresa Cristina (AGUIAR, 2017) um manual de instruções intitulado *Atribuições da Aia*, contendo um rigoroso e detalhado cronograma de horários e atividades para as princesas. As semelhanças entre esse material e as instruções escritas pelo Marquês de Itanhaém, bem como a rígida grade horária dos filhos de D. Pedro I, remetem muito ao processo educacional de nosso Patrono das Ciências e das Artes. A condessa tinha total autonomia e, além de acompanhar as meninas nas aulas ministradas por outros professores, era responsável pelas matérias de Francês, Inglês, Geografia, História, Dança, Música, Literatura, Caligrafia e Filosofia, sempre com acompanhamento direto do imperador, seja presencialmente, seja por intermédio de relatórios e cartas enviados a ele e à imperatriz, em caso de viagens dos imperadores. Dotado de alguns pensamentos progressistas, o imperador não tratava com diferenças a educação entre homens e mulheres destinados a comandar uma nação, como ele declara em um de seus inúmeros escritos:

O caráter de qualquer das princesas deve ser formado tal qual convém a Senhoras que poderão ter que dirigir o governo constitucional d'um Império como o do Brasil. A instrução não deve diferir da que se dá aos homens, combinada com a do outro sexo; mas de modo que não sofra a primeira (AGUIAR, 2017, p. 50)³⁵.

Se o processo educacional de D. Pedro II e de suas irmãs fora o modelo de referência para a construção da grade de disciplinas e atividades que suas filhas deveriam praticar, não causa estranhamento que a atividade teatral também fizesse parte da rotina das meninas. Dentre tantas atividades das princesas, o teatro era um importante palco de aprendizado (AGUIAR, 2017).

A velha sala teatral, idealizada por Marquês de Itanhaém e de cortina de qualidade duvidosa – segundo opinião do deputado Rafael de Carvalho, emitida em já citado relatório –, voltava ao centro da cena das crianças bragantinas, agora sob orientação da condessa de Barral, responsável por ministrar as aulas de teatro, segundo Aguiar (2020). Mais uma vez, comédias infantis em francês compunham o repertório, caso da peça *L'aveugle de spa*, ensaiada uma vez por semana, durante um mês, e apresentada em 03 de dezembro de 1856, dia seguinte ao

³⁵ Atribuições da Aia [1857] POB – Maço 29, Doc. 1038. Museu Imperial/Ibram/Ministério do Turismo.

aniversário de 31 anos de D. Pedro II. Aguiar (2017) registra diversas passagens do diário da princesa Isabel, onde ela registra a rotina de ensaios para essa apresentação, que contou com a participação de outras crianças e da própria condessa de Barral. Ao contrário do repertório de D. Pedro II e suas irmãs, a “trajetória cênica” das princesas Isabel e Leopoldina foi mais diversificada. Joaquim Eloy Duarte dos Santos (2005) fez um relato sobre as peças apresentadas, bem como a repercussão de uma delas. Em suas palavras, alguns dos textos encenados foram *Pica-Pau* e *Eu Quero me Casar*, de Joaquim Manoel de Macedo; *Orfeu no Inferno*, de Offenbach (com texto de Cremnieux); *Le revers de la medaille*, de Molière e *Révolte des Fleurs*, apresentada com grande sucesso em 08 de dezembro de 1863, com Isabel no papel de L’Avoine e Leopoldina como Miosótis e jovens das famílias Torres, Paranaguá, Ferreira de Abreu, Jobim, Luís Godofredo, tendo sido distribuídos convites impressos onde constou “Honrada com a augusta presença de SS. MM. II”. Novamente, observa-se a relação entre teatro e educação nos Oitocentos, com a arte teatral sendo ferramenta para o desenvolvimento das princesas, não apenas no domínio do idioma francês, como também no exercício de desenvoltura junto ao público, contando, obviamente, com o aval de D. Pedro II não apenas como espectador, mas também como pai-educador que intervinha no programa educacional de suas filhas.

Nesse momento, o Brasil já possuía uma família imperial estabilizada há algum tempo. Ao lado das filhas, D. Pedro II tinha a companhia da imperatriz Teresa Cristina. Napolitana, filha de Francisco I, rei das duas Sicílias, e de Maria Isabel de Bourbon, era cinco anos mais velha que o imperador brasileiro, casou-se por procuração em 30 de maio de 1843, em “matrimônio celebrado na Cappela Palatina” (AVELLA, 2014, posição 572), chegando ao Brasil em 03 de setembro do mesmo ano. Esse casamento teve desdobramentos em outro matrimônio, o que se concretizou entre o irmão de dona Teresa Cristina, Luigi Carlo Maria, o conde de Áquila, e a irmã de D. Pedro II, dona Januária, alçada ao título de condessa de Áquila. Tempos após o matrimônio, o casal partiu para a Europa e a corte imperial brasileira começava a se desenhar como apenas a família imperial de D. Pedro II.

Em tempos de normalização da opressão masculina, a imperatriz brasileira era ainda mais discreta do que seu esposo, o que levou a praticamente um apagamento da memória oficial dessa mulher que, além de mãe das princesas Isabel e Leopoldina (e dos dois filhos falecidos do imperador), muito contribuiu para o desenvolvimento cultural brasileiro. Seu interesse em arqueologia, por exemplo, levou à criação de uma ampla coleção arqueológica com materiais brasileiros e da região Pompéia (infelizmente perdida com o incêndio que destruiu o Museu

Nacional em 02 de setembro de 2018). Cantora lírica amadora, sua paixão pela ópera se traduzia num grande conhecimento sobre essa forma teatral, despertando o interesse de seu esposo que, até então, não demonstrava interesse pelo gênero operístico. Não é coincidência, portanto, que a retomada da cena lírica na corte brasileira tenha se dado após o matrimônio imperial.

Há ainda registros de contribuições financeiras de dona Teresa Cristina, através de recursos de sua própria dotação orçamentária, em benefício de espetáculos operísticos, como registrado em Araújo:

[...] por ordem de S.M. o Imperador, que S.M. a Imperatriz subscreverá também as récitas de sua empresa teatral, com a importância de 12000\$00 na forma feita pelo Imperador. Informa que SS.MM Imperiais pagarão apenas dois espetáculos por semana, não sendo incluídos os que excederem os 24 contratados. Outrossim que ficará sem efeito o ajuste caso os mesmos não se realizem durante o corrente ano (ARAÚJO, 1977).

Certamente, o mais célebre episódio a demonstrar a influência da imperatriz junto a D. Pedro II no campo das artes diz respeito ao destino de formação musical do mais importante músico brasileiro dos Oitocentos. O artista em questão é o campinense Carlos Gomes, um dos diversos beneficiados com recursos pessoais do imperador, numa prática que ficou conhecida como o *bolsinho do imperador*.

2.3 Os bolsistas do imperador

muitos brasileiros estudaram no país e no exterior à custa do bolsinho imperial. D. Pedro fazia o que hoje fazem os órgãos do governo que financiam bolsas de estudo (CARVALHO, 2007 p. 98)

A prática executada por D. Pedro II consistia em um mecenato particular, através do qual ele utilizava recursos de sua dotação pessoal para auxiliar escritores, cientistas, poetas, músicos e estudantes. Tal ação não foi uma iniciativa original do segundo imperador brasileiro. Cardoso revela que D. João VI também tinha o seu “Real Bolsinho”, que “correspondia a pensões com as quais Dom João agraciava diretamente seus servidores prediletos” (2016, p. 116), entre eles diversos músicos que continuaram a receber o apoio financeiro mesmo após a proclamação da Independência. No caso do avô de D. Pedro II, a organização política portuguesa no início do século XIX ainda não havia sido modernizada, fazendo com que esses “apoios” reais não saíssem do bolso do governante, mas de decisões que, por meio de alvarás e decretos, permitiam o levantamento de recursos junto à sociedade via loterias, práticas que continuaram durante o Primeiro Reinado, já que alguns músicos

patrocinados por D. João VI seguiram recebendo pagamentos custeados por dinheiro do governo. Mas D. Pedro I também empregava recursos próprios em apoio à área cultural, como ao encabeçar a lista de 24 subscritores que, após o falecimento do proprietário do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, compraram o espaço junto ao seu principal credor, o Banco do Brasil. A diferença para D. Pedro II é que seu bolsinho sempre se notabilizou pela utilização de dinheiro saído da dotação orçamentária anual do imperador.

Não que o segundo imperador brasileiro pudesse movimentar sua dotação livremente. Sua administração era responsabilidade do mordomo imperial que, especialmente durante a Regência e início do Segundo Reinado, era um dos homens mais influentes do Império. Dando uma dimensão da importância do cargo no sistema imperial brasileiro, Américo L. Jacobina Lacombe recupera o artigo 114 da Constituição de 1824, detentor da seguinte redação:

A Dotação, Alimentos, e Dotes [...] serão pagos pelo Thesouro Publico, entregues a um Mordomo, nomeado pelo Imperador, com quem se poderão tratar as Acções activas e passivas, concernentes aos interesses da Casa Imperial (LACOMBE, 1994, p. 85).

Nota-se, portanto, que ao mordomo imperial não competia apenas a administração das finanças do imperador, mas toda a governança da Casa Imperial e a intermediação entre o monarca, a classe política e a sociedade da corte. No Arquivo Nacional existe uma vasta documentação (ainda não devidamente catalogada) que compõe o arquivo da mordomia imperial. Muitas vezes, a leitura desse material remete a uma espécie de Diário Oficial, pois as caixas que compõem o acervo contêm decretos, cartas, solicitações, livros de embaixada, recibos (entre eles o de entrega da obra *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães). Era para esse administrador que o imperador precisava solicitar a realização de qualquer pagamento, sempre com justificativas e constando na prestação de contas da Casa Imperial.

Em relação aos bolsistas de D. Pedro II, obrigatoriamente a liberação do dinheiro passaria pela mordomia, pois “nenhuma” despesa extraordinária era paga sem justificção do chefe da repartição e autorização escrita do mordomo (LACOMBE, 1994, p. 101). Mas, como era de se esperar, à medida que o segundo imperador brasileiro aprendia sobre os mecanismos do poder, aumentava sua capacidade para “desrespeitar” recomendações da mordomia. Assim, de Paulo Barbosa ao Barão Nogueira da Gama (último mordomo imperial), embora não tenha ocorrido o término da burocracia para a lida com o dote imperial, constata-se perda de poder do cargo.

A estrutura burocrática não impediu que D. Pedro II movimentasse seus recursos em benefício de ações culturais quando considerava um determinado caso merecedor de alguma benfeitoria. E assim procedeu com os seus bolsistas que, de acordo com Carvalho (2007, p. 98), chegaram a um total de 151 contemplados, 15 mulheres e 136 homens, com 65 bolsas destinadas para o ensino de escolas e 41 para o desenvolvimento de estudos no exterior. Entre esses primeiros “intercambistas” estava Carlos Gomes.

Natural de Campinas, nascido em 11 de julho de 1836, Carlos Gomes começou seus estudos no ambiente doméstico, com seu pai, Manoel José Gomes, o “Maneco músico”, criador de uma banda musical na qual o pequeno Carlos e seus irmãos tocavam. Artista precoce, ainda muito jovem o campinense criou suas primeiras composições, com a corte e seu Conservatório de Música despontando como seu destino natural.

Após um começo de vida difícil na capital do Império, apresentado ao Imperador pela condessa de Barral, foi encaminhado pelo monarca a Francisco Manuel da Silva, diretor do Conservatório, de onde se torna aluno em 1859, desenvolvendo trajetória meteórica. No ano seguinte, já assina a regência da ópera cômica *A Noite de São João*, com libreto de José de Alencar, música de Elias Álvares Lobo e presença do imperador na plateia. Dois anos depois, já estreava sua primeira ópera, *A noite no castelo*, apresentada com grande sucesso e novamente contando com a presença de D. Pedro II na plateia, acompanhado pela imperatriz. Por essa criação, o jovem compositor recebeu a Imperial Ordem da Rosa, aumentando cada vez mais sua credibilidade junto ao monarca.

Quando sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, estreia, em 1863, a expectativa em torno do maestro já era grande. E foi nesse momento que o imperador resolveu conceder-lhe uma bolsa de estudos para aprimoramento de seu talento fora do país. A esse respeito vale a pena citar as palavras de Ítala Gomes Vaz de Carvalho, filha do maestro:

Desta feita o Imperador D. Pedro II [...] lhe ofereceu espontaneamente os meios necessários (150 \$000, tirados de seu bolso particular), que mandou, todavia, entregar em forma oficial, ao beneficiado, através do Conservatório de Música, como resultado do documento de Francisco Manuel da Silva, para ir aperfeiçoar seus estudos na Europa (CARVALHO, 1946, pp. 71-72).

Carlos Gomes desejava estudar na Alemanha e D. Pedro II, grande admirador de Wagner, consentiria com este destino, não fosse uma intervenção da imperatriz Teresa Cristina. Dada sua origem napolitana e o respeito que as companhias de ópera italianas possuíam no Brasil desde os tempos de D. João VI, a imperatriz sugeriu que os estudos do músico ocorressem na Itália. A opinião da imperatriz tinha peso por seu conhecimento musical e por sua

nacionalidade. O monarca também admirava muito as companhias líricas italianas (era um grande admirador da cantora lírica Augusta Candiani) e, certamente, a simpatia do imperador ajudou a imperatriz a mudar o destino de Carlos Gomes. Dessa forma, em 8 de novembro de 1863, a bordo do navio inglês Paraná, partiu para a Europa, levando consigo não apenas o apoio financeiro imperial, mas também uma importante missiva. Segundo Hessel e Raeders (1979), D. Pedro II enviou uma carta de recomendação ao seu cunhado, D. Fernando II, rei de Portugal, solicitando recomendar o maestro a Lauro Rossini, diretor do Conservatório de Milão, onde Gomes estudaria.

Foi já em Milão, alguns anos depois de sua chegada ao Conservatório, que Gomes encontrou uma tradução em italiano do romance *O Guarani*, de José de Alencar. A obra inspirou-o a criar um libreto homônimo que se tornou seu trabalho mais famoso e uma das peças líricas mais representativas da arte brasileira dos Oitocentos. O projeto artístico definido pelos membros do IHGB no início dos anos de 1840 encontrava sua grande obra na área musical. Nessa ópera, “compunha-se música romântica, mas de base indígena, como a afirmar uma identidade ao mesmo tempo universal e particular” (SCHWARCZ, 1998, p. 139).

Ópera dedicada a D. Pedro II, depois de sua estreia italiana, no Teatro Scalla de Milão, em 19 de março de 1870, *O Guarani* desembarcou no Brasil, estreando no teatro lírico Fluminense, no aniversário de 45 anos de D. Pedro II, em 02 de dezembro de 1870, “com patrocínio do imperador” (BESOUCHET, 1993, p. 119) e reapresentações nos dias 03 e 07 de dezembro (sendo essa em benefício do compositor).

A relação entre mecenas e bolsista, iniciada no início da década de 1860, estreitou-se ainda mais, tanto que D. Pedro II encomendou a seu protegido o hino a ser apresentado no setor do Brasil na Exposição Universal na Filadélfia, em 1876. Anos depois, segundo Carvalho (2007, p. 171), na segunda passagem do monarca pela Europa, ele fez questão de se encontrar com Carlos Gomes, em Milão.

Nesse período, a separação que existia entre teatro lírico e dramático se dava em relação aos investimentos públicos (com o teatro lírico, por sua natureza, sempre recebendo subsídios maiores). Do ponto de vista artístico, a divisão era inexistente. A esse respeito, Mainente apresenta a seguinte elucidação:

Embora comumente tratado nas narrativas dedicadas à história da música, o teatro lírico nesse período era concebido como parte integrante do que os contemporâneos denominavam como *teatro nacional*. Os libretos de óperas nacionais e estrangeiras, por exemplo, deveriam passar também pelo crivo do Conservatório Dramático, e as colunas que se dedicavam à cobertura dos teatros dedicavam igual atenção aos dois gêneros. No âmbito de instituições como o Conservatório de Música e a Imperial Academia, o teatro lírico e a

própria música eram idealizados como atividades teatrais por excelência, ou seja, eram planejados para serem executados nos palcos e teatros da corte. Os esforços em prol da nacionalização do teatro lírico aparecem, portanto, como parte integrante dos debates em torno da necessidade de criação de uma literatura dramática no Brasil (MAINENTE, 2016, pp. 80-81).

Por esse motivo é que se pode afirmar que Carlos Gomes é o bolsista de D. Pedro II mais famoso do teatro brasileiro. Mas ele não foi o único protegido do imperador ligado às artes cênicas. A exemplo do que acontece atualmente, era muito comum um artista manifestar-se artisticamente em diversas áreas e variados gêneros. Esse é o caso de Gonçalves de Magalhães, literato com passagem marcante pela atividade teatral.

O autor de *O Poeta e a Inquisição* teve, em 1856, a publicação de seu poema épico *Confederação dos Tamoios* custeada pelo imperador, conforme comprova correspondência do monarca endereçada ao mordomo Paulo Barbosa:

Sr. Paulo

[...] Tendo-me parecido o poema, que o Magalhães me dedica, uma obra, que honra as nossas letras, e querendo não só dar-lhe um testemunho pessoal de meu apreço como evitar a impressão do poema fora do país, atendendo a grande despesa, que o autor teria de fazer aqui, para conseguir de um modo decente, resolvi que ela se fizesse à minha custa, estendendo-se o Sr. com pessoas habilitadas, para que saísse dos prelos com toda a nitidez mesmo elegância. O Porto-Alegre até poderia compor alguns desenhos representando as mais belas cenas do poema, o que daria maior volume à publicação, mesmo no sentido de nacionaliza-la ainda mais (LACOMBE, 1994, p. 335).

É necessário admitir que esse patrocínio pessoal do imperador não possui nenhuma relação com a atividade teatral, a não ser o fato de o poeta patrocinado ter sido também um dramaturgo de importância singular para o teatro brasileiro. Ao patrocinar a publicação de *Confederação dos Tamoios*, D. Pedro II, em consonância com o projeto estético e ideológico do IHGB, investe em uma concepção de “projeto nacional calcado em uma cultura particular e distante de tudo o que lembrasse escravidão” (SCHWARCZ, 1998, p. 124), mas, aparentemente, o imperador brasileiro também buscava maneiras de auxiliar a classe artística sem preocupações com a construção de uma historiografia oficial para um projeto de nação. Era o que ocorria quando, por exemplo, D. Pedro II oferecia moradias a alguns artistas:

no andar térreo do Palácio [Paço da Cidade] moravam artistas protegidos, como o escultor Pettrich, os pintores François Biard, francês, e Alessandro Cicarelli, napolitano [...] Já no Palácio de São Cristovão, Dom Pedro II dava a desvalidos e até poetas e literatos casas nos fundos e lados (LYRA, 1977, p. 48).

Ações de apoio a artistas teatrais sem o envolvimento de dinheiro também já haviam sido realizadas pelo Imperador a João Caetano, como no citado caso da polêmica da censura da peça *D. Maria de Alencastro*. Por falar no ator, é importante registrar que, pouco antes de sua morte, ele propôs, pela última vez, a criação de uma escola de teatro custeada pelo Estado. Essa ideia foi debatida na sociedade da corte por muitos anos, sem nunca sair do papel. Como esse, alguns outros projetos teatrais também foram largamente debatidos ao longo do Brasil Império, mas sem nunca terem saído do papel.

2.4 Projetos teatrais jamais saídos do papel

2.4.1. Um conservatório de artes dramáticas

As instituições culturais criadas no Brasil ao longo do século XIX, como a Imperial Academia de Belas Artes, o Conservatório de Música e a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, atuavam na formação de artistas para que criassem de acordo com o ideário artístico vigente à época. Nada mais natural, portanto, que a arte teatral também viesse a dispor de uma escola para formação de artistas dramáticos para atuarem na construção de uma cena nacional. De fato, como aponta Souza (2002, p. 155), a criação de um espaço de ensino teatral apoiado pelo governo imperial era um tema de discussão comum no início do Segundo Reinado:

Antes da década de 1850, já se cogitava da necessidade de criar na corte uma escola de arte dramática que se voltasse para o trabalho de ensinar dicção e declamação aos atores, uma espécie de curso regular dirigido à formação dos artistas (SOUZA, 2002, p. 55).

Mas nesse momento histórico, prossegue Souza (2002), tal ideia foi posta de lado diante da urgência da necessidade da retirada de cena dos artistas portugueses – ainda dominantes na corte – e da ausência de recursos da administração pública para que João Caetano pudesse criar uma escola de artes dramáticas, conforme “contrapartida” definida pela própria administração pública no primeiro contrato celebrado pelo artista, em 1839, com o governo imperial, concedendo-lhe algumas loterias.

Mas, independente de subvenções, a formação do intérprete dramático era assunto que interessava a João Caetano, que escreveu dois livros sobre o tema, *Reflexões dramáticas*, de 1837, e *Lições dramáticas*, de 1862. Nunca abrindo mão de sua crença na importância de um processo formativo para os atores dramáticos, segundo Prado (1972), o ator desenvolveu, em

1857, o projeto de uma escola de teatro e encaminhou-o ao governo imperial, que apenas o arquivou.

Graças a novos subsídios, em 1860, João Caetano viajou para França, a fim de, conforme Prado (1972, p. 138), conhecer de perto uma instituição que era referência para o projeto do ator de criação de uma escola de artes dramáticas subsidiada pela corte. Na terra de Corneille, o primeiro protagonista de *O Poeta e a Inquisição* conheceu de perto o *Conservatoire* e ficou encantado com tudo o que viu. De acordo com Prado (1984, p. 136), “foi o contato com a Europa que abriu os olhos de João Caetano para as falhas que hoje chamaríamos de estruturais, ou de infraestrutura, do teatro brasileiro, deslocando o problema do individual para o social, do artístico para o econômico”. Empolgado, aproveitando-se de seus laços com D. Pedro II e utilizando estratégia que fora bem sucedida em outra oportunidade, assim que desembarcou no Brasil, escreveu ao imperador “dando conta do que vira e sugerindo a criação, no Teatro São Pedro, de uma escola nos moldes do Conservatório Dramático de Paris” (PRADO, 1972, p. 159). Ao escrever essa missiva, em 16 de janeiro de 1861, o ator foi categórico:

se o Governo Imperial entender, que, chamando a si estas duas instituições [Júri e Escola Dramática] e dando-lhes o desenvolvimento de que são suscetíveis melhor poderá consolidá-las, habilitá-las para preencher os fins a que estão destinadas, prestará assim ao país, neste ramo de conhecimento no serviço que mais reclamava na atualidade (PRADO, 1972, p. 161).

No entanto, diferente da ocasião do conflito envolvendo seu nome e o do CDB, dessa vez o autor de *Lições Dramáticas* não foi bem sucedido. A resposta de D. Pedro II foi o mais completo silêncio. Persistente, João Caetano, que no final da década de 1850 já havia criado sua própria escola de teatro – empreendimento, infelizmente, de vida curta, devido à ausência de bons alunos e a falta de apoio financeiro do governo imperial –, como último ato de sua luta pela criação, dedicou uma seção de suas *Lições Dramáticas* ao Marquês de Olinda, presidente do Conselho de Ministros. Intitulada “*Memória tendente à necessidade de uma Escola Dramática para ensino das pessoas que se dedicarem à carreira teatral, provando também a utilidade de um Teatro Nacional, bem como os defeitos e decadência do atual*”, o texto defendia – mais uma vez – a necessidade da criação de uma escola de arte dramática. João Caetano faleceu em 24 de agosto de 1863, sem respostas do chefe do Gabinete Olinda, nem do imperador – destinatário indireto do manifesto.

Subsídio à formação de artistas dramáticos não foi uma política do Segundo Reinado. Como visto na seção anterior, não se conhece nenhum artista do teatro dramático cuja formação tenha sido financiada pelo governo imperial ou particularmente por D. Pedro II. Uma escola

nos moldes do *Conservatoire*, referência para João Caetano e também do CDB, ficou mesmo apenas no plano das ideias, não contando com intervenções favoráveis de D. Pedro II para a sua concretização; algo que não foi uma exclusividade desse projeto. A *Memória* de João Caetano defendia também outra ideia jamais posta em prática durante o Segundo Reinado: a criação de um Teatro Nacional.

2.4.2 *O grande teatro nacional e uma companhia dramática*

Em 15 de abril de 1862, D. Pedro II menciona em seu diário uma futura casa teatral projetada há muitos anos. O imperador se referia ao projeto de um edifício que seria a casa de uma companhia de teatro lírico, construída e mantida pelo governo imperial, abrigando também uma companhia de teatro dramático, e que era pensado desde o início da década de 1850. Com o desenvolvimento da corte, o Imperial Teatro São Pedro, que, inaugurado em 1813, como Real Teatro São João, fora eficiente para comportar o público e simbolizar o prestígio da então nova capital do império português, tornou-se uma casa de espetáculos obsoleta. E com o incêndio de 09 de agosto de 1851 que, pela segunda vez, destruiu-o, tornou-se urgente a necessidade de um novo prédio teatral na corte. Por conta disso, de acordo com Dias (2012, p. 109), Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, e Guilherme Schuch de Capanema requereram a D. Pedro II uma concorrência pública para a realização de um concurso de arquitetura para o projeto de um novo teatro, que teve seu local de edificação definido e o lançamento do edital que selecionaria o projeto realizado em 13 de novembro de 1851, com apoio do Marquês de Olinda, que assumira o Ministério do Império.

Embora tenha havido um projeto vencedor (o de autoria de Gustav Waehneltdt, arquiteto prussiano radicado no Brasil), as obras não foram iniciadas. Enquanto se esperava pelo início da construção, uma primeira edificação foi erguida no Campo de Santana, espaço previamente selecionado para o novo edifício. Batizado como Teatro Fluminense do Campo da Aclamação, o prédio ficou mais conhecido como Teatro Lírico Provisório e foi demolido em 1875, tendo, portanto, um período de existência muito maior do que muitas casas teatrais permanentes que existiram na corte durante o século XIX. Nesse período, não só Teatro São Pedro foi reinaugurado, como ainda sofreu, em 1856, outro incêndio, sendo esse o mais grave de todos. Ainda que o espaço tenha sido reformado e reaberto no ano seguinte, não havia razões para voltar atrás na decisão da construção da grande casa de espetáculos que a corte carecia.

No entanto, somente no ano do terceiro grande incêndio do Teatro São Pedro foi tomada uma iniciativa para o projeto de um grande teatro nacional sair do papel. Através da publicação do decreto nº 875, de 10 de setembro de 1856, foram concedidas 100 loterias para a construção de um novo teatro lírico na corte, um “teatro monumental”, nas palavras de D. Pedro II, conforme suas anotações em seu diário no dia 15 de abril de 1862.

Em benefício do projeto de valorização da cena lírica e da edificação da grandiosa casa teatral, foram publicados, ainda, outros decretos, destacando-se dois deles. O primeiro foi o decreto nº 911, de 19 de agosto de 1857, concedendo por três anos, contados a partir do último mês de maio, o benefício líquido de 12 loterias anuais para custeio das apresentações da Empresa Lírica da corte, que correspondia à companhia lírica italiana, “cujos estatutos tinham sido registrados pelo Decreto n. 1935” (AZEVEDO, 2022, p. 49). O decreto 911 previa ainda a concessão de outras quatro loterias também anuais, a correrem de três em três meses, à “iné dita” (AZEVEDO, 2022, p. 49) Empresa Lírica Nacional.

Já o segundo decreto, nº 978, publicado em 15 de setembro de 1858, reforçava o anterior, concedendo, durante três anos, 12 loterias anuais para a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, com três sendo anualmente destinadas à subvenção da associação (além das quatro já previstas pelo decreto anterior) e as demais reservadas para a edificação do almejado teatro. Como entre a concessão de uma loteria e sua efetiva publicação muitas vezes havia um intervalo de tempo que chegava a anos, num primeiro momento, ainda que, do ponto de vista legal, tenham sido criadas fontes para levantamento de recursos financeiros, continuava não existindo dinheiro em caixa para as obras do grande teatro desejado.

Os últimos decretos citados coincidem com o momento imediatamente posterior à criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, cujo estabelecimento contou com estudos orçamentários encomendados e aprovados por D. Pedro II, que acompanhava as atividades da instituição por meio de relatórios ministeriais. Mas, além de acompanhar o desenrolar dos acontecimentos, algumas consequências do decreto de 1858 levaram o imperador à ação.

Manobras políticas fizeram com que “as loterias destinadas à construção do novo teatro lírico fossem direcionadas à José Amat pessoalmente, que chegou a demandar que o terreno do edifício fosse posto em seu nome” (AZEVEDO, 2022, p. 51). Essa situação indecorosa enfrentou grandes protestos na imprensa e por parte da classe política, numa situação que:

provocou a interferência direta do imperador, que nomeou conselheiros de sua confiança para a diretoria da Imperial Academia. Assim, passou a haver, de fato, duas diretorias, uma dos acionistas e outra do governo, francamente contrária aos interesses do espanhol [...] que acabou demitindo-se do cargo de

diretor e permaneceu apenas como tenor da companhia (AZEVEDO, 2020, p. 397 apud AZEVEDO, 2022, p. 51)³⁶.

Apesar da tentativa imperial de arrumar a casa, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional não resistiu, sendo extinta pelo decreto 2.593 de 12 de maio de 1860. Conforme relata Azevedo (2022, p. 51), a antiga instituição acabou sendo substituída por uma iniciativa particular, batizada de Ópera Lírica Nacional e que tinha à sua frente o suspeitíssimo Amat. Apesar do histórico do artista e empresário espanhol, a nova companhia também foi contemplada com loterias, previstas no decreto nº 2.611, de 11 de julho de 1860.

Essa não foi a única participação de D. Pedro II em assuntos teatrais da década de 1860. Um dos relatórios ministeriais, mais precisamente o referente ao ano de 1861, traz valiosas informações sobre envolvimento político do imperador com questões teatrais que estavam postas no início do período.

Além das polêmicas envolvendo o teatro lírico, a política de loterias virara uma barafunda. Uma histórica concessão sem muitos critérios por parte da Câmara levou a um acúmulo de loterias atrasadas. De acordo com Azevedo (2022, p. 48), em 1857, o Marquês de Olinda já avisava da existência de 40 loterias atrasadas, que poderiam levar à impossibilidade de o governo cumprir suas obrigações, impedindo todas as loterias de correrem a tempo.

Historicamente, mesmo com subsídios lotéricos, as empresas teatrais acabavam recorrendo a recursos oriundos do governo (via empréstimos junto ao Banco do Brasil ou perdão de dívidas dados pela mesma instituição) e até autorizações para bailes de carnaval para, como relata Azevedo (2022, pp. 56-57), angariar fundos, cujo destino das receitas quase sempre era desconhecido.

Essa confusão na lida com recursos públicos se somava também à continuidade do projeto de construção de um edifício teatral que comportasse uma companhia lírica e uma companhia dramática brasileira, sua futura manutenção pelo governo imperial e as indefinições sobre a função e destino do Conservatório Dramático Brasileiro (em franca decadência desde a diminuição de seu poder diante do aumento da força da polícia imperial como órgão censor). O momento de estabilidade política vivido no Brasil configurava excelente oportunidade para ajustes no projeto político de desenvolvimento de uma cena teatral brasileira, que seguia sendo considerada insatisfatória pela elite intelectual (com alguns de seus membros considerando-a até mesmo inexistente).

³⁶ AZEVEDO, Elizabeth R. **Emile/Jo Doux, trajetória de um ensaiador francês rumo aos trópicos**. Tese (Livre-docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

É nesse contexto que, em 1861, o conselheiro Souza Ramos nomeia uma comissão para estudar a situação do teatro brasileiro e propor-lhe melhorias. Nas palavras do ministro e secretário dos negócios do Império, o objetivo da comissão era “propor os meios mais convenientes para conseguir-se a criação do teatro dramático nacional, sem prejuízo da opera lyrica” (SOUZA RAMOS, 1862, p. 38 apud FARIA, 2001, p. 136). Composta por apenas três membros, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e João Cardoso de Meneses e Sousa, o trabalho encomendado não demorou a ser feito, tendo seus resultados apresentados em 13 de fevereiro do ano seguinte.

Como consenso não parecia ser uma tônica entre os homens envolvidos com a arte teatral no Brasil Império, mesmo com a comissão sendo pequena, foram gerados dois relatórios. Faria relata que no parecer elaborado pela maioria da comissão defendia-se:

a ideia de que o governo devia construir um edifício para o teatro dramático e para a ópera nacional. Nesse teatro, que se chamaria “Comédia Brasileira”, seria representada a alta comédia. E sua ocupação seria destinada à melhor companhia que fosse organizada, a qual receberia subvenção do governo. Além disso, deveria ser criado um Conservatório Dramático que ficaria incumbido de julgar a moralidade e a qualidade literária das peças destinadas aos teatros subvencionados; para os teatros particulares, bastaria o julgamento sobre a moralidade, ordem pública, decência e religião. O presidente do Conservatório Dramático seria o inspetor geral dos teatros, tarefa em que seria auxiliado pelos outros membros da instituição, nomeados pelo governo e substituídos a cada três anos, com direito inclusive a uma gratificação (FARIA, 2001, p. 137).

O autor de *A Moreninha* e *A torre em concurso*, por ser voto contrário aos de seus colegas, apresentou seu próprio relatório:

Macedo não achava necessária a construção de um novo edifício e [...] discordava das propostas apresentadas para a organização do Conservatório e da companhia normal. Mais apressado, ele elaborou um projeto para a organização provisória de um teatro administrado pelo governo e de um Conservatório em que artistas novos e veteranos teriam aulas de interpretação (FARIA, 2001, p. 137).

Através do Ministro de Negócios do Império, ambos os documentos chegaram às mãos de D. Pedro II, foram por ele analisados e devolvidos, conforme anotações do imperador feitas em seu diário em 19 de fevereiro de 1862:

Também entreguei os pareceres da maioria da comissão e do Dr. Macedo que divergiu daquela a respeito da reforma do Teatro Nacional. Entendo que a época não é própria para empregar as 24 loterias na construção dum teatro dramático, além de talvez se poderem reunir o teatro dramático e o lírico no mesmo edifício que tanto aformoseará a capital do Império e para o qual já se votaram 100 loterias (BEDIAGA, 1999, p. 170).

Nessas anotações, o imperador deixa claras divergências com os dois pareceres, posto que concordava com a necessidade construção de um teatro, cujo projeto de autoria do arquiteto prussiano estava aprovado há mais de uma década, como o prédio ideal para a reunião das companhias teatrais a serem subsidiadas pelo governo. Porém, a fonte dos recursos era motivo de discordância para o imperador, já que ele defendia que a origem dos recursos estivesse nas 100 loterias do decreto de 1856. Apesar de sua posição pessoal, a leitura do relatório do Conselheiro Souza Ramos, apresentado em sua redação final ao imperador apenas em data posterior à dessa escrita imperial, mas, certamente, já com seu desenvolvimento conhecido pelo monarca naquele momento, possibilita a constatação de que, nessa oportunidade, D. Pedro II não procurou influenciar a redação do ministro. Pode-se deduzir isso a partir das anotações feitas em seu diário, em 16 de abril de 1862, onde se lê a frase “veio o Sousa Ramos ler o seu relatório” (BEDIAGA, 1999, p. 185). Cumprindo o artigo 42 da lei de 15 de dezembro de 1830, o ministro Souza Ramos escreveu seu relatório anual, que, em 1861, contou com uma seção intitulada “Ópera lírica nacional e teatro dramático”:

Esta empresa [ópera lírica nacional] deu regularmente os espectáculos a que se obrigou por seu contrato [...] celebrado em 17 de Junho de 1860, e que principiou a vigorar em Novembro seguinte, [e que] expira no 1º de Novembro deste ano.

O empresário pede a prorrogação [...] mas o governo nada tem por ora resolvido, por que deseja prover sobre este objeto de modo que, sem maior encargo, se conciliem os interesses da ópera lírica com os do teatro dramático propriamente nacional, cuja criação convém promover-se.

Para este fim foi criada uma comissão de pessoas competentes por sua ilustração, a qual foi encarregada de propor os meios mais convenientes para conseguir-se a criação do teatro dramático nacional, sem prejuízo da ópera lírica.

Os dignos membros dessa comissão deram o seu parecer, em data de 13 de Fevereiro ultimo, lembrando, como medidas preliminares para a consecução daqueles fins, a criação de um novo conservatório dramático e a edificação de um teatro para comédia e ópera nacional.

[...]

A comissão propõe conseguintemente a criação de um conservatório dramático, presidido pelo inspetor geral dos teatros subvencionados [...]

Quanto à construção de um teatro nacional, parece-lhe ser necessidade geralmente sentida.

[...]

As despesas com a edificação do novo teatro poderão correr por conta do produto das 24 loterias, que restam ainda das 36 concedidas pelo decreto nº 979 de 15 de Setembro de 1858 para a construção de um teatro para a academia de ópera e música nacional, as quais, não obstante o disposto no decreto n. 2593 de 12 de Maio de 1860, não se deve supor que tenham caducado, pois que lhes são aplicáveis as disposições do decreto n. 2611 de 11 de Julho de 1860, que estabeleceu condições para a concessão dos favores votados pela assembléa geral legislativa para manutenção da ópera lírica nacional,

instituição inteiramente idêntica à que ficou extinta pelo supracitado decreto n. 2593.

Esse edifício, sendo construído com as condições artísticas, que são necessárias para os espetáculos líricos, prestar-se-á, com a mesma vantagem, à cena dramática [...]

É certo que com isto não ficará ainda satisfeito a manifesta necessidade, que temos, de um teatro de mais vastas dimensões proporcionado à importância desta capital e ao nosso estado de civilização; mas este plano, sem dúvida muito modesto, em nada pode prejudicar à realização de pensamento mais grandioso, quando as circunstâncias financeiras do país permitirem empreender-se uma obra de maior vulto (BRASIL, 1862, pp. 37-39)

Esse documento esclarece muitos pontos das questões teatrais vigentes por volta de 1860. Todo o movimento de Souza Ramos teve origem num pedido do diretor da companhia que era subsidiada pela Ópera Lírica Nacional e que, caso aceito, poderia inviabilizar planos do governo para a criação de uma companhia dramática nacional.

Nota-se que assim que os pareceres de Macedo, Alencar e Menezes e Sousa foram entregues a Souza Ramos, o ministro repassou-os a D. Pedro II, que externou sua opinião em seu diário, mas, aparentemente não a compartilhou com o político, haja vista que a redação do relatório defende a utilização de 24 loterias, previstas no decreto de 15 de agosto de 1858, para a construção de um novo edifício teatral, sem mencionar as 100 loterias citadas por D. Pedro II, aprovadas no decreto 875 de 10 de setembro de 1856, destinadas, na letra da lei, à construção do novo teatro lírico. Em seu texto final, Souza Ramos ainda propunha adiar para um momento futuro indefinido a construção de uma sala teatral exclusivamente para a cena dramática, algo não proposto por D. Pedro II, já que ele acreditava que o futuro prédio destinado ao teatro lírico funcionaria também ao dramático, posição reiterada em comentário escrito em seu diário em 16 de abril de 1862: “a respeito da construção dos teatros, ainda penso que se poderiam acomodar as três companhias nacional, lírica nacional e italiana no teatro monumental há tantos anos projetado” (BEDIAGA, 1999, p. 185).

A edificação do novo prédio teatral custeado por loterias retorna aos escritos de D. Pedro II em 23 de julho do mesmo ano:

opus-me à extração das 23 loterias que ainda há para a construção do teatro lírico nacional a fim de manter a ópera nacional segundo uma proposta de Francisco Manuel; porque entendo em nossas circunstâncias só devem ocorrer loterias para igrejas e estabelecimentos de caridade. O Olinda parece que estava empenhado pela extração das loterias (BEDIAGA, 1999, p. 225).

Observa-se uma mudança de opinião de D. Pedro II em relação à utilização dos recursos lotéricos. Pela primeira vez, ele se posiciona contra a utilização de loterias para qualquer tipo de ação relacionada às artes cênicas, deixando clara sua preferência pela destinação da

arrecadação do jogo de azar a obras religiosas. Nesse sentido, é significativo, como bem aponta Azevedo, que D. Pedro II “não se tratava somente de um rei civil, mas igualmente o chefe da igreja oficial, através do sistema do Padroado Régio” (AZEVEDO, 2022, p. 27). Naquele momento, o novo posicionamento de D. Pedro II beneficiava o poder religioso que o tinha como chefe supremo, mas era contrário não só a ações visando o desenvolvimento do teatro brasileiro, como também à sua própria manutenção.

Em 1862, os três anos de loterias concedidas pelo decreto de 1858 já haviam sido encerrados. Mas como era comum o jogo correr com atraso, muitas loterias do referido decreto estavam com suas publicações atrasadas, o que atrapalharia os trabalhos da Ópera Nacional, sustentada por essa política. Por tal razão Francisco Manuel da Silva, diretor da instituição e ex-mestre de D. Pedro II, apelou ao imperador para a utilização das loterias previstas em lei. Mas conforme relato do próprio monarca, mesmo sabendo das dificuldades da Ópera Nacional para manter suas atividades, ele não se sensibilizou com o pedido de seu ex-professor. Tanto que, ao comentar sua suspeita de que o Presidente do Conselho de Ministros era favorável à utilização das loterias em prol da Ópera Nacional, D. Pedro II parece prenunciar o que pode ter sido o início de uma intervenção sua junto ao chefe do Gabinete Olinda. Tal suspeita pode ser levantada pelo fato de que na próxima anotação do monarca a abordar uma questão teatral em seu diário, a postura do Marquês de Olinda já é contrária à que aparentava ser anteriormente. Em 25 de agosto de 1862, D. Pedro II escreveu o seguinte:

O Olinda disse-me que ia responder aos ex-diretores do teatro lírico que não tinha lugar a sua pretensão das loterias, e acrescentou que eles tinham entendido mal o aviso que ele expedira no seu passado ministério; pois que não prometera as loterias senão caso elas pudessem ser extraídas (BEDIAGA, 1999, p. 240).

Em seu diálogo com D. Pedro II, Pedro de Araújo Lima refere-se ao período do seu segundo Gabinete Olinda, que durou de 04 de maio de 1857 a 12 de fevereiro de 1858, abarcando a publicação do decreto de 19 de agosto de 1857, que favorecia a então Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Pela redação de D. Pedro II, não é possível garantir que o “aviso expedido” por Olinda tenha sido necessariamente o referido decreto, cuja redação era muito clara, sem espaço para uma interpretação equivocada dos ex-diretores do teatro lírico. Sua redação possuía o seguinte texto:

Concede por espaço de três anos, contados do mês de maio último, à Empresa Lírica desta Corte o benefício líquido de doze loterias por ano para sustentação das suas representações; e bem assim quatro loterias anuais à Empresa Lírica Nacional, que correrão de três em três meses (BRASIL, 1857).

A mudança de opinião em relação ao destino de loterias – por lei comprometidas à Ópera Nacional – foi uma atitude do Marquês de Olinda para, ao assumir uma ação cuja responsabilidade não lhe pertencia, atender a uma crença de D. Pedro II, que, em 31 de dezembro de 1861, deixava claro em seu diário o que esperava de um ministro:

Procuro cumprir meus deveres de monarca constitucional, e regulo meu procedimento pelos princípios seguintes: Os atos do poder moderador não admitem responsabilidade legal; mas, carecendo às vezes de defesa, os ministros que entenderem não poder fazê-lo têm direito de retirar-se. Estes atos não têm referenda obrigada (BEDIAGA, 1999, p. 154).

Conforme admite em escrita posterior, em uma das regulares sessões de despacho entre um ministro e o imperador, D. Pedro II conversou com Pedro de Araújo Lima, que, no que tange à política de loterias, agiu de acordo com a opinião imperial. E é por conta disso que, provavelmente, desconhecendo a posição do monarca a respeito do assunto, após serem comunicados por Olinda da impossibilidade da publicação de loterias para a Ópera Nacional, em 21 de novembro, Joaquim Norberto Sousa e Silva e Antônio José de Araújo foram ao encontro do imperador, conforme ele relata:

Vieram Norberto de Sousa e Silva e Antônio José de Araújo falar-me a respeito do teatro nacional. Eu lembrei-lhe o prazer [sic] que o ano passado tinha apresentado uma comissão e que a ideia que me parecia mais útil era a reunião dos melhores atores das 3 companhias dramáticas, e que aliás seria difícil. Declarei que me opunha a qualquer aumento de subvenção e eles disseram que não a queriam, mas certos favores para os atores e o uso do Teatro Provisório. Prometi-lhes toda a animação e já há muito falo [sic] neste sentido aos ministros do Império (BEDIAGA, 1999, p. 276).

Não foi possível descobrir quais favores seriam esses, mas menos de um mês depois do encontro citado, a Ópera Nacional passava por profunda mudança. É sobre ela que D. Pedro II escreve em 05 de dezembro de 1862:

O Olinda [...] disse que Francisco Manuel deixa a direção do Teatro Lírico por medo do Araújo, e acrescentando que se entenderia com os outros dois não sendo o tenente-coronel Araújo como o irmão, Polidoro interrompeu-o para declarar que os reputava irmãos em carne e osso, observando-o eu que o melhor seria não desperdiçar o produto das loterias como eu sempre pensei. Olinda ficou nesta intenção, e recordando eu o que se passara em despacho quando Olinda propusera ceder as loterias para construção dum teatro de ópera nacional a esta nova empresa. Abrantes disse que com efeito eu hesitara o que me obrigou a explicar que eu não hesitei; mas opus-me (BEDIAGA, 1999, p. 282).

Diante do conflito entre homens fortes da Ópera Nacional, D. Pedro II não perde a oportunidade de reiterar sua posição a respeito do destino de loterias, que deveriam correr

originalmente, de acordo com um decreto, em benefício do Teatro Lírico (seja para sua manutenção ou construção de um novo espaço). Sem encaminhamentos para efetiva construção da sala teatral há tanto tempo projetada, também permanecia apenas no plano das ideias a criação da companhia dramática brasileira, que aparece nas anotações do imperador apenas em rápida menção 03 de janeiro de 1863, numa espécie de encerramento abrupto das questões teatrais que perpassaram o cenário político nacional no início dos anos de 1860:

Falei ao Norberto sobre o teatro dramático e ele ainda persiste em reuni-lo ao lírico, e disse-me que já havia 3 contratos de cantores, e suas ideias sobre o teatro dramático, que lhe manifestei ser para mim o importante, se acharão num escrito que está em poder de Olinda (BEDIAGA, 1999, p. 299).

A partir de um cruzamento de datas entre essa anotação de D. Pedro II e uma carta de Joaquim Norberto da Silva, pertencente ao arquivo da Casa Imperial do Brasil (POB) e sob custódia do Arquivo Histórico do MIP, datada de 14 de janeiro de 1863, sem destinatário especificado, mas, sendo ele um ministro, é possível afirmar que o “escrito em poder de Olinda” foi encontrado e é este citado documento.

Nessa missiva, dados todos os percalços do ano anterior (brigas entre diretores da Ópera Nacional, ausência de loterias etc.), Joaquim Norberto afirmava estar muito cansado. Suas investigações o levaram à conclusão de que seria impossível reunir os melhores artistas brasileiros numa única companhia, pois, para isso, contratos precisariam ser desfeitos, levando ao pagamento de indenizações que gerariam custos que os opositores do governo se apressariam em denunciar como despesas infrutíferas, dando munção à imprensa e ao Parlamento para ataques ao Poder Executivo. Ainda sobre esse assunto, o autor revela que a sua proposta de pagamento de rescisão contratual de artistas líricos tornou-se pública, levando os artistas dramáticos ao desânimo – provavelmente por uma discrepância de valores entre ordenados de artistas líricos e dramáticos.

É apenas no final do texto que Joaquim Norberto trata do teatro dramático. Para ele, finalmente, seria possível investir no teatro dramático nacional sem prejudicar os cofres públicos, já que D. Pedro II havia concordado e, depois de terminados os contratos com os artistas italianos, substituir os espetáculos desses artistas pelas récitas dramáticas conjuntamente com a ópera nacional. A carta termina da mesma forma como começa, com seu autor demonstrando desânimo; algo totalmente compreensível, afinal, depois de tantas polêmicas, publicações de editais, decretos, estabelecimento de comissões, discussões parlamentares, o resultado final foi silêncio.

Se essa carta, cuja existência era de conhecimento de D. Pedro II, chegou às mãos do imperador é uma incógnita. O que há de concreto é que das 100 loterias previstas no decreto de 1856, apenas as 20 primeiras correram destinadas “à desapropriação de algumas casas no entorno do terreno” (AZEVEDO, 2022, p. 47) onde a grande sala seria construída. Decerto há também a repetição do final melancólico da Imperial Academia no desfecho da curta trajetória da Ópera Nacional. Já a Comédia Brasileira e a companhia dramática nacional nem com um breve momento de existência puderam contar, e as loterias, conforme as atas do senado imperial comprovam, ainda no início da década de 1860, tornaram-se assunto prioritariamente da igreja, sendo excluídas do universo teatral.

O período de calma política que poderia ter sido aproveitado para desenvolvimento da cena teatral na corte não o foi. Com o início da Guerra do Paraguai, no final de 1864, os investimentos financeiros do governo passaram a ter outra destinação. Apenas no ano seguinte ao término do conflito é que um novo CDB foi organizado, levando em consideração algumas sugestões do relatório de 1861, escrito por Alencar e Cardoso de Meneses, e que o edifício teatral mais próximo do projeto de um grande teatro lírico foi construído na corte, contando, para isso, com a influência de D. Pedro II.

A pedido do imperador, o açoriano Bartholomeu Corrêa da Silva, que, desde 1857, mantinha o Circo Olímpico, ergueu no mesmo local o Teatro Dom Pedro II. Essa construção, custeada pela iniciativa privada, dialogava com valores do liberalismo dos Oitocentos, mas também com uma prática portuguesa do século XVIII, como relata Azevedo (2022, p. 5): “A partir do alvará régio publicado ainda sob o reinado de D. José (avô de D. João VI), em 1771, o encargo pela edificação de salas de espetáculos deveria recair sobre a iniciativa privada, ficando o poder real apenas responsável pela autorização, ou não, da atividade”.

Azevedo (2022, p. 10) também informa que as loterias já haviam sido insuficientes em 1813, para a edificação do Real Teatro São João, exigindo um aporte financeiro do Banco do Brasil. O imperador, portanto, tinha razões para acreditar que todas aquelas loterias autorizadas na segunda metade da década de 1850 não seriam suficientes para a edificação do novo prédio teatral. Quer fossem religiosos, históricos ou econômicos, motivos não faltavam para D. Pedro II defender outras destinações às loterias previstas para a construção do “teatro monumental” e recorrer à iniciativa privada para a construção do Teatro Dom Pedro II, inaugurado em 20 de junho de 1871, em rara ausência do monarca em eventos teatrais importantes. Em 25 de maio daquele ano, em companhia da imperatriz e de uma comitiva, D. Pedro II, após receber autorização da Assembleia Legislativa para deixar o país, partia para sua primeira viagem ao

exterior, motivado, principalmente, por uma triste razão: amparar seus netos e visitar o túmulo de sua filha caçula, a princesa Leopoldina, morta aos 23 anos, vítima de febre tifoide.

Neste capítulo, observou-se que, se por um lado, em termos de censura, D. Pedro II tinha uma visão artística um pouco mais progressista do que a de seus contemporâneos literatos, por outro, utilizou de sua influência para evitar a concretização de projetos teatrais que poderiam ter sido bem sucedidos, como a criação da companhia dramática brasileira e a manutenção da Ópera Nacional, além de ter silenciado a respeito da criação de uma escola de artes dramáticas subsidiadas pelo governo.

Era de se esperar que a arte teatral, tendo um papel moralizador, sendo escola de costumes e fazendo parte da construção de um projeto de nação, tivesse uma escola de formação de artistas semelhante às voltadas a outras práticas artísticas, como as que já existiam no Brasil nas primeiras décadas pós-Independência. A mudança do destino de loterias, previstas em lei, da construção de um teatro e manutenção da Ópera Nacional para o pagamento de dívidas de empresas teatrais ou obras religiosas era baseada em argumentação frágil, já que o país possuía, sem dúvida, obras estruturais mais urgentes (como alguns senadores chegaram a defender no Parlamento) do que as necessárias para o desenvolvimento de um teatro nacional, mas, entre elas, definitivamente, não estavam nenhuma de cunho religioso.

De acordo com o descrito no primeiro capítulo, D. Pedro II não possuía o poder para decretar ou não a criação de uma escola de artes dramáticas, a subvenção a companhias teatrais ou a construção de um teatro com recursos públicos, posto que, de acordo com a Constituição, qualquer proposta que onerasse o Estado era de responsabilidade da Assembleia Legislativa – não por acaso os relatórios ministeriais, como o do ano de 1861, defendendo a necessidade de um novo espaço teatral na corte, tinham como destinatários os deputados e senadores e não o imperador. Porém, o monarca tinha influência política suficiente para agir a favor das questões teatrais levantadas nesta seção. E ao se posicionar de forma contrária ou omissa, D. Pedro II acabava tomando partido do mesmo jeito. E nem sempre de forma a beneficiar os temas teatrais que lhe eram apresentados, como no episódio retratado no qual a Assembleia já havia aprovado inúmeras loterias em benefício do teatro e o imperador apoiou o redirecionamento dessas futuras receitas, com prejuízos à Ópera Nacional e à construção de um novo o edifício teatral na corte. Para compensar a não edificação desse prédio via subsídios públicos, D. Pedro II utilizou de sua influência junto a um empresário teatral para que esse homem construísse uma casa teatral voltada ao teatro lírico, o Teatro D. Pedro II.

A figura de D. Pedro II é dotada de muita complexidade, como a relação entre educação e teatro desenvolvida neste capítulo ajuda a evidenciar. Mesmo com a arte teatral fazendo parte de sua formação e também da formação de suas filhas, não há nenhuma evidência de que, durante o seu longo governo, ele alguma vez tenha se posicionado a favor da criação de uma escola de artes dramáticas custeada pelo Estado. Mas isso não significa que o imperador não acreditava na necessidade de estudos para a formação e desenvolvimento de um artista, como o seu apoio pessoal a Carlos Gomes permite comprovar.

Mas nem só do binômio formado com a educação vivia o teatro no século XIX, conforme gêneros e espaços teatrais que despontaram no Brasil a partir da década de 1850 demonstram. A arte teatral também tinha espaço para propósitos de diversão. Coerente com sua postura contrária a determinados aspectos ideológicos do CDB, o imperador brasileiro também apoiava o teatro de entretenimento, espectador regular que era da cena teatral.

Além de seu mecenato pessoal, da sua condição de pequeno atuante e incentivador da prática teatral de suas filhas e de decisões tomadas por exigências do cargo que ocupava, em sua relação com o teatro praticado no Brasil, D. Pedro II exerceu ainda outros papéis, conforme será demonstrado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3: D. PEDRO II, PEDRO DE ALCÂNTARA E O TEATRO.

D. Pedro II como mecenas é uma visão consagrada pela historiografia e, ao mesmo tempo, incompleta, pois não dá conta da complexidade desse “personagem”. “Herdado” de Luís XIV, o epíteto “patrono das Ciências e das Artes” geralmente é empregado associando o monarca brasileiro a um patronato monetário, o que também empobrece o debate em torno do seu envolvimento com o fazer artístico nacional ao longo dos Oitocentos, especialmente se for levado em consideração que o auxílio financeiro do imperador às artes por meio de sua própria subvenção jamais foi o suficiente para lhe garantir um lugar na história como um grande patrocinador artístico. No caso do apoio pecuniário ao teatro, a situação é ainda pior, pois este aparentemente sequer existiu.

Mas a presença do teatro na educação da família imperial, a relação de D. Pedro II com o CDB, seu embate com a associação em defesa de João Caetano e sua ação nada patronal ao dificultar a extração de loterias para a construção de uma grande sala teatral, a criação da companhia dramática nacional e a manutenção da Ópera Lírica Nacional são episódios suficientes para mostrar facetas do imperador em sua relação com as artes – no caso, a arte teatral – que vão além de questões de mecenato e ainda para problematizar a própria figura do patronato imperial.

Conforme Carvalho (2007), Schwarcz (1998) e Fraguas (2019), ao longo de sua trajetória, D. Pedro II exerceu diversas máscaras sociais, alternando-se ora no papel da pessoa pública, ou jurídica, representada pela figura do monarca, ora na figura privada, a pessoa física de Pedro d’Alcântara, o “cidadão comum”, evocado por José Murilo de Carvalho. Ao invés de uma dissociação, esses corpos do rei realizam uma somatória que ajuda a pintar com maior diversidade de cores a complexidade do “personagem” tema deste estudo. E é no emprego da multiplicidade de máscaras e posições de Pedro de Alcântara que este capítulo se apresenta.

O imperador D. Pedro II pode ser visto como espectador teatral no exercício de sua função pública, mas também além dela, seja como um receptor na condição de governante ou cidadão civil, seja na Europa ou quando, no Brasil, se colocava no papel de crítico ou tradutor.

3.1 O espectador

De seu aniversário de 6 anos, em 1831, passando pelas plateias europeias e norte-americanas, ao ataque de enfermidades, em 26 de fevereiro de 1887, num teatro em Petrópolis³⁷, até o atentado sofrido, em 15 de junho de 1889, às portas do Teatro Sant'Anna³⁸, D. Pedro II carrega uma trajetória de grande espectador, não diferindo de seus antepassados mais próximos, D. Pedro I e D. João VI, também presenças regulares nas plateias da corte.

Mas como o espaço teatral era uma Ágora moderna nos Oitocentos, “local para se ver e ser visto”, a presença do chefe supremo de um país em um teatro fazia parte dos ritos típicos das sociedades do século XIX, não sendo, portanto, um hábito que individualizasse um governante do período. Para que isso acontecesse, era necessário algum tipo de envolvimento do chefe supremo de um país com o teatro nacional que ocorresse além da relação protocolar como espectador, algo que, por exemplo, o pai de D. Pedro II conseguiu realizar, a ponto de ser considerado o “príncipe filarmônico”.

Nos jornais brasileiros Oitocentistas, os anúncios de apresentações teatrais, ao fazerem convites públicos à presença de D. Pedro II, além de empregarem a expressão “honrar com sua presença”, se referiam ao monarca por meio da sigla S.M.I.³⁹ (ou SS.MM.II.⁴⁰, quando ele já estava casado e o convite era extensivo à imperatriz) ou do título imperial, raramente mencionando seu nome próprio. As mesmas formas de tratamento também eram empregadas pela imprensa em qualquer outra menção a um dos imperadores brasileiros. Esse modo de referência indica que, para a sociedade da época, havia uma distinção clara entre o “rei pessoal e a instituição impessoal” (KANTOROWICZ, 1998, p. 218), que era a própria monarquia. Portanto, a ida de D. Pedro II ao teatro, assim como a de D. Pedro I ou de D. João VI, não era entendida como um exercício de individualidade, mas sim como a presença da própria monarquia – embasando a recusa da adoção do nome próprio da figura imperial na imprensa Oitocentista.

Ao mesmo tempo que a atividade desenvolvida como espectador não constitui por si só um traço da personalidade de D. Pedro II, é a partir dessa posição que melhor se pode distinguir

³⁷ Carvalho (2008, p. 198) relata que naquela data, durante uma apresentação teatral na cidade serrana, D. Pedro II sofreu um ataque febril, acompanhado de calafrios, a que depois sobrevieram congestão hepática e vômitos.

³⁸ Nessa noite, um conflito entre republicanos e monarquistas estendeu-se da porta do Teatro de Sant'Anna para as imediações, culminando num disparo de arma de fogo cometido por um jovem português.

³⁹ Sua Majestade Imperial.

⁴⁰ Suas Majestades Imperiais.

as particularidades de sua relação com o teatro praticado no Brasil na condição de pessoa pública, o imperador, e privada, como D. Pedro de Alcântara.

Ao estudar Luís XIV, Norbert Elias afirma que não é possível encarar a individualidade de Luís XIV como se “fosse algo que se desenvolveu de forma independente da posição social assumida por ele, primeiro como herdeiro do trono, depois, como rei” (2001, p. 49). A afirmação do sociólogo alemão é válida para a compreensão não só do monarca francês, que era uma referência para D. Pedro II, mas também para a de qualquer outro membro de uma realeza, inclusive o segundo imperador brasileiro. Desse modo, para entender sua individualidade como espectador teatral é fundamental conhecer o contexto no qual ele estava inicialmente inserido na década de 1830 e sua relação com o teatro do período.

Conforme abordado no primeiro capítulo, a utilização do teatro para propósitos de valorização da monarquia não foi uma invenção da elite branca, escravocrata e europeizada que assumiu o poder no Brasil após a abdicação de D. Pedro I. Pensando no Brasil do século XIX, desde a chegada da corte portuguesa, reproduzindo uma prática tradicional na Europa, o teatro já era utilizado pela dinastia dos Bragança como palco de exaltação dos chefes monárquicos e de seus familiares. A simbiose entre coroa e teatro nesse momento histórico é bem sintetizada por Prado:

As relações entre a Coroa e o teatro como se vê, eram estreitas, hábito que a família real trouxe de Lisboa. Casamentos, nascimentos, ou quaisquer outros atos suscetíveis de se comunicarem afetivamente com a cidade, terminavam na atmosfera acolhedora e palpitante das salas de espetáculo, por entre vivas e proclamações, dirigidas à plateia, com o palco servindo de ponte entre os súditos e o poder (PRADO, 1972, p. 59).

A inauguração do Real Teatro São João na data de aniversário do futuro D. Pedro I e a assinatura da primeira Constituição brasileira, celebrada no palco do mesmo teatro, são episódios a confirmar a ligação íntima dessa relação, cuja reprodução do modelo era de interesse da classe política que, com a abdicação do primeiro imperador, assumiu os rumos do país. Afinal, o fortalecimento de uma monarquia sob controle da elite brasileira (dada a minoridade do pequeno Pedro) era fundamental para a manutenção do *status quo* da sociedade escravocrata. Ao assumir a tutela do “órfão da nação” e de suas irmãs, os políticos imperiais davam prosseguimento a um projeto de exaltação do futuro imperador que havia tido início no nascimento de D. Pedro II:

já em seu nascimento a monarquia brasileira buscou envolvê-lo em mística: dizia-se que tanto seu pai D. Pedro I como sua mãe Dona Leopoldina “imploraram aos céus” por um filho varão, uma vez que o casal já havia tido

quatro filhas. Logo, quando o varão chegou, o consideraram uma “concepção divina”. (RODRIGUES et al., 2018, p. 5).

Em 1825, ninguém pensava na abdicação de D. Pedro I. Logo, as ações de exaltação ao filho do imperador compunham um projeto de longo prazo, mas que precisou ser antecipado, lançando a criança a uma exposição pública que tinha como um de seus palcos o camarote real do então Teatro Constitucional Fluminense. Nesse momento, o pequeno monarca – o “rei pessoal”, de Kantorowicz – ainda era tratado como uma das peças da engrenagem a fortalecer a incipiente monarquia brasileira – “instituição impessoal”.

“Inventar uma corte em território americano, [e] buscar todas as regras na mais fiel tradição europeia” (SCHWARCZ, 1998, p. 17) era um dos grandes objetivos da classe política nacional nas primeiras décadas da independência. Isso incluía a valorização das crianças imperiais, o que passava por ações no espaço teatral, que reproduzia rituais e códigos de conduta herdados de Portugal. Abranches relata que, de acordo com as regras de “bom comportamento” nas salas teatrais

eram permitidas manifestações como ‘bravo!’, ou ‘fora!’, desde que relacionadas ao espetáculo, ou o desempenho dos atores, havendo, ainda, um código de conduta específico para ocasiões que contassem com a presença da Família Real (ABRANCHES, 2018, p. 5).

De acordo com o esperado pela etiqueta teatral da época, também não era permitido aplaudir na presença do imperador e as apresentações só eram iniciadas após a aparição de D. Pedro II ou outro membro da família imperial no camarote e a execução do hino nacional pelos professores da orquestra do teatro, procedimento registrado pelos jornais da época, que também se encarregavam de função fiscalizadora, como se nota em uma crítica ao costume de patear⁴¹ (considerado pelo autor do texto algo já ultrapassado), publicada no jornal *Marmota Fluminense*, de 04 de fevereiro de 1855, e também no *Diário do Rio de Janeiro*, periódico que permite ainda constatar a postura vigilante da imprensa através de matéria publicada em 01 de agosto de 1840, a respeito de uma apresentação de *O doente imaginário*:

Causou-nos alguma estranheza ver hoje anunciado para representar-se a comédia O Doente Imaginário, domingo aniversário natalício da Sra. D. Francisca, ajuntando-se a cena do doutoramento que é tão jocosa; por isso a algumas pessoas perguntamos qual o motivo desta representação, quando é estilo entre nós representarem-se em tais ocasiões peças de caráter. Tivemos em resposta que a direção do teatro havia lançado mão da comédia de Molière por haver S. M. I. mostrado desejos de vê-la representada (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1840, p. 2).

⁴¹ *Patear* no teatro consistia em bater com os pés no chão em sinal de desgosto ou reprovação.

Última peça escrita por Molière, sua estreia se deu em Paris, em 10 de fevereiro de 1673, praticamente dois séculos antes da ideologia do teatro como escola de costumes que veio a caracterizar uma fase dos teatros francês e português e, por tabela, também do brasileiro. A história tem como protagonista o velho Argan, um hipocondríaco que acredita estar terrivelmente doente e que, para economizar com as consultas, decide casar sua filha Ângelique com *Monsieur* Purgon, seu médico. No entanto, a moça é apaixonada por Cléante e, para poder viver seu amor, precisa ainda enfrentar as artimanhas de sua madrasta, Béline que, interessada no dinheiro do marido, insiste na internação da enteada em um convento. A sorte de pai e filha é que ao lado deles estão Béralde, irmão de Argan, e a criada Toinette, responsáveis pelo desmascaramento de Béline e final feliz do casal romântico. Nessa história, com seu típico humor, o comediógrafo francês ridiculariza os personagens através de seus hábitos e ações (daí a comédia de caráter), tecendo críticas à medicina de sua época que encontram seu arremate na “polêmica” cena do doutoramento.

Nesta cena, mesmo sem ter estudado medicina, Argan, vestindo uma toga, é diplomado médico, graças, segundo os médicos presentes, aos conhecimentos adquiridos pelo idoso em seus anos de hipocondria. Ridicularizando a solenidades da época, a cerimônia se dá num latim esdrúxulo, repleto de erros, invenções e misturado com o francês⁴². Em anúncio do *Jornal do Comércio*, de 1º de agosto de 1840, esse latim é definido como “macarrônico”, com a cena do doutoramento merecendo destaque, anunciada como “ainda não representada nesta corte”, o que a caracteriza como uma atração à parte na montagem

Como visto no capítulo anterior, o repertório levado à cena também era alvo de fiscalização. Conforme Souza (2002, p. 155), um dos documentos a regular essa censura prévia foi um regulamento baixado em 10 de novembro de 1843, já após a maioridade de D. Pedro II, e que determinava que não deveriam aparecer em cena “assuntos nem expressões menores conforme o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com sua presença o espetáculo” (SOUZA, 2002, p. 155). Possivelmente, a subjetividade das definições expressas no citado regulamento dava margem para que algumas pessoas considerassem a cena do doutoramento jocosa e, por isso, uma “expressão menor conforme o decoro e os costumes”, levando à “questionável estranheza” publicada no *Diário do Rio de Janeiro*. Como o clássico de Molière não se alinhava à ideia do “teatro como escola de costumes”, não apresentando nenhuma

⁴² Idioma no qual a peça foi escrita. Em versões em português, a mistura se dá com a língua portuguesa.

“missão civilizatória”, é compreensível a ausência da cena em questão nos palcos brasileiros, só resgatada por um pedido pessoal de D. Pedro II, num dos primeiros exercícios de sua individualidade enquanto espectador.

É nesse contexto altamente vigiado dentro e fora de cena e sob a influência de hábitos copiados de ritos portugueses, com o intuito de afirmação da monarquia brasileira, que o pequeno D. Pedro II foi inserido na cena teatral. Sua exposição pública era feita com bastante cuidado, especialmente por preocupações com sua saúde, resumindo-se, segundo Cardoso (2006, p. 198) “apenas aos dias de grande gala”. Ao longo do Império, essas datas incluíam a abertura da Assembleia Geral Legislativa e aniversários diversos, como o do juramento da Constituição (25 de março), da Independência (7 de setembro), da aclamação de D. Pedro II (18 de julho), do casamento do monarca, do nascimento do imperador (2 de dezembro), os de suas irmãs, os de suas filhas e o da Imperatriz. Nesses dias, sempre havia uma grande ritualística. Por exemplo, nos dias de gala referentes ao aniversário de D. Pedro II, a guarda nacional formava uma grande parada, o imperador recebia o cortejo diplomático e pessoas que se dirigiam ao Paço e, à noite, ele comparecia ao teatro⁴³. Data de um desses natalícios do pequeno imperador, o de seu aniversário de 6 anos, o primeiro registro de sua presença numa sala teatral, conforme relatam Hessel e Raeders:

O Theatro Constitucional Fluminense (ex-São Pedro de Alcântara) foi reaberto para uma comemoração: o imperadorzinho completaria a 2 de dezembro o sexto ano de idade. Nesse dia, o pequeno monarca assistiu somente em parte à comprida peça em cinco atos, “O Aldeão Magistrado” [...] o menino compareceu custodiado por suas duas irmãs e por seu tutor, José Bonifácio de Andrade e Silva. Tanto ao chegar como ao retirar-se, foi vivamente aplaudido pelo público (HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 12).

A presença imperial apenas em parte da apresentação do principal espetáculo da noite revela que a grande atração era o aniversariante, assim como na noite de celebração de seu oitavo aniversário, quando assistiu a *O Amante da Liberdade*. Ainda muito criança para entender o significado de sua presença no teatro, certamente não foi naquele momento que compreendeu que era utilizado como peça de um determinado projeto de poder, apesar dos conflitos que ocorreram naquela noite:

Nem mesmo o futuro d. Pedro II, no dia de seu aniversário de oito anos (1833), escaparia incólume deste redemoinho político em que se transformara a principal casa de espetáculos da Corte. Para comemorar com pompa o natalício, os ministros levaram a jovem figura imperial para assistir à representação. A tensão entre os partidários do tutor José Bonifácio de Andrada e Silva e os que apoiavam o governo da Regência acabou roubando

⁴³ Após seu casamento, a recepção e a ida ao teatro eram em companhia da imperatriz, dona Tereza Cristina.

a cena. Os gritos e palavras de ordem, de um e outro lado, foram num crescendo e acabaram abafando não só o espetáculo, mas a própria presença de d. Pedro. O tumulto foi grande – o que era um evidente desrespeito à autoridade do jovem monarca – e do lado de fora do Teatro uma multidão reproduzia e aumentava o barulho (CPB, 1833 apud MOREL, 2002, p. 53)⁴⁴.

Já em seu aniversário de 11 anos, as celebrações foram antecipadas por questões políticas. Cardoso (2006, p. 214) informa que, em 29 de novembro de 1836, o príncipe holandês Henrique de Orange desembarcava na corte e à noite, acompanhado de D. Pedro II e suas irmãs, marcava presença na plateia do Teatro Constitucional Fluminense.

Mas o grande destaque dessa primeira fase da trajetória de D. Pedro II como espectador é a apresentação ocorrida em seu aniversário de 12 anos. Se houve peças encomiásticas durante a presença da família real portuguesa no Brasil e ao longo do Primeiro Reinado, seria natural que no período regencial também houvessem apresentações do gênero. Foi o que ocorreu em 02 de dezembro de 1837, no Teatro Constitucional Fluminense, com a apresentação do *Prólogo Dramático*, de Manuel de Araújo Porto Alegre. Com música de Cândido José da Silva, o elenco contava com Estella Sezefreda, João Antônio da Costa, José Romualdo e João Caetano nos papéis de Foliã, Satã, Brasil e Anjo da Verdade, respectivamente, e um elenco de figurantes representando “gênios infernais, duas províncias e figuras alegóricas, representando as ciências e as artes”. Nas palavras de João Caetano, ator da montagem, artista do teatro Constitucional Fluminense e diretor da Companhia Dramática, a peça era uma “homenagem à Sua Majestade, o senhor D. Pedro II” (PORTO ALEGRE, 1837, p. 7), no dia de seu aniversário.

Nessa cena teatral, os personagens são figuras alegóricas, com dramaturgia de função didática e quebra da quarta parede, em claro exemplo de utilização da arte teatral como meio de ensino. O conceito de “teatro como escola de costumes”, difundido inicialmente na França (país onde o autor deste prólogo residiu) surge aqui não só com propósitos educativos para a formação do jovem imperador, mas, principalmente, para sua exaltação perante a corte:

Anjo: Escutai, repeti comigo todos
 Neste dia o céu nos deu
 O Menino mais gentil
 Para esperança e para glória
 Do Império do Brasil
 (todos repetem em coro) (PORTO ALEGRE, 1837, p. 22).

O teor laudatório, a tratar D. Pedro II como um enviado divino, tem muitas semelhanças com a *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves Magalhães, interpretando os propósitos de

⁴⁴ CPB, despacho de 31 de dezembro de 1833, vol.15, AMAE, Paris.

exaltação da realeza à luz da ideia do teatro como escola de costumes. Farina (2006, p. 17) afirma que para Manuel de Araújo Porto Alegre as artes eram instrumento para civilizar o Império e construir a nação e é nesse sentido que sua peça contribui. Os versos seguintes não podem ser interpretados senão como uma tentativa do autor de contribuir com o projeto de país no qual ele acreditava:

Viva pois Pedro Segundo
Do Brasil Imperador.
Viva aquele que há de dar
A si e ao povo esplendor
(PORTO ALEGRE, 1937, p. 22).

Seu *Prólogo Dramático* documenta o espírito de uma época na qual se buscava a invenção de um império que teria em D. Pedro II seu maior líder. Dramaturgicamente, Hessel e Raeders (1979, p. 56) afirmam que a pequena peça de Porto Alegre é “o primeiro intento consciente de literatura dramática brasileira”, mas, à parte essas afirmações taxativas, o importante é que a apresentação foi um sucesso, segundo De Paranhos Antunes (apud HESSEL; RAEDERS, 1979, p. 55), o que comunica o quão bem sucedido estava sendo o projeto de valorização da monarquia difundido pela Regência e demais membros da classe política.

Dada a pouca idade de D. Pedro II, não poderia ser diferente, mas, naquele momento, sua individualidade enquanto espectador teatral não estava posta. Pela prática teatral infantil e regular presença no teatro, o apreço por essa arte ia sendo incutido no futuro imperador como atividade integrante de sua rotina, conforme um despacho do barão Daiser⁴⁵, datado de 20 de novembro de 1840 e citado por Barman (2012, pp. 128-129) permite constatar. No documento, o enviado alemão, ao descrever a rotina do imperador, informa que, nas noites de quinta-feira, D. Pedro II ia para o Rio para assistir a um espetáculo de língua portuguesa e, aos sábados, outro de língua francesa. Nesse momento, já alçado a imperador do Brasil e prestes a completar 15 anos, o adolescente dava sinais do surgimento de sua individualidade como espectador teatral. Os espetáculos de língua francesa eram os da companhia residente no Teatro São Januário e sobre a qual o monarca intervinha e, entre os espetáculos de língua portuguesa, três semanas após o despacho do barão Daiser, no teatro São Pedro subia à cena, por sugestão do imperador, uma montagem de *Os dois renegados*, assunto da primeira anotação em seu diário sobre a atividade teatral.

⁴⁵ Cônsul austríaco, enviado ao Brasil pelo avô materno de D. Pedro II, Francisco I, imperador da Áustria.

Com o casamento, D. Pedro II passa a ser espectador de um novo tipo de teatro. Como já informado, seu gosto pela ópera surge após o matrimônio, levando o casal imperial com assiduidade à cena operística. Exemplificando a presença do imperador e da imperatriz em óperas na corte, Barman (2012, p. 202) informa que, no ano de 1853, o casal “assistiu a *Linda de Chamonix*, de Gaetano Donizetti, em 29 de julho, data de aniversário de d. Isabel, e a *Nabucodonosor*, de Giuseppe Verdi, em 2 de dezembro”.

Toda a trajetória de D. Pedro II como espectador descrita até aqui se refere à sua atividade na corte. Mas havia toda uma vida teatral em diversas outras províncias. De acordo com Faria (2011, pp. 126-127), “várias outras cidades brasileiras mantinham pelo menos um teatro em funcionamento, ou uma companhia fixa, contratada por uma temporada definida, ou com espetáculos dados por companhias dramáticas que viajavam pelo país”. Nas ocasiões das viagens imperiais pelo país, seriam essas casas teatrais os palcos de encontro entre a monarquia e seu representante-mor e a sociedade local, levando ao conhecimento do monarca as artes da cena que se desenvolviam pelo império.

Ao viajar pelo Brasil, o monarca passou por teatros em províncias como Bahia, Pernambuco, Sergipe, Rio Grande do Sul – assistindo a espetáculos como *Os dois renegados* na cidade de Rio Grande, nos dias 12, 14 e 16 de novembro de 1845 –, Santa Catarina – onde, segundo Hessel e Raeders (1979, p. 247), assistiu, em 1846, ao lado da imperatriz, a uma récita no Teatro Particular de São Pedro de Alcântara – e São Paulo. Em 1845, ano de sua primeira viagem à capital paulista, o monarca assistiu a *O Homem da Máscara Negra*, apresentada em sua homenagem. No ano seguinte, novamente em São Paulo, em 08 de março, conforme João Cardoso de Meneses e Sousa (BARÃO DE PARANAPIACABA, 1907, p. 21), foi oferecido a D. Pedro II um espetáculo dramático, no antigo Teatro do Largo do Colégio. Como parte das solenidades que envolviam homenagens ao imperador quando ele estava em visita a outras províncias, houve também a declamação de poemas laudatórios. Mas, se até em sua visita aos Estados Unidos recebeu uma “estrondosa recepção” (CARVALHO, 2008, p. 163) no Teatro Booth, em Nova York, com direito ao hino nacional brasileiro tocado, aliás, em todas as visitas de D. Pedro II a teatros nos Estados Unidos – “Sempre me recebem com palmas e tocam o hino brasileiro” (BEDIAGA, 1999, p. 371), escreveu em seu diário –, não seria no Brasil que as formalidades com o chefe supremo da nação seriam dispensadas.

Ainda sobre as incursões teatrais de D. Pedro II fora da corte, é necessário abordar sua atividade teatral na cidade na qual passou grande parte de seus verões, a sua amada Petrópolis. É Lyra quem informa que:

O Imperador tinha assídua presença nos decadentes saraus do Hotel Bragança, estabelecimento que por quarenta anos foi o microcosmo de Petrópolis. Bailes, companhias francesas de comédia, teatro nacional, diferentes recitais de música, conferência, variedades, sucediam-se durante a estação, com o comparecimento da melhor sociedade e do Grupo Diplomático (LYRA, 1977, p. 61).

Mas, além disso, a partir da simbiose indivíduo-regime era possível à sociedade atribuir outros significados à presença do monarca no espaço teatral, já que, conforme Souza (2002, p. 129), “a ida do imperador a um teatro no Brasil no século XIX representava um símbolo de *status* para a companhia, bem como contribuía para alimentar as esperanças de obtenção de algum auxílio dos poderes públicos”.

Se havia essa esperança de a presença de D. Pedro II proporcionar maiores chances para uma companhia ou espaço receber alguma espécie de auxílio, é porque a ida do imperador a um teatro poderia representar um aval imperial, legitimando, assim, um artista, uma companhia ou um novo espaço.

É o que ocorreu, por exemplo, quando o monarca se tornou espectador habitual do Teatro São Januário, em detrimento da principal sala da corte nos anos 1840. Nesse momento, ele passou a ser visto pela imprensa da época como um protetor da companhia francesa que se apresentava naquele espaço que, se antes não contava nem mesmo com grande apoio da colônia francesa residente na corte, passou a contar com uma nova fatia de espectadores, ansiosos em dividir o mesmo espaço que imperador. E quando, após a inauguração do Ginásio Dramático, ele se torna frequentador regular do espaço, também dá a chancela imperial a essa sala teatral. De acordo com Santos (2005), nos cinco anos em que a companhia existiu, “a Família Imperial ocupou o Camarote Imperial em cerca de 30 récitas”, o que denota a importância que o espaço que “lançou o ‘Teatro Realista’ na Corte do Rio de Janeiro e no Brasil” (SANTOS, 2005) teve na corte brasileira.

Movido por seus gostos pessoais, o indivíduo Pedro de Alcântara levava a instituição monárquica a espaços que a elite intelectual fluminense desprezava, como o circo e o Alcazar Lírico. Entre grupos circenses que passaram pela corte, é possível destacar o Circo Grande Oceano, que chegou à capital do Império pela primeira vez em julho de 1862, realizando uma temporada de grande sucesso, justificada, pelo periódico *Semana Ilustrada*, pela “atração exercida sobre um público pouco rigoroso [...] e à má qualidade dos espetáculos dramáticos que estavam em cartaz na ocasião” (SOUZA, 2002, p. 246). Mas, independentemente das razões do sucesso desta trupe, o fato é que o casal imperial, de acordo com Souza (2002, p. 247) assistiu

a uma apresentação em 26 de agosto e “no dia 31 os jornais anunciaram que eles voltariam ao circo”.

Já o Alcazar Lírico, inaugurado em 1859 e localizado na rua da Valla, trouxe para a corte os gêneros teatrais que passaram a ser praticados em Paris, tais como operetas, óperas-bufas, canções, mágicas e cenas cômicas, num espaço repleto de mulheres francesas que, assim como o repertório do espaço, eram vistas com maus olhos por aqueles que se norteavam por questões moralistas ou pela cartilha do CDB. A partir do final da década de 1850, ainda que muito do que era levado à cena continuasse sendo de traduções de dramaturgias francesas ou montagens de dramas portugueses, os palcos da corte já começavam a apresentar obras que recusavam filiação ao teatro com fins civilizatórios, sem receio em apresentar produções que tinham como compromisso simplesmente o entretenimento. Essa mudança levou à forte reação de literatos e artistas teatrais renomados, como João Caetano, que, esquecendo que já havia sido alvo de censura, escreveu ao Marquês de Olinda para pedir a proibição de apresentações teatrais com o perfil dos espetáculos circenses então em voga na corte. Já Joaquim Manoel de Macedo, em seu texto *Memórias da rua do Ouvidor*, escrito em 1878, fez sérias acusações ao, em suas palavras, “satânico” Alcazar:

[...] Maligna foi sobre todos os pontos de vista a influência do *Alcazar*, venenosa planta francesa que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro.

O *Alcazar*, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exhibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atçou a imoralidade.

O *Alcazar* determinou a decadência da arte dramática e a depravação do gosto (FARIA, 2002, p. 572).

A contundência das palavras do ex-preceptor das princesas, escritas 20 anos após a inauguração daquele espaço teatral, dão uma dimensão da forte oposição que a casa sofreu por parte da elite cultural da época, o que não impediu que D. Pedro II e a imperatriz, em 1863, fossem ao Alcazar, dando assim ao espaço à bem-vinda “chancela” imperial.

A expectativa sobre vantagens econômicas proporcionadas pela frequência da presença de D. Pedro II a um teatro não era gerada apenas por esperanças na obtenção de loterias, o auxílio financeiro disponibilizado à época pelos poderes públicos. Como a sociedade da corte fazia questão de comparecer ao teatro sempre que a família real marcasse presença, contar com D. Pedro II na plateia era também uma chance de contar com a casa cheia, gerando as chamadas enchentes. Não era à toa que quando um espaço teatral tinha a confirmação antecipada da presença do imperador e da imperatriz em uma apresentação, os anúncios divulgando o espetáculo anunciavam suas presenças em fontes tipográficas aproximadamente do mesmo

tamanho da que informava o título da obra que seria apresentada, em uma mistura que gerava dúvidas sobre a verdadeira atração da noite.

As enchentes também eram importantes para apresentações em benefício de alguma pessoa, causa, sociedade ou associação, oportunidades em que toda a renda arrecada era destinada ao beneficiado. Ao comparecer no teatro nessas ocasiões, D. Pedro II contribuía não só com a compra de ingressos, mas também com o sucesso da arrecadação. Entre os diversos benefícios a que foi convidado a participar e marcou presença, está um ocorrido no Teatro de São Januário, em 12 de novembro de 1857. Naquela ocasião, além da tradicional abertura com a orquestra tocando o hino nacional, foi apresentada a peça portuguesa *Afonso III* ou *O valido d' El Rei* e uma dança, com a arrecadação destinada ao benefício de uma liberdade, algo constatado com certa frequência nos teatros da corte, onde não eram raras, naquele momento histórico, peças com temática abolicionista, como, por exemplo, de acordo com a recepção da época, a comédia *Demônio Familiar*, de José de Alencar, também encenada pela primeira vez em 1857. Ao associar sua presença à uma apresentação destinada à compra da carta de alforria de um escravo, D. Pedro II se posicionava contra a escravidão.

Benefícios a trabalhadores dos teatros⁴⁶ e a artistas também eram muito comuns, contando com regular presença de D. Pedro II na plateia. Entre suas idas ao teatro em apresentações de caráter beneficente destinadas a artistas, destaca-se sua presença na plateia do benefício a Joana Paula Manso de Noronha, dramaturga argentina radicada no Brasil e que também trabalhou como atriz, de acordo com Azevedo (2021, p. 15), em produções do Ginásio Dramático e na Companhia do Teatro São Pedro. A importância de sua atuação ultrapassa os limites cênicos, haja vista que, além de diretora escolar, ela foi

a segunda editora no Brasil, a primeira de um jornal na corte, de maior repercussão, o *Jornal das Senhoras*, além de ter-se engajado na defesa dos direitos femininos, sobretudo quanto ao acesso à educação. Por sua luta contra a discriminação contra as mulheres, Joana é reconhecida como uma das primeiras feministas das Américas (AZEVEDO, 2021, p. 3).

Encenada em diversas províncias brasileiras e tendo iniciado e desenvolvido grande parte de sua carreira teatral enquanto esteve casada com o músico português Francisco de Sá Noronha, Joana Manso foi assistida pela primeira vez por D. Pedro II em 23 de julho de 1851, ocasião em que sua peça *A Esmeralda*, drama em cinco atos, foi apresentada em comemoração

⁴⁶ Como o de 03 de julho de 1860, dedicado ao porteiro das cadeiras do Teatro Lírico, um homem chamado Pinheiro, segundo anúncio da edição de 28 de junho de 1860 do *Diário do Rio de Janeiro*.

ao aniversário da aclamação do imperador, de acordo com Azevedo, que relata ainda uma quebra de protocolo às rígidas convenções cênicas do século XIX. A apresentação ocorreu

em grande gala, com hino nacional e discursos como acontecia nessas ocasiões. A etiqueta nessas situações previa a ausência de manifestações do público. Ele não deveria nem mesmo aplaudir! Mas, segundo consta, “o sucesso foi grande e a plateia aplaudiu com entusiasmo, apesar de nisto se transgredirem as regras e estilos guardados nos dias de gala, em que o público perde ou lhe fica suspenso o exercício [...] de aplaudir ou patear” (CORREIO MERCANTIL, 1851, p.1 apud AZEVEDO, 2021, pp. 9-10)⁴⁷.

Não há anotações de D. Pedro II a respeito dessa apresentação. Mas como a edição de 05 de outubro de 1853 noticiou que o casal imperial voltaria a prestigiar a dramaturgia da autora no Teatro São Pedro no sábado seguinte, dia 08, presume-se que o monarca já havia apreciado a dramaturgia de Joana Manso. Nessa data, o casal imperial assistiu à comédia *As manias do século*, um *vaudeville* apresentado em benefício da artista, numa demonstração de apoio e respeito da parte de D. Pedro II. O chefe supremo do país prestigiar uma sessão teatral em benefício de uma artista mulher, independente e ligada a causas feministas e educacionais já seria algo bastante significativo na sociedade brasileira machista do século XXI. Portanto, seu capital simbólico no Brasil do XIX, certamente, era ainda mais significativo.

Além de seus textos originais, Joana fez também traduções. Uma delas, de acordo com Azevedo (2021), foi a de uma peça intitulada *O reinado das mulheres* ou *O mundo às avessas*, encenada em 1871, com a participação do ator Francisco Correa Vasques, mais conhecido simplesmente como Vasques. Com passagens de sucesso pelo elenco do Teatro São Pedro e pelo Ginásio Dramático, é considerado o grande cômico brasileiro do século XIX e, se não teve uma proximidade com D. Pedro II semelhante à do monarca com João Caetano, nem por isso foi distante do imperador. A respeito da ligação entre os dois, Medeiros informa que:

No folheto do dia 29 de novembro de 1883, escrito sob forma de carta ao imperador, Vasques mencionaria que Pedro II, assíduo frequentador dos teatros da Corte, acompanhara todas as fases de sua carreira, que iniciara em 1856.

No discurso proferido por Valentim Magalhães, lido no enterro do Vasques e publicado na Gazeta de Notícias no dia 11 de dezembro de 1892, este escritor observaria que Vasques lhe dissera, poucos dias antes de morrer: “Durante 35 anos [...] disse-me ele há dias, quando vim visitá-lo, e o disse com os olhos de saudades mal podendo articular as palavras – 35 anos este homem fez rir” (MEDEIROS, 2010, p. 180).

⁴⁷ *Correio Mercantil*, 25 de julho de 1851, p.1.

Como se nota, seja junto a Vasques ou a Joana Manso, D. Pedro II não teve um relacionamento de proximidade, mas isso não significa que não tenha construído uma relação de respeito e apoio, como espectador regular e apoiador em sessões em benefício a ambos, sem que haja informações a respeito da realização de obras laudatórias ao monarca por parte desses artistas. Seu interesse era tão somente como espectador. Da mesma forma que prestigiou o grande cômico e a dramaturga argentina, D. Pedro II também assistiu e conhecia, conforme Santos (2005) outros grandes atores e atrizes que construíram as artes da cena da corte brasileira, tais como:

a dama ingênua Adelaide Amaral; a versátil Maria Velluti; a criadora de Marguerite Gauthier, a dama das camélias, Gabriela de Vecchy; a baiana Joana de Noronha, os atores Joaquim Augusto, Furtado Coelho, Germano de Oliveira, Oliveira Martins, Vasques, Jacintho Heller, Antônio Arêas, o professor de música Francisco Colás e muitos outros (SANTOS, 2005).

Nessa trajetória como espectador, presente na plateia de diversos artistas e nos mais variados espaços teatrais – inclusive naqueles mal vistos pela elite intelectual –, não se caracteriza uma busca pela construção de uma imagem social, como se o espectador fosse uma personagem de uma peça. Se assim fosse, ele preferiria, como defende Cardoso (2006, p. 238) ir ao Teatro São Pedro, não só de melhores condições, como de maior capacidade de público. Não era ver e ser visto. Era menos o imperador no atributo de suas funções e mais o espectador.

Como esta seção procurou demonstrar, na condição de espectador, D. Pedro II estava sempre na posição impessoal de símbolo da monarquia. No entanto, na escolha de espaços teatrais a frequentar e peças a assistir, após se livrar da tutela regencial, ele deixou de ser parte de uma engrenagem e passou a exercer sua individualidade, dotando de características próprias seu percurso como espectador na corte e nas demais províncias do país, rompendo com a utilização do teatro exclusivamente para exaltação da monarquia, prática herdada de seus antepassados e copiada durante a Regência.

Mas da mesma forma que não é possível abordar D. Pedro II simplesmente como um espectador comum, não há condições de abordá-lo no exercício desse papel como uma figura passiva, pois sua presença como público também teve um lugar de ação, identificado pela primeira vez em sua adolescência, quando começou a ter mais clareza do poder que detinha em suas mãos.

3.2 O conselheiro

Seu perfil estudioso e seu sincero interesse pela arte teatral fizeram com que o papel de D. Pedro II como espectador não se limitasse ao exercício de uma posição passiva. Pelo contrário, em diferentes momentos de sua vida, adotando posturas que documentam seu processo de amadurecimento como homem e governante, D. Pedro II sugeriu montagens a companhias teatrais e a artistas. Sua postura como “conselheiro teatral”, sugerindo repertórios, foi iniciada antes mesmo do chamado Golpe da Maioridade, conforme revela sua relação com uma certa Companhia Dramática Francesa.

3.2.1 A Companhia Dramática Francesa do Teatro S. Januário

Entre 1838 e 1842, o Teatro São Januário foi ocupado por uma companhia dramática composta por atores franceses e dirigida por Ernest Gevaizer. De acordo com Azevedo (2022, p. 29), a companhia, que atuava em Dijon, foi trazida para o Brasil “pela comunidade de comerciantes franceses radicada na corte”. A trupe levou à cena, segundo Lacombe (1994, p. 289) montagens como *O Avaro*, de Molière, *As bodas de figaro*, de Beumarchais, *L'école des vieillards*, de Delavigne e *Fénelon*, de André Chenier. De acordo com Lafayette Silva (apud LACOMBE, 1994, p. 289), suas récitas não excediam a cinco por mês e, apesar do repertório e dos elogios feitos pelos jornais, nem mesmo a colônia francesa comparecia às apresentações. Sem ser um sucesso de bilheteria, seu público pequeno contava com um espectador ilustre, bastante assíduo e que, certamente, colaborou para a sobrevivência da trupe durante seus quatro anos de atividade na corte: D. Pedro II.

Se na década de 1830, o infante imperial sempre foi inserido no espaço teatral como parte de um grande enredo que, independentemente do texto encenado, tinha como objetivo – graças a todo o contexto que envolvia uma apresentação – valorizar a monarquia e sua principal figura às vésperas de assumir o trono imperial, o então adolescente já buscava se desvencilhar da condição de espectador passivo a consumir peças teatrais escolhidas por outros. Adotando uma postura bastante participativa, o futuro imperador se coloca como um agente ativo a sugerir e até intervir no repertório da Companhia Dramática Francesa.

A relação de D. Pedro II com essa companhia é documentada a partir de bilhetes do monarca endereçados ao mordomo imperial Paulo Barbosa, como o seguinte:

Sr. Paulo:

Escrevo-lhe esta a fim de lhe dizer que apresentando-me uma subscrição para eu assinar, se quisesse, sendo o seu fim sustentar a Companhia Dramática francesa, eu lhe respondi que bastava o dar-lhe Eu para sua sustentação 100\$ rs. por mês e que não estava disposto para gastar uns poucos mil réis com esta subscrição, os quais posso empregar em outra coisa mais útil. Então o Aureliano me disse que seria bom que o Sr. Paulo respondesse por mim neste sentido ao diretor do Teatro Francês do Brasil (LACOMBE, 1994, p. 288).

Nota-se nesse texto um posicionamento bastante juvenil, bem distante da sobriedade que se espera de um governante e que D. Pedro II soube adquirir posteriormente. Ao se recusar a assinar um documento para subsidiar o grupo francês, impondo o valor que considerava suficiente para o sustento da trupe e não vendo grande utilidade no fazer teatral – já que poderia empregar seus réis em algo mais útil –, o futuro imperador parece evidenciar que a ideia do teatro como escola de costumes e elemento moralizador da sociedade ainda não era conceito introjetado em sua mente. Aos 14 anos, o que lhe importava era simplesmente a diversão proporcionada pelo teatro. Em outras duas mensagens à mordomia, o imperador deixa claro não só a regularidade de sua presença naquele espaço, como também seu olhar sobre a companhia como fonte de entretenimento e uma certa proximidade com o diretor teatral do grupo francês, tratado por seu primeiro nome: “Sr. Paulo Barbosa, Pode mandar dizer ao Ernesto que fico ciente de que não há teatro no sábado. Talvez vá segunda porque as peças são novas e boas” (LACOMBE, 1994, p. 290).

Em outro recado, D. Pedro II avisa que: “Sr. Paulo: Hoje talvez Honre, talvez não Honre o teatro francês” (LACOMBE, 1994, p. 290).

Como agente ativo, o segundo monarca brasileiro passar a intervir no repertório da companhia:

Sr. Paulo:
Mando-lhe dizer que já escolhi uma peça nova para d’este sábado a oito dias – *Les Saltimbanques* – mui engraçada, hei de lhe mandar a peça para entregála ao Ernesto porquanto pode ser que a não tenha, e se ao contrário, é melhor assim por ter emendado algumas coisas que julguei conveniente (LACOMBE, 1994, p. 290).

Mais do que uma sugestão, o recado a ser transmitido a Ernest Gevaizer é uma ordem, pois é ele, o monarca, a escolher qual peça nova ele assistirá no Teatro São Januário em data pré-determinada. Além do repertório, D. Pedro II chama para si responsabilidades até de adaptação do texto, a partir de critérios subjetivos seus.

Certamente por ter suas vontades atendidas, o rapaz da Casa de Orléans e Bragança leva a outro patamar sua relação com a Companhia Dramática Francesa, escalando elenco,

determinando, inclusive, os personagens que o diretor da companhia deveria interpretar, recriminando determinadas escolhas de repertório e impondo tragédias francesas a serem encenadas:

Senhor Paulo

Diga ao Ernesto que deixaremos de ir nos sábados ao Teatro Francês se ele continuar a escolher dramas, e *vaudevilles*, que, por exemplo, não devemos ver, e não levar à cena as seguintes tragédias:

Luís XI por Casimir de Lavigne

Luiz XI – Ernesto

O Duque de Nemours – Dufour

Cortier – Segond

Olivier le Daim – Prat

Maria – Carolina

Delfim – Guencée

Comnine - Adrien

Francisco de Paula – Piel

Tristão - Arman

Britânico por Racine

Nero – Ernesto

Agripina – Mme. Armand

Burrho – Piel

Albina – Joubert

Britânico – Dufour

Junia – Caroline

Narciso – Guenée

O Pária por Casimir de Lavigne

Akebar – Piel

Zorrès – Ernesto

Emprael – Adrien

Zaide – Joubert

Idemore – Dufour

Alvar – Guenée

Neala – Caroline

Mirza – Moreau

(LACOMBE, 1994, p. 291).

Rezutti (2019, p. 121) considera algumas das posturas do “projeto de soberano” junto ao grupo francês como censórias, afinal, envolvia ameaças de ausência de D. Pedro II na plateia. Sendo sua presença, como visto na seção anterior, algo desejado por todos os artistas teatrais atuantes na corte, por todo os possíveis benefícios que o prestígio imperial poderia acarretar, um aviso deste tipo transmitido por um emissário imperial tinha todo o poder de intervir nas decisões de uma trupe teatral.

Como se nota, a relação de D. Pedro II com a companhia francesa não corresponde a um episódio relacionado a um teatro brasileiro, que ainda ensaiava suas primeiras montagens. No entanto, essa prática teatral desenvolvida no Brasil é importante registro para compreensão da relação do imperador com a atividade teatral no Império e entendimento do processo de aprendizagem do exercício de poder que Pedro de Alcântara vivenciou ao longo de sua vida.

Sua próxima sugestão de montagem teatral seguiria recorrendo à dramaturgia das duas principais escolas europeias a influenciarem o teatro brasileiro. Mas, desta vez, a referência é portuguesa e o texto, de autoria de José da Silva Mendes Leal, é o drama histórico *Os dois renegados*.

3.2.2 *Os Dois Renegados*

No final da década de 1830, os homens de letras portugueses, encabeçados por João Baptista Almeida Garret, buscavam a formação de um repertório dramático nacional que almejasse, além do divertimento, a educação da plateia. Para impulsionar a nova produção dramática, foi criado em 1836, o Conservatório Nacional de Arte Dramática, assim como um concurso que julgaria e premiaria as melhores peças de temática nacional (RONDINELLI, 2014, p. 40).

Foi nesse contexto, que seria referência à posterior movimentação dos homens de teatro no Brasil, que o jornalista e diplomata José da Silva Mendes Leal investiu no modelo do drama histórico para escrever aquele que foi seu primeiro texto teatral, a estrear no Teatro Normal, em Lisboa, em 09 de julho 1839. Premiado pelo Conservatório Português, o neófito dramaturgo retirou seu assunto das crônicas portuguesas do reinado de D. Manuel, conforme o *Diário do Rio de Janeiro* noticiou em 25 de setembro de 1840, em matéria que anunciava que exemplares da obra começavam a ser vendidos na corte brasileira, algo que continuou acontecendo por muitos anos, como atestam anúncios em vários periódicos nacionais do século XIX. E não tardou muito tempo até que um desses exemplares chegasse às mãos de D. Pedro II, afinal, já na edição de 05 de novembro de 1840 do *Jornal do Comércio*, na seção “Correspondências”, uma carta apócrifa anunciava uma suposta determinação imperial para a primeira montagem brasileira deste drama em 5 atos, contando no elenco com alguns dos principais nomes do teatro nacional:

Sr. Redator – consta que S. M. I. condoído com o estado lastimoso a que chegou o teatro de São Pedro, procurar animar-lhe a existência, já que ninguém se move para tirar este teatro do torpor em que existe. Acaba S. M. de determinar que subisse a cena os *Dois Renegados* e que as quatro partes principais fossem distribuídas aos Srs. João Caetano e Barros, e às Sras. Ludovina e Estela.

Algumas más línguas, sempre prontas a abocanhar uma das nossas primeiras atrizes, apressarão-se, assim que correu esta notícia, a espalhar que a Sra. Estela não querendo fazer um papel inferior ao da Sra. Ludovina estava-se dispondo a dar parte de doente. Não posso acreditar que a Sra. Estela, menosprezando os desejos de S. M., lance mão de tão calvo artifício, dando desta arte razão aos seus gratuitos detratores. Penso, pelo contrário, que a Sra. Estela aproveitará o ensejo para dar uma prova de sua docilidade, e para desfazer todas as intrigas que contra ela se tem urdido.

Quanto ao desacreditado Sr. Barros, dizem que horrível pesadelo lhe oprime o peito, depois que soube da augusta determinação de S. M. Nada menos era preciso que uma ordem imperial para causar alguma inquietação ao Sr. Barros, que a nada se move, e que até agora tem zombado do público, dos jornais e das pateadas.

Zombaria ele da cadeia?

Deve-se esperar que ao menos desta vez, o Sr. Barros (que ganha em santo ócio o pingue ordenado) estudará seu papel e se lembrará das passadas glórias.

É o que deseja

Asmodeo (JORNAL DO COMMERCIO, 1840a).

A missiva publicada pelo jornal tem pitadas de ironia envolvendo os nomes da atriz Estela Sezefreda e do ator Barros, que fez questão de responder publicamente àquele que se escondera sob um sugestivo pseudônimo que carregava o nome do demônio representante da Luxúria:

Sr. Redator – É a primeira vez que respondo sobre coisas de teatro a arguições da imprensa, mas também será a última [...] Respondo: a primeira cópia que deste drama apareceu no Rio de Janeiro veio à minha mão, e fui eu quem o apresentou à direção do teatro e lembrei a sua imediata apresentação, chegando nesta ocasião a tirar partes e a distribuí-las; conseqüentemente, a augusta determinação de S. Majestade, na parte que me toca, foi para mim, como serão sempre todas as outras, de muita satisfação e respeito.

[...]

Não findo aqui: cumpre-me ainda dizer ao cavalheiro que estudarei gostosamente o papel que me recomenda, bem como todos os outros que estiverem no meu caráter, e que me forem distribuídos com a necessária e regular antecedência (JORNAL DO COMMERCIO, 1840b).

A julgar pelas datas dessas publicações e das anotações de D. Pedro II em seu diário, a montagem idealizada pelo próprio imperador é exatamente aquela que ele veio a assistir em seu 15º aniversário, celebrado em 02 de dezembro de 1840, o qual comenta em seu diário:

[...] Depois de longo intervalo e desafinadas ouvertures, apareceram os Dois Renegados, drama de Engenho, mas muito mal executado pois devendo uma pessoa cantar lá dentro a fim de parecer que a Ludovina desengraçada Isabel cantava, foi ela mesma que tocou na harpa e cantou com um tom áspero, nunca vi harpa como esta nem mesmo as dos pretendentes (BEDIAGA, 1999, p. 1).

O imperador ficara decepcionado com o resultado da montagem. O engenhoso texto não encontrou no elenco idealizado um desempenho que lhe fizesse jus. Ludovina Soares, atriz portuguesa radicada no Brasil há mais de dez anos e primeira grande intérprete a se consagrar nos palcos brasileiros, não entregou uma grande atuação na pele de Isabel, principal personagem feminina da história. A julgar pela má execução apontada por D. Pedro II, Estela Sezefreda, no papel de Ester, João Caetano, no papel de Samuel (e, com a continuidade das apresentações, sendo substituído pelo ator Germano Francisco) e o Sr. Barros como Lopo da

Silva, também estiveram aquém de seus talentos⁴⁸ e dos personagens do premiado drama que realiza contundente crítica à intolerância religiosa.

O drama se passa em Lisboa, em 1498, período do reinado de d. Manuel, numa época na qual os judeus eram perseguidos pelo Tribunal do Santo Ofício, com os dois renegados da história sendo os personagens Samuel e Lopo da Silva. O primeiro é um judeu que, apaixonado pela cristã Isabel, esconde sua religião, assume outra identidade (passando a se apresentar como Álvaro) e, ao ser preso pelo Santo Ofício, renuncia à sua fé, por amor à Isabel, e implora por batismo, para desespero de Simão, seu pai, que antes de morrer o amaldiçoa: “Renegado! Renegado! A minha maldição sobre ti... e a vingança de Deus” (MENDES, 1862). Já o segundo é o vilão da história, cristão que se apaixona primeiramente por Éster, judia irmã de Samuel e, arrependido, volta seus interesses amorosos para a amada de Samuel. Essa disputa amorosa leva à perseguição do cristão novo por seu algoz, que repetira a rejeição religiosa do outro, mas, graças à arquitetura dramática bem urdida e trajetória oposta, vinculando-se ao judaísmo, levando o povo, ao final da peça, a desejar a sua morte, através da frase “morra o judeu, o renegado!” (MENDES, 1862).

A estrutura e os recursos melodramáticos do texto são evidentes, mas a primeira dramaturgia de Mendes Leal vincula-se ao chamado drama histórico, que, entre as décadas de 1830 e 1840, segundo Bruna G. Silva Rondinelli (2014, p. 41) “esteve em voga nos teatros das principais capitais europeias, principalmente em Paris, cujos palcos exibiam as peças históricas de Alexandre Dumas, Victor Hugo”, autores que, ao lado de Casimir de Lavigne, eram referências assumidas do autor português.

Como se pode notar, a temática histórica e a busca pela construção de uma dramaturgia nacional que fizesse parte de um projeto de criação de uma nacionalidade não eram questões exclusivamente brasileiras. Ao contrário, o Brasil, nação periférica, estava a reverberar questões que atravessam toda a Europa na primeira metade do século XIX. Daí a afinidade com a dramaturgia de Mendes Leal, que tanto agradou a D. Pedro II, a ponto de querer ver a principal sala teatral da corte receber uma encenação do texto com o melhor elenco possível.

A carta apócrifa adquire credibilidade para ser usada como fonte graças à resposta do ator Barros que, ao não desmentir seu interlocutor anônimo, quando relata que aquele “ganha em santo ócio o pingue ordenado”, ajuda a compreender a origem dos recursos para produção da montagem. O autor anônimo, ao afirmar que aquele que ele ataca “ganha seu ordenado no

⁴⁸ O mau desempenho de João Caetano nessa montagem pode ser confirmado por crítica publicada no *Jornal do Comércio*, de 4 de maio de 1841, segundo Prado (1972, p. 57).

ócio”, informa que o Sr. Barros era ator contratado do Teatro São Pedro, algo possível não exatamente pela bilheteria gerada com as apresentações realizadas no teatro, mas, principalmente, graças ao retorno da concessão de loterias àquela que era, então, a principal casa de espetáculos da corte. Mainente (2016, p. 34) relata que, em 30 de novembro de 1837, um decreto concedeu loterias para o Teatro Constitucional Fluminense, contando com a seguinte redação:

DECRETO N. 154 de 30 de Novembro de 1837

Concedendo ao Teatro Fluminense duas loterias anuais por tempo de seis anos.

O Regente interino em Nome do Imperador o Senhor Dom Pedro II tem sancionado e manda que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral Legislativa.

Art. 1º São concedidas ao Teatro Constitucional Fluminense duas loterias anuais de duzentos contos de réis cada uma, segundo o plano junto, pelo tempo de seis anos.

Art. 2º Para a realização desta graça a Sociedade Teatral prestará caução de ali manter, além de uma Companhia, que represente peças dramáticas em vulgar, uma de opera Italiana e outra de baile.

Art. 3º Ficam derogadas para este efeito as disposições em contrário (BRASIL, 1837).

Como já informado anteriormente, a cena lírica só foi retomada na corte brasileira após o casamento imperial, o que já evidencia o não cumprimento da “contrapartida” de manutenção de uma companhia de ópera italiana. Mas a de baile e a dramática foram mantidas pelos administradores do Teatro Constitucional Fluminense que, em 07 de setembro de 1839, passou a se chamar Teatro São Pedro de Alcântara. Entre os atores do corpo estável do teatro dramático, além do Sr. Barros, estavam as atrizes Ludovina Soares, Estella Sezefreda e seu marido, o ator João Caetano, contratado, de acordo com Prado (1972, p. 55), pelos administradores do Teatro São Pedro, em dezembro de 1839, como ator e ensaiador, mas permanecendo contratado apenas até pouco tempo depois dessa primeira apresentação do texto de Mendes Leal, já que, de acordo com Rondinelli (2014, p. 45), ao entrar em conflito com o novo diretor do teatro, foi demitido antes da reapresentação da peça, em 24 de janeiro de 1841.

Além de ajudarem a explicar a origem da receita para a primeira montagem de *Os dois renegados* no Brasil, as cartas publicadas no *Jornal do Comércio* e o decreto nº 154 contribuem para dimensionar o poder de influência de D. Pedro II também junto ao inspetor de cena do

Teatro São Pedro naquele momento histórico. Importante frisar que um dos atores contratados pelo teatro possivelmente teve acesso ao texto antes do imperador, partindo dele a primeira proposta de montagem da peça, o que atenderia a um compromisso dos responsáveis pelo espaço teatral em troca dos subsídios que recebiam. Mas em relação ao repertório desse espaço, de quem era a palavra final?

Essa é uma pergunta que Luiz Fernando Ramos (2012, p. 143) procurar responder ao afirmar que, embora o cargo máximo da intrincada estrutura administrativa do Teatro São Pedro fosse o do presidente da diretoria, este pouco se envolvia nos assuntos propriamente teatrais. A palavra final sobre repertório pertencia ao inspetor de cena, que, em 1840, era o senhor Tomás Ribeiro. De acordo com protocolos já apresentados nesta dissertação, certamente o contato entre Ribeiro e D. Pedro II foi intermediado por algum emissário do imperador a transmitir ao inspetor de cena do Teatro São Pedro o desejo do monarca de ver encenado o drama histórico de Mendes Leal com o elenco sugerido. Como, obrigatoriamente, o teatro precisava levantar espetáculos do gênero de *Os dois renegados* e os atores indicados para a montagem estavam no quadro do corpo estável do teatro, D. Pedro II não passou por cima de nenhuma lei ao indicar a encenação dessa peça portuguesa.

Sendo verdadeiras as informações de Asmodeo, a postura do imperador novato diferenciou-se de sua conduta com a Companhia Dramática Francesa. Enquanto com a trupe que ocupava o Teatro São Januário as justificativas para escolha de repertório se baseavam no seu gosto pessoal, ao se dirigir a um teatro subvencionado e já tendo assumido o trono imperial, as razões para indicação de uma montagem teatral se tornaram mais impessoais. Ainda que o texto lhe agradasse, uma produção que, além de atender a uma contrapartida devida pelo teatro, pudesse tirá-lo do torpor no qual ele se encontrava não poderia ser de um texto destinado a um público tão específico como eram as montagens francesas do Teatro São Januário. Era recomendada uma dramaturgia que tivesse apelo popular. E a sugestão de D. Pedro II foi certa, pois a peça só pôde ganhar inúmeras outras montagens na corte, incluindo uma versão de João Caetano ao inaugurar o teatro São Francisco, em 02 de maio de 1841 (RONDINELLI, 2014, p. 46), porque havia público para assisti-la.

Depois de exercer pressão na escolha de repertório, escalação de elenco e adaptações de textos junto à Companhia Dramática Francesa, determinar montagem no Teatro São Pedro, também envolvendo escalação de elenco, e sugerir uma encenação de Moilère, D. Pedro II tornaria a sugerir repertório a uma companhia teatral europeia de teatro mais de 30 anos depois daqueles episódios. Sua nova sugestão foi endereçada à *Compagnia Drammatica Italiana*,

liderada por Adelaide Ristori e feita não pelo imperador do Brasil, mas por Pedro de Alcântara, cidadão civil.

Considerada a grande atriz trágica de sua época, Adelaide Ristori esteve no Brasil pela primeira vez em 1869, tendo, conforme Tereza Viziano (VANUCCI, 2004, p. 23), estreado em 28 de junho, no Teatro Lírico Fluminense (com o qual tinha assinado contrato), com *Medeia* de Legouvé. Retornando ao Brasil, em 1874, estreou em 31 de maio, mais uma vez no Teatro Lírico Fluminense, a peça *Giuditta*.

À ocasião de sua segunda passagem pelo Brasil, em troca de correspondências, D. Pedro II “ofereceu dicas de produção e de repertório”, sugerindo um dramaturgo como Shakespeare (VANUCCI, 2004, p. 38) e até locais de apresentação, conforme carta de 15 de setembro de 1873:

existem somente dois teatros, onde a senhora possa apresentar-se, e torna-se necessário escolher um adequado antes de alguma outra companhia [...] Acredito que o repertório de Shakespeare teria muito êxito, pelo menos como novidade pela maioria. Não falo por mim, porque a senhora sabe muito bem quanto eu sou apaixonado pelas obras-primas daquele gênio, e que nunca esquecerei a cena de Lady Macbeth (VANUCCI, 2004, p. 83).

A proximidade do imperador com a atriz para lhe permitir fazer este tipo de comentários se explica pelo fato de eles terem iniciado, já na primeira temporada da intérprete no Brasil, uma sincera relação de amizade, que transformou Ristori em uma grande interlocutora de D. Pedro II, ou melhor, do cidadão Pedro de Alcântara.

3.3 O aliado

Dos encontros com Victor Hugo e Alexandre Herculano, passando pela comunicação com Richard Wagner – e sua contribuição financeira para a construção do Teatro de Bayreuth, como recorda Carvalho (2008, p. 228) –, às bolsas a artistas como Carlos Gomes, a condecoração de Victor Meirelles, a admiração de Machado de Assis e aos diálogos com Charles Darwin, Alexander Graham Bell e Friedrich Nietzsche, D. Pedro II procurou fazer jus ao título de “patrono das Ciências e das Artes”, estabelecendo diálogos com escritores, cientistas, filósofos e atores brasileiros e internacionais. No campo teatral, os maiores exemplos desse tipo de relação desenvolvida pelo monarca são a amizade com a atriz Adelaide Ristori e o vínculo com o ator João Caetano.

A relação amigável entre D. Pedro II e a intérprete está documentada, de acordo com Vanucci (2004, p. 13), por mais de 140 cartas, cuja custódia está distribuída entre o MIP e o *Civico Museo-Biblioteca dell'Atore*, em Gênova (Itália). Essa correspondência além de revelar uma amizade de mais de duas décadas, apresenta um dos papéis exercidos por D. Pedro II em sua relação com o teatro praticado no Brasil: o de aliado dos artistas.

Adelaide Ristori foi um dos principais nomes da cena dramática europeia nos Oitocentos. “Única rival de Sara Bernhardt na cena europeia da segunda metade do século XIX” (LAGO, 2004, p. 13), a atriz principal da *Compagnia Drammatica Italiana* construiu em sua carreira um vasto repertório, incluindo peças românticas, obras protagonizadas por personagens históricas e também as tradicionais releituras de Shakespeare típicas do período. Levando sua arte além de sua Itália já unificada, atuou nos cinco continentes (VANUCCI, 2004, p. 18). Na América, seus primeiros palcos foram nos Estados Unidos, indo, posteriormente, ao México, ao Uruguai, à Argentina e ao Brasil.

Sua vinda para a única monarquia americana foi a contragosto. As tratativas foram iniciadas por um agente da companhia enviado ao Brasil e que, em contato com D. Pedro II, ouviu o imperador declarar “com sinceridade não ter influência sobre a programação do teatros” (VANUCCI, 2004, p. 22). Mas a má impressão de Ristori com o Brasil se desfez já em sua chegada à corte, em 19 de junho de 1869, graças à recepção promovida pelo ministro da Itália no Rio de Janeiro e por italianos que viviam na capital do império. E com sua estreia no Teatro Lírico Fluminense, em 28 de junho (contando com a presença de D. Pedro II na plateia), sua simpatia com o país só aumentou, já que ela foi ovacionada por elenco e público de diversas maneiras, em uma celebração à atriz que se tornou comum na cidade, mesmo fora do espaço teatral.

Durante as temporadas teatrais da intérprete no Brasil, D. Pedro II e dona Tereza Cristina eram presença cativa na plateia, conforme registra um jovem ator da companhia de Ristori chamado Marco Piazza: “o teatro está sempre cheio, com ingressos de 5 para 1500 réis. Todas as noites o imperador, acompanhado pela imperatriz e com a corte ao completo, tem assistido as representações” (VANUCCI, 2004, p. 48). Certamente, o casal imperial tornou-se admirador ainda maior da atriz após a apresentação de 10 de agosto de 1869, conforme o relato de Vanucci permite deduzir:

Daquele mesmo palco, “a rainha da cena” dirige-se à tribuna imperial, onde conta com a predileção dos “bons monarcas” católicos, e declama um poema em que prefigura os caracteres da afinidade (orgulho patriótico, utopia monárquica, elogio da moralidade) que lhe garantem a amizade do Imperador

na longa e carinhosa correspondência, franqueada de qualquer cerimonial (VANUCCI, 2004, p. 35).

A presença da importante atriz internacional na corte e sua amável postura com os imperadores mereceu uma retribuição especial, feita em 20 de agosto:

na noite de seu benefício [...] o Imperador a convidou à tribuna e a homenageou com uma pulseira de diamantes e esmeraldas – a central do tamanho de um franco – a Imperatriz lhe deu outra pulseira com diamantes, pérolas e uma magnífica esmeralda, a princesa imperial lhe deu um broche de opalas e brilhantes [...] quebrando o costume, o Imperador chegou a oferecer-lhe uma *soirée* de gala (VIZIANO, 2004, p. 25)

No dia seguinte, antes de sua última apresentação no Brasil, Ristori foi se despedir de D. Pedro II na Quinta da Boa Vista, já que no dia 22 partiria para Buenos Aires. Depois de sua partida, não tardou para que a troca de missivas entre ela e o monarca fosse iniciada. Segundo Vanucci (2004, p. 55) a primeira correspondência preservada data de 11 de setembro de 1869 e foi escrita pela intérprete italiana, diretamente da capital argentina.

Como esta carta demonstra, os assuntos abordados eram de naturezas diversas, indo de informações sobre viagens e temporadas, passando por trocas de cumprimentos e saudações destinados aos familiares de ambos, até expectativas sobre o desfecho da Guerra do Paraguai, assunto abordado também na carta de 17 de outubro de 1869, novamente enviada de Buenos Aires: “terminada a guerra, Vossa Majestade e a Imperatriz realizem a planejada viagem à Europa” (VANUCCI, 2004, p. 60).

Algumas das cartas trocadas entre os dois carregam momentos tão tocantes que, mesmo ultrapassando o escopo da pesquisa, não podem ser omitidas. É o caso de uma datada de 29 de fevereiro de 1880, na qual D. Pedro II, precocemente envelhecido e no ocaso de seu reinado, faz uma confissão: “as amizades, particularmente na minha posição, são raríssimas, e cada vez sinto mais necessidade delas” (VANUCCI, 2004, p. 144). Já em carta de 06 de agosto de 1880, ele prossegue com suas confissões: “não é fácil encontrar amizades como a sua, particularmente para aquele cuja posição é tanto mais lastimável quanto mais lhe impede de demonstrar, muitas vezes, que sabe apreciar esta felicidade” (VANUCCI, 2004, p. 148). A sinceridade demonstrada por D. Pedro II é observada também em comentários seus relacionados à passagem da sobrinha de Ristori pelos teatros da corte, revelando grande consciência do cenário teatral na capital do Império:

A senhora sabe que nesta cidade as pessoas mais ricas que frequentam o teatro não são muito numerosas e não gostam de assistir mais vezes aos espetáculos, como se as obras literárias pudessem ser apreciadas pro completo já da primeira vez. O povo, quando não pode destacar-se através do entusiasmo para

os nomes pro todos celebrados, prefere os teatros que estão mais ao seu nível (VANUCCI, 2004, p. 161).

A confiança na sua interlocutora era tanta que D. Pedro II se permitia até mesmo abordar, em carta de 6 de agosto de 1880, sua visão sobre a conduta necessária para um monarca e um desencanto que parecia anunciar seu cansaço de décadas de governo, prenunciando o tratamento recebido dos golpistas no desfecho de seu reinado:

A política preocupa os espíritos e quase em todo lugar nada é mais difícil do que ser monarca. Ele deve ficar atento a tudo, somente influir com a experiência e a imparcialidade natural de quem se encontra nesta posição, e enfim a justiça chega frequentemente tarde demais (VANUCCI, 2004, p. 148).

Ao longo dos mais de 20 anos de amizade, a relação entre D. Pedro II e Adelaide Ristori não ficou restrita às cartas. Além do retorno da atriz aos palcos fluminenses em 1874, o imperador, em sua viagem à Europa em 1887, foi à casa da atriz em muitas oportunidades, chegando até a contar com a companhia dela em algumas de suas idas ao teatro. Essa relação, mantida através de cartas, encontros e da relação espectador-atriz, perdurou até 09 de setembro de 1891, data na qual D. Pedro II escreve em seu diário, pela última vez, que havia escrito à Ristori.

A admiração do imperador pela atriz ultrapassou a esfera artística, já que pôde desfrutar de seu convívio, algo não acessível ao público comum. Mas a simpatia pessoal à Ristori não confundiu o senso crítico de D. Pedro II, já que seu olhar de admiração pela atriz era compartilhado pela crítica da época. Vanucci resgata uma crítica publicada no *Jornal do Comércio* em 30 de junho de 1869:

Absorvido na contemplação do majestoso vulto e como querendo ver e julgar por si mesmo o que tantas vezes ouvira repetir, o público conserva-se silencioso. Mas Ristori aproxima-se a passos lentos, a sua boca abre-se, sonoros, cheios, vibrados por uma voz de melodioso timbre, repassados e indizível expressão cahem os primeiros versos no ouvido do público, e de todos os ângulos prorrompem os bravos, as palmas e os aplausos, crescendo sempre, até que no fim do espetáculo [...] um verdadeiro phrenesi parecia haver-se apoderado de todos (CASTRO, 1869 apud VANUCCI, 2004, p. 33)⁴⁹

Vanucci recorda ainda que aquele que é considerado o grande crítico teatral brasileiro do século XIX, Machado de Assis, também teceu palavras elogiosas à grande intérprete,

⁴⁹ CASTRO, Luis J. de Oliveira e. *Jornal do Comércio*. 30 jun. 1869. *In*: Homenagem..., cit, p.662.

afirmando em crítica, que “Muitas rainhas lhe derão para occupaarem o throno da arte, mas de todas a que pode na immorttalidade é Ristori” (ASSIS, 1869 apud Vanucci, 2004, p. 35)⁵⁰.

Sobre sua amizade com D. Pedro II, a atriz italiana demonstrou em depoimento toda sua gratidão e respeito ao imperador:

Que alma generosa e que espírito excepcionalmente culto encontrei no imperador! Ele me honrou com sua amizade, de que me sinto orgulhosa. O tempo e a distância não conseguirão desvanecer a sua lembrança no meu coração. Recebida na corte com meu marido e meus filhos, é-me [sic] impossível descrever a bondade excessiva e a afabilidade que encontrei nessa família angélica. Quantas ocasiões tive de admirar a cultura e a profunda inteligência de Sua Majestade! Todas as literaturas lhe são familiares. A retidão dos seus princípios e a justiça do seu governo fazem-no adorado dos súditos cujo progresso e bem estar são o objeto de sua preocupação. Acho supérfluo enumerar as muitas qualidades que ele possui. A fama já as fez conhecidas em toda parte (MOSSE, 1938, pp. 282-283).

É importante ressaltar que nas cartas endereçada a Ristori, D. Pedro II não ostenta, diferentemente de sua assinatura em outras correspondências, o título imperial. Se em 1869, ao conversar com um intermediário na posição de imperador, D. Pedro II adotou postura escorregadia, após conhecer a atriz e começar sua troca de cartas com ela, quem escreve não é aquele monarca que, quando jovem, através de um intermediário, impôs ameaças e repertório à Companhia Dramática Francesa. É tão somente D. Pedro de Alcântara, numa clara distinção entre a pessoa pública e a privada.

A correspondência carinhosa, livre de qualquer cerimonial, à qual Vanucci se refere, não encontra paralelo na relação de D. Pedro de Alcântara com o grande ator brasileiro do século XIX. Por mais que João Caetano tivesse liberdade para se dirigir publicamente ao imperador, ele jamais partilhou de sua intimidade. Ainda assim, conforme já visto no episódio em que se posicionou ao lado do ator, em detrimento do CDB, D. Pedro II também pode ser visto como um aliado desse grande intérprete.

Apesar de D. Pedro II ter silenciado a respeito da escola de artes dramáticas que o ator e empresário defendia como um projeto a ser encampado pelo governo imperial e do corte de subsídios que o Poder Legislativo impôs ao intérprete em 1861, parte da imprensa considerava João Caetano um “protegido do Imperador” (PRADO, 1972, p. 146)⁵¹. Nessa relação entre o artista e o poder público, João Caetano chegou até a receber comentários maldosos na imprensa,

⁵⁰ ASSIS, Machado de. **Folhetim do Diario do Rio de Janeiro**. 20 jun. 1869. In: Homenagem... cit. p. 25;37.

⁵¹ Jornal do Comércio apud A. F. de Castilho, Camões, IV, 39.

como o seguinte: “o sr. João Caetano dos Santos [...] artista e empresário subvencionado largamente pelos cofres públicos” (PRADO, 1984, p. 148)⁵².

Entre rituais e hábitos comuns ao espaço teatral, o ato de presentear grandes artistas com pedras preciosas era, aparentemente, comum na corte, pois também João Caetano, assim como Adelaide Ristori, foi presenteado dessa forma. Em 18 de agosto de 1852, após a apresentação de *O Livro Negro*, na reabertura do Teatro São Pedro, D. Pedro II presenteou o intérprete com um alfinete de brilhantes.

Mesmo após a sua morte, João Caetano continuou contando com demonstrações de respeito da parte de D. Pedro II, já que, tempos depois, o imperador determinou a organização de um festival de teatro em memória aos 23 anos de falecimento do grande ator brasileiro do século XIX. Além disso, logo nos primeiros meses após o passamento de João Caetano, D. Pedro II auxiliou financeiramente a família do artista. No entanto, vale registrar que não foram encontrados documentos que atestem que essa ajuda tenha se dado na forma descrita por Lyra, que, mesmo sem citar a fonte de sua informação, foi reproduzida por outros estudiosos:

Quando a família desse grande artista da cena que foi João Caetano se debatia nas maiores dificuldades, quase morrendo à míngua, o Imperador correu-lhe em auxílio com uma pensão anual, paga do seu bolso, de 800\$000, o que naquele tempo era uma quantia considerável (LYRA, 1977, p. 107).

Pesquisas realizadas na Hemeroteca Digital confirmam que, de fato, a morte do ator levou sua família à miséria. Em edição do *Correio Mercantil*, o dr. L. Álvaro de Castro faz uma convocação para que as pessoas participem de uma ação de auxílio financeiro à viúva do ator e empresário, a atriz Estella Sezefreda, e suas filhas, que, nas palavras do doutor, estavam “reduzidas à mais desoladora penúria: sem pão, sem abrigo, sem um leite ao menos!” (CASTRO, 1863).

A iniciativa foi bem sucedida. Pouco mais de um mês depois da manifestação de Álvaro de Castro, o mesmo jornal publica, em 27 de novembro, um tributo de gratidão escrito pela viúva dois dias antes. Em seu texto, Estella Sezefreda agradece a todos que têm se interessado pela situação da família, admitindo ter recebido um apoio do imperador:

Sendo do meu dever confessar-me grata a todas as pessoas que se tem interessado pela família do falecido actor João Caetano dos Santos, venho em primeiro lugar, possuída de verdadeiro reconhecimento, prostrar-me profunda e respeitosamente ante os augustos nomes de Suas Magestades Imperaes, pela benignidade com que nos acolherão, pois foi a mão generosa de Sua Magestade o Imperador a que primeiro amparou a infeliz família que até esse dia só em Deos esperava (SEZEFREDA, 1863).

⁵² Nota de rodapé do Jornal do Comércio.

A artista, além de também agradecer a dr. Álvaro de Castro, não entra em detalhes sobre a forma de auxílio dada pelo imperador. Não há, posteriormente, nenhuma reportagem nos periódicos da época que noticiem uma possível pensão anual dada a Sezefreda por D. Pedro II. O que se permite descobrir pela imprensa é que, após o falecimento do marido e de 12 anos de ausência dos palcos, ela volta a trabalhar como atriz, migrando, na sequência, para atuações também como diretora em algumas montagens que contaram com o prestígio da família real na plateia.

No Império brasileiro ainda vigorava a tradição dos títulos nobiliárquicos que, se não concediam dinheiro aos seus proprietários, significavam uma espécie de prestígio, algo com que João Caetano pode contar ao ser condecorado como comendador. Outro grande nome das artes brasileiras nos Oitocentos e com passagem pelo teatro a ser condecorado foi Gonçalves de Magalhães. Nomeado barão do Araguaia, ocupou cargos de confiança no governo imperial, tendo sido, professor do colégio D. Pedro II e, conforme Lyra (1977, p. 26), “diplomata à frente da delegação em Washington e depois em Buenos Aires”. Lillian Micheli Silva (2017) informa ainda que Magalhães foi secretário de governo de duas províncias comandadas por Luís Alves de Lima, o Duque de Caxias, em momentos de revoltas: a do Rio Grande do Sul e a do Maranhão, durante, respectivamente, a Revolução Farroupilha e a Balaiada, tendo escrito, em 1841, a respeito desta um livro chamado *Memória histórica e documentada da revolução da província do Maranhão desde 1839 até 1840*, narrativa publicada em 1848 sob ótica desfavorável aos revoltosos. Suas relações próximas com o poder real talvez ajudem a explicar a posição de destaque à qual ele foi alçado na história do teatro brasileiro, em detrimento a autores como o francês Luiz Antônio Burgain e outros que, assim como ele, já nos anos de 1830, escreviam peças teatrais em português brasileiro e eram encenados e, além disso, sua defesa por D. Pedro II na polêmica que se deu entre ele e José de Alencar. Como será apontado, o papel imperial nesta querela é o que mais se aproxima do adjetivo que intitula esta subseção.

Desde o início da década de 1850, Gonçalves de Magalhães preparava um poema épico, inspirado em um episódio da história do Brasil, ocorrido no século XVI, caracterizado pela união entre a etnia indígena dos tupinambás e os franceses contra os portugueses, vitoriosos no conflito que dizimou aquela etnia e que ficou conhecido como Confederação dos Tamoios, título do livro homônimo do autor brasileiro.

Obra de caráter laudatório à monarquia e, em especial, a D. Pedro II, sua publicação foi custeada pelo imperador, conforme revela bilhete imperial destinado à mordomia e citado por Barman (2012, pp. 272):

Snr. Paulo:

[...]

Tendo-me parecido o poema, que o Magalhães me dedica, uma obra, que honra as nossas letras, e querendo não só dar-lhe um testemunho pessoal de meu apreço como evitar a impressão do poema fóra do paiz, atendendo a grande despeza, que o autor teria de fazer aqui, para o conseguir d'um modo decente, resolvi que ella se fizesse á minha custa, estendendo-se o Snr. Com pessoas habilitadas, para que sahisse dos prelos com toda a nitidez e mesma elegância (LACOMBE, 1994, p. 335).

Se peca pela qualidade literária (não é considerada uma das grandes obras do romantismo brasileiro), seu valor reside na referência que representa ao projeto político-literário de sua época A criação de uma historiografia do Brasil, apresentando uma visão simplificada sobre o indígena e exaltando o monarca pode ser observada, por exemplo, no trecho a seguir:

Esse Infante gentil, que no seu berço
Pelo sol tropical foi aquecido,
E as auras respirou destas devezas,
Que liberdade e amor bafejam n'aima.
Vê o neto de Reis, de Pedro o filho,
Desse prudente Lima acompanhado,
No seu paço, sem guardas que o defendam.
Mas como o povo o ama! Como o guarda
Com paternal cuidado e puro zelo,
Sem que de imposto mando leve sombra
Da espontanea affeição lhe offusque o brilho!
(MAGALHÃES, 1856, p. 155).

Realizado em 1856, o lançamento do livro, dedicado a D. Pedro II (a exemplo do que João Caetano faria, anos mais tarde, com o seu *Lições dramáticas*), fez nascer uma querela que Fraguas (2019, p.103) define como “a mais importante do Romantismo no Brasil”. Logo após a publicação, José de Alencar, sob o pseudônimo de Ig, publicou no *Diário do Rio de Janeiro*, jornal do qual era redator-chefe, uma série de oito cartas criticando o poema de Magalhães. Para o jovem Alencar, o poema tem sérios problemas de forma e conteúdo, tais como o próprio enredo, tamanho excessivo de algumas passagens, falhas de metrificação (levando a uma fraca musicalidade) e na descrição das paisagens brasileiras e dos indígenas e falta de originalidade. Ao escrever suas críticas, o próprio Alencar admite que esperava que elas “dessem causa a uma dessas polêmicas literárias” (IG., 1856, p. 64). Esse intento é alcançado, já que a ação do autor

de *Iracema* levou a uma reação de D. Pedro II, que escreveu seis críticas em resposta a Alencar, iniciando a história de animosidade entre os dois.

D. Pedro II reconhecia que o poema de Magalhães tinha bastante defeitos⁵³, mas se sentia no dever de sair em defesa da obra e de seu autor, sempre assinando suas respostas a Ig sob o pseudônimo de “o outro amigo do poeta”. É que outro “aliado” de Magalhães também já havia se manifestado em defesa do escritor, escondendo sua identidade sob o pseudônimo “amigo do poeta”, que era ninguém menos do que Manuel de Araújo Porto Alegre, companheiro do autor de *Confederação dos Tamoios* desde os tempos de estudantes na França, no início dos anos de 1830, época da fundação da revista *Nitheroy*.

Condecorado por D. Pedro II como barão de Santo Ângelo e patrono da cadeira nº 32 da Academia Brasileira de Letras, o autor do *Prólogo Dramático* e de outras peças foi homem de múltiplas funções. Segundo Domitila Farina (2006), Porto Alegre foi arquiteto, artista botânico, cenógrafo, chefe de cerimonial, diplomata, economista, escultor, historiador, jornalista, literato, orador, ourives, poeta, pintor, professor e vereador. Pintor de bastidores, de tecido de boca de cena, também foi responsável pela decoração do palácio de Petrópolis. Além de membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, também foi membro do IHG francês, um dos acionistas da Ópera Nacional.

Aluno de Debret na Escola de Belas Artes de Paris, de acordo com Silva (2017, p. 55), Porto Alegre era – reitera-se – integrante de um grupo conhecido como “os artistas do imperador” (SCHWARCZ, 1998, pp. 544-155), literatos e acadêmicos que circundavam o monarca, acumulando prêmio e cargos de destaque na política do Segundo Reinado. Como participante desse círculo, em sua longa relação com D. Pedro II, ele recorreu ao imperador, motivado por dificuldades financeiras, em duas oportunidades. A primeira em 1852 e a segunda em 1857, ocasião em que foi nomeado embaixador, uma forma encontrada para garantia de sustento desse velho colega de D. Pedro II (FARINA, 2006, p. 43).

Ainda que anônimas, as cartas escritas por D. Pedro II a respeito do poema de Magalhães foram os únicos textos críticos sobre literatura publicados pelo imperador. No entanto, ele também se aventurou a rascunhar algumas palavras críticas a respeito da arte teatral.

⁵³ MENEZES, José de Alencar, p. 102-10; ANTT Caixa 7324 Caapilha 1184 Doc 13. D. Pedro II para Fernando, rei consorte de Portugal, Rio de Janeiro, 13 set. 1856 apud BARMAN, 2012, p. 272.

3.4. O crítico

Considerado injustamente um diletante por diversos autores de estudos canônicos, no campo teatral, D. Pedro II só faz jus a essa definição em uma atividade desenvolvida por ele na esfera de cunho privado. Trata-se de seu exercício crítico de apresentações teatrais. Longe da máscara de imperador, é Pedro de Alcântara que, em seus diários, manifesta seu olhar crítico sobre montagens teatrais. Não é coincidência ser justamente nas anotações feitas entre 1861 e 1863, período cuja escrita de D. Pedro II é analisada como voltada para a posteridade, que não constam comentários críticos sobre peças de teatro.

Ao contrário das longas cartas escritas sob a máscara de “o outro amigo do poeta” a defender Gonçalves de Magalhães e sua *Confederação dos Tamoios*, ao opinar sobre espetáculos assistidos, Pedro de Alcântara não desenvolve textos longos. Não há, propriamente, nenhuma crítica teatral como a de um Machado de Assis, por exemplo, nem mesmo textos que possam ser classificados como críticas amadoras. Tratam-se, na verdade, de apontamentos desenvolvidos com pertinência e que denotam o aguçado senso crítico de D. Pedro II sobre a cena teatral que o levou a enxergar em *Os dois renegados* uma obra em condições de agradar ao público e fortalecer o Teatro São Pedro. Nesses comentários teatrais, Pedro de Alcântara vai além do meramente informativo, desenvolvendo registros opinativos, que passam a ser transcritos e comentados nesta dissertação.

O primeiro deles é o já citado comentário a respeito da montagem, sugerida por ele, de *Os dois renegados*, e que, constantemente, é mal interpretado pelos estudiosos. Não há dúvidas de que D. Pedro II não gostou da montagem. No entanto, a experiência cansativa à qual ele se refere ao final de suas anotações feitas em 02 de dezembro de 1840 não é restrita ao espetáculo teatral, mas a toda sua longa jornada naquela data, apresentada detalhadamente pelo próprio imperador:

[...] Às cinco da manhã os tiros já ribombavam pelos montes de S. Cristóvão
[...]

Às seis levantei-me [...] Depois almocei o meu costumado: [...] às 8 para as nove ouvi missa no novo oratório, que na verdade ficou bom. Fui me vestir, coitados de meus ombros gemiam com o peso [...]! Às dez e meia em ponto partí para a cidade [...] levamos uma hora certa, muitos vivas tive todos para mim.

[...]

Chegando ao Paço descansei um pouco, depois fui para o Te Deum, grandezinho, mas suportável por ser composto por meu pai, houve muita gente, muitos criados que vinham a petiscar honras.

Já a tropa estava em ordem e de bandeiras desenroladas; quando cheguei à janela tocaram o Hino Nacional, que acenando mandei parar. Depois a

trombeta tocou o seu clarim, que outrora me era tão terrível; principiaram os tiros de artilharia, que antigamente até me faziam verter lágrimas de terror. Acabadas as descargas o comandante mandando tirar as barretinas disse: Viva S. M. I. o Sr. Dom Pedro II, Vivam Suas Altezas, Viva a Constituição, ao que todos responderam com unânime aclamação, tendo passado em continência fui para o beija-mão.

[...]

Fui para cima, despi-me, descansei, depois fui jantar quase às três para 4. [...]. À tardezinha vesti-me e às sete e $\frac{3}{4}$ parti para o teatro, depois de tocar a sinfonia ouvi bater palmas num camarote, disse cá comigo: “Lá vai verso” [...] Depois de longo intervalo e desafinadas ouvertures, apareceram os Dois Renegados [...] Acabada a peça, dormindo fui para casa, dormindo me despi e dormindo me deitei, agora façam-me o favor de me deixarem dormir, estou muito cansado, não é pequena a maçada! (BEDIAGA, 1999, p. 1).

O trecho referente à peça de Mendes Leal foi suprimido por já ter sido reproduzido, mas também para tornar mais evidente a longa jornada do imperador principiante naquele exaustivo 02 de dezembro de 1840, justificando a afirmação da “maçada não pequena”.

Em seu próximo comentário, após assistir, em 23 de julho de 1842, no Teatro São Pedro, ao drama em três atos e sete quadros *Há 16 anos* ou *Os incendiários*, apresentado em dia de grande gala pelo aniversário da aclamação de sua maioridade, D. Pedro II foi lacônico para demonstrar sua desaprovação com a obra assistida:

Às oito e tanto da noite, apareci na tribuna do Teatro Grande, o povo e o Juiz Municipal deram vivas, e foram acompanhados. O hino rompeu, levantou-se o pano, iam os atores começar a representação, quando de um camarote se ouviram palmas, e um moço recitou mal uma poesia, que talvez não fosse má. A comédia ou drama intitulava-se “Os Incendiários”, e a dança, que chamaram baile anacreôntico, talvez por ser amoroso, “Amor protege amor”: foi tempo perdido (BEDIAGA, 1999, p. 4).

Ao longo de suas viagens pela corte, além de cumprir compromissos em teatro, também escrevia comentários a respeito das peças assistidas. Santos (2005) menciona um diário imperial de 1847 com anotações relativas a apresentações teatrais assistidas em Campos. Segundo o pesquisador, além de ouvir discursos, *loas te-deums* e receber homenagens, D. Pedro II assistiu a três peças: *Luís de Camões*, de Luís Antônio Burgain, *Os amores de um marinheiro* e o drama *Maria Joana*. Em relação à última, escreveu: “[...] ri a valer de um dos cômicos, que querendo disfarçar a sua líbica origem, cobriu-se com toda a cal que se faz em Campos, trazendo além disso uns mui esdrúxulos calções [...]” (SANTOS, 2005). Já sobre a primeira, mais uma vez foi sucinto e com uma simples frase registrou sua contrariedade com o trabalho apresentado: “[...] assisti por honra da firma [...]” (SANTOS, 2005).

A primeira viagem de D. Pedro II ao Nordeste conta com diversas idas ao teatro, com algumas delas documentadas pelos comentários críticos do monarca. Em 07 de outubro de

1859, dia seguinte à sua chegada a Salvador, acompanhado da imperatriz, o monarca foi ao Teatro São João assistir a ópera *Rigoletto*, encenada pela “companhia lírica italiana que, então, ali trabalhava” (BROCANNERA, 2008, p. 119). Mais uma vez o comentário teatral do imperador foi totalmente crítico – e não só à qualidade do espetáculo:

Chego do teatro que não é feio; tem 3 ordens de camarotes de 20 cada uma [*sic*] e uma varanda superior com um lustre sofrível. Camarotes e varanda estavam cheios; mas a platéia não tinha [*ilegível*]. Não vi nenhuma cara de senhora que chamasse a atenção. Cantaram mal o *Rigoletto*, e a orquestra também não presta; o cenário não é mau (BEDIAGA, 1999, p. 11).

Em 10 de outubro de 1859, seguindo em Salvador, o casal imperial assiste a uma apresentação considerada enfadonha sem nenhuma chance de dubiedade na interpretação de estudiosos. É que após encerrar as atividades do dia, D. Pedro II relata: “Depois das 8 fui ao Teatro Dramático de S. Pedro de Alcântara. É maior que o do Ginásio, mas com a mesma forma e três ou quatro camarotes; representaram a Probidade; forte maçada!” (BEDIAGA, 1999, p. 17).

Na continuidade de sua viagem pelo Nordeste, em 26 de novembro, D. Pedro II vai ao Teatro de Santa Isabel, em Recife. Observa-se que além de comentário reprovando o conteúdo apresentado, havia também análise arquitetônica do espaço, algo comum em suas observações sobre os teatros por ele visitados:

Depois das 8 da noite fui ao Teatro. É elegante, mas pequeno, e com 4 ordens de camarotes, creio que 61 no todo. O meu camarote tem boa sala de descanso, mas a escada, apesar de bem lançada, é a geral. Cantaram retalhos, e mal, sendo a orquestra sofrível, acabando às 11 e 5 minutos. A iluminação é a gás (BEDIAGA, 1999, p. 59).

Ainda em Recife, em 15 de dezembro de 1859, D. Pedro II visitou um teatro “com construção iniciada em 1839 pela Sociedade Harmônico Theatral”⁵⁴. Além dos comentários negativos sobre o trabalho assistido e observações arquitetônicas, Pedro de Alcântara demonstrou uma interessante preocupação com a forma de sobrevivência da companhia que se apresentava nesse espaço:

De noite fui ao Teatro Apolo da rua do mesmo nome. Sala alta demais com dimensões que não são muito menores que as do Teatro Santa Isabel. A companhia representou sofrivelmente o drama – A duquesa de La Vabouliere. Há um *foyer* espaçoso para onde olha uma varanda na 3ª ordem, o qual ficava por detrás da minha tribuna. Não sei se a companhia é particular ou sustentada por uma sociedade (BEDIAGA, 1999, p. 86).

⁵⁴ RECIFE (Prefeitura). **Teatro Apolo**. s.d. Disponível em: <<http://www2.recife.pe.gov.br/servico/teatro-apolos?op=ODIwNw>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

Já na província de Alagoas, na região de Pajussara, em Maceió, em 01 de janeiro de 1860, escreveu a única intervenção elogiosa de seu diário sobre uma apresentação teatral assistida no Brasil, destinando seu elogio ao elenco da representação assistida: “Teatro como o de Petrópolis quase – Representaram o 29 melhor do que esperava, são cômicos de profissão” (BEDIAGA, 199, p. 98).

Suas observações são pontuais, mas, associadas com um comentário sobre o perfil do público da corte feito à sua amiga Adelaide Ristori, por conta da pequena quantidade de espectadores nas apresentações fluminenses da sobrinha da intérprete italiana, demonstram consciência sobre a qualidade da cena teatral no Brasil e sobre seus problemas, e contrastam com o seu encantamento como espectador teatral nos Estados Unidos, conforme registros feitos em seu diário durante sua viagem à nação norte-americana em 1876. Em 12 de maio daquele ano, estando em Washigton, conheceu o teatro da *Academy of Music*, elogiando sua acústica e o trabalho do arquiteto responsável pela obra:

Lindo teatro de 1600 a 1700 pessoas de uma acústica admirável. Ouvi de uma ordem elevada e longe os menores sons de um piano no tablado. O arquiteto Mr. Nelson fez que a corrente de ar circulasse o teatro com os sons. Mr. Nelson pareceu-me muito inteligente, estudou em Baltimore (BEDIAGA, 1999, p. 371).

Na mesma data, escreve já ter assistido no *Theatre Ford*⁵⁵ a peça *Lady of Lions* e escreveu em seu diário que *Miss Anderson*, artista do espetáculo, era uma “excelente atriz dramática” (BEDIAGA, 1999, p. 371). Seu comentário a respeito da intérprete certamente não foi um pensamento alheio, pois nessa mesma noite esteve no *First Theatre*, prestigiando a mesma *Miss Anderson* em outro espetáculo, *Evdane*, de Steel. O novo prédio teatral também foi merecedor de elogios do monarca, que considerou o edifício “muito bonito” (BEDIAGA, 1999, p. 371).

O contraste entre os comentários negativos a respeito da cena teatral brasileira (seja em relação ao desempenho dos artistas ou aos edifícios teatrais) é bastante reforçado com a continuidade dos elogios de D. Pedro II ao ambiente teatral norte-americano. Em 03 de junho de 1876, ainda em Washigton, escreve:

Acabo de ir ao teatro que é bonito no interior. A família Vokes, 3 irmãos e 2 irmãs – ingleses e têm corrido o mundo representando peças que eles mesmo arranjam é digna de ver-se. Duas irmãs são excelentes artistas; e uma destas

⁵⁵ Teatro em funcionamento desde a década de 1860 e onde, em 1865, o presidente norte-americano Abraham Lincoln foi assassinado.

até tem excelente voz e canta que agrada, dançando também, com muita graça (BEDIAGA, 1999, p. 389).

Na sequência de sua viagem, vai a dois teatros em Boston, o *Boston-Museum* e o *Fifth Avenue*, seguindo a mesma toada de comentários elogiosos ao que assiste em cena. Assim como já ocorrera com sua primeira viagem internacional, a segunda também expande a visão de mundo de D. Pedro II, sendo que, no caso da cena teatral, ele parece encontrar um ambiente de muito melhor qualidade a seus olhos, do que o existente no Brasil, entre 1840 e 1871.

Apresentadas as máscaras do espectador, do aliado e do crítico, é necessário abordar aquela que talvez seja o maior exemplo de D. Pedro II como um agente ativo em sua relação com o teatro.

3.5 O tradutor

Uma das grandes obsessões de D. Pedro II foram os estudos linguísticos. Falante de francês, inglês, alemão, latim e italiano, ele estudou, segundo Sérgio Romanelli⁵⁶, mais de 20 línguas, incluindo algumas indígenas (como o guarani e o tupi) e diversas orientais (como o persa, o aramaico, o hebraico e o sânscrito). Na busca por seu desenvolvimento intelectual e construção de laços diplomáticos com outras nações, traduziu poemas de autores como Schiller e Victor Hugo, além de trechos de *As mil e uma noites*, *Odisseia*, de Homero e *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. E é justamente na linguagem teatral que se encontra um dos mais completos trabalhos tradutórios do imperador. Se aos 14 anos de idade, D. Pedro II se debruçava sobre originais franceses e traduções para editá-los em sugestão a montagens à Companhia Dramática Francesa do Teatro São Januário, aos 45 anos, na casa de sua maturidade, desenvolveu um labor tradutório que é também um processo artístico autoral, com sua tradução em prosa de *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo.

Escrita no século V a.C, a tragédia é inspirada no mito de Prometeu. Após contrariar Júpiter, salvando a humanidade ao dar a ela o fogo dos deuses, o titã é castigado pela divindade-mor da mitologia romana, acorrentado por Vulcano e Força ao cume de uma montanha, onde permanecerá até que aceite revelar os segredos de sua antevisão que prevê o modo como Júpiter será apinhado do poder. Resignado ao castigo, Prometeu mantém sua altivez, recusando ajuda

⁵⁶ Cf. AS INCURSÕES de D. Pedro II nas línguas orientais. Canal História do Brasil como você nunca viu. 11 jul. 2020. 1 vídeo (1h 36min.26 seg.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sI4aX5sWbgA>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

de Oceano e não revelando o que guarda com o segredo nem às filhas do deus das águas, nem à titã Io e muito menos a Mercúrio, mensageiro de Júpiter que estabelece junto a Prometeu a grande cena de conflito da tragédia. Mesmo diante da mensagem de ameaça trazida pelo deus do comércio como último recurso de convencimento para que o herói faça a revelação desejada por Júpiter, o titã permanece em silêncio. Seu castigo será ampliado, afirma Mercúrio, com o surgimento de uma águia que, todos os dias, devoraria o fígado do herói, numa tortura infinita, com a qual Prometeu, por sua imortalidade, se resigna. Essa é a trama da tragédia grega que, por algum motivo, entre as que sobreviveram na íntegra à passagem do tempo, D. Pedro II resolveu traduzir para o português brasileiro.

Foi ainda durante a Guerra do Paraguai que o monarca começou a manifestar ao conde Arthur de Gobineau seu interesse em traduzir a obra. O diplomata francês que, a contragosto, serviu na Embaixada Brasileira de 1869 a 1871, possuía ideias racialistas (expressas no livro *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*) com as quais D. Pedro II não concordava, transformou-se num dos grandes interlocutores do imperador, numa relação só interrompida com a sua morte. Sérgio Romanelli (2020, p. 166) informa que “quando Gobineau residiu no Rio de Janeiro, ele e o imperador reuniam-se em São Cristóvão, aos domingos, para conversar sobre literatura, ciências e outros temas”. Posteriormente, a comunicação entre ambos foi mantida através de viagens do monarca pela Europa, com Gobineau acompanhando a comitiva e, na maior parte do tempo, por meio de cartas regulares. E nas longas trocas de correspondências entre eles, a tragédia atribuída a Ésquilo foi tema constante das missivas.

Havia muitas divergências entre os dois, mas não apenas pela postura eugenista do político francês. A forma da tradução imperial para a tragédia grega também era objeto de discórdia. De acordo com Fraguas (2019, p. 137), o diplomata insistia com D. Pedro II para que a tradução em português brasileiro fosse em versos, enquanto o imperador se orientava para a prosa.

Após o final da Guerra do Paraguai, D. Pedro II se dispõe a trabalhar na tradução, finalizando-a em 14 de abril de 1871, mas sem considerar o projeto realmente acabado, pois apesar de não se dispor a fazê-la, concordava com Gobineau da necessidade de uma versão versificada, tanto que escreveu ao francês, em 1872, “dizendo-lhe que a tradução em prosa do *Prometeu*, do grego para o português, estava feita há muito tempo, mas que não tinha condições

para se dedicar à tradução em versos, a qual gostaria de acrescentar algumas reflexões” (RAEDERS, 1938 apud FRAGUAS, 2019, pp. 176)⁵⁷.

É nesse momento que surge na história um personagem já evocado nesta dissertação, João Cardoso de Meneses e Souza. O Barão de Paranapiacaba já havia sido integrante da comissão convocada pelo ministro Souza Ramos para, ao lado de José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, analisar a situação do teatro brasileiro e propor melhorias e havia se tornado, nos anos de 1870, censor e presidente do novo CDB. Se na querela entre o autor de *Iracema* e o poeta de *A Confederação dos Tamoios* havia recusado o pedido imperial para tomar partido da causa, uma solicitação posterior não seria negada. Sem ideia do destino que o aguardava, pouco antes de ser expulso do Brasil, o monarca pediu para que Paranapiacaba se responsabilizasse pela versificação da tradução de *Prometeu acorrentado* feita por ele. O escritor e político santista demorou, mas acabou por atender à vontade de D. Pedro II.

Dentre todo seu envolvimento com o teatro, seja no ambiente público ou privado, mais do que em sua pueril atividade como ator amador, é no trabalho desenvolvido em sua tradução da tragédia grega para o português brasileiro que D. Pedro II aparece na condição de um agente ativo da *práxis* teatral.

Entre grandes escritores brasileiros que também foram tradutores teatrais de excelência estão artistas como Manuel Bandeira (autor de uma excelente tradução de *Mary Stuart*, de Schiller) e Millôr Fernandes (responsável por originais traduções de Shakespeare). O trabalho artístico elaborado por esses dois mestres, que estão entre os maiores escritores brasileiros, também tem similaridade com o de D. Pedro II nessa tragédia grega – que, posteriormente, recebeu outras traduções para o português brasileiro⁵⁸. É Santos (2020, p. 121) quem valida a comparação:

O Imperador não descurou da sonoridade de sua tradução em prosa do *Prometeu Acorrentado*. Se a primeira versão lembra traduções escolares que visam apenas o aprendizado de uma língua estrangeira; a versão final, por sua vez, revela um tratamento mais acurado quanto à sonoridade do texto, valendo-se de assonância, aliterações e criando padrões interessantes com as posições das sílabas tônicas ao longo dos períodos.

⁵⁷ RAEDERS, George. D. Pedro II e o conde de Gobineau: correspondências inéditas. São Paulo: Editora Nacional, 1938.

⁵⁸ Em sua tese de mestrado, Santos (2011) informa que Ramiz Galvão, J. B. de Mello e Souza, Jaime Bruna, Napoleão Lopes Filho, Mário da Gama Kury, Daisi Malhadas, Maria Helena de Moura Neves, Alberto Guzik, Jaa Torrano e Trajano Vieira são autores de outras traduções da tragédia de Ésquilo.

Para exemplificar a afirmação do estudioso, segue um trecho do trabalho feito por D. Pedro II onde é possível observar algumas aliterações e uma padronização de posições das sílabas tônicas:

Chòro

Não soccòrras os mortaes além do que convem; nem te descuide de ti desgraçado; pois que tenho boas esperanças de que, um dia, sòlto d'essas cadêas, não sêjas menos poderoso que Jupiter (SANTOS, 2020, p. 138).

O coro das filhas de Oceano dá essa resposta a Prometeu ao comentar o sacrifício que ele informa ter feito, movido por seus hábitos filantrópicos, para salvar a existência da humanidade. Na conduta e trajetória do herói grego, que sacrifica sua liberdade em nome dos homens, teria Pedro de Alcântara feito uma leitura que o tenha levado a algum sentimento catártico? Uma figura poderosa, mas privada de liberdade, sem cuidar de si mesma e preocupando-se com os mortais mais do que deveria?

É impossível saber se alguma catarse aristotélica foi a motivação para essa primeira tradução de *Prometeu acorrentado* em português brasileiro, mas há margem para que se trace algum paralelo entre Prometeu e Pedro. Sejam quais forem os motivos que o levaram a se debruçar especificamente sobre esta tragédia, é inegável que o trabalho realizado fornece material para refutar afirmação de Barman, já reproduzida nesta dissertação⁵⁹ e que reverbera um lugar-comum encontrando em muitos autores que estudaram D. Pedro II:

o intelecto de D. Pedro II não era de modo algum extraordinário [...] Ao se esforçar por manter-se a par de cada avanço em cada campo de conhecimento, ele se mostrou não mais do que um diletante amador, sem nenhuma capacidade de aprofundar ou sistematizar seu conhecimento (BARMAN, 2012, p. 430).

Imperador cidadão, obra do autor acima citado, é estudo de grande fôlego, mas que se propõe a fazer uma análise geral, não tendo, portanto, condições de se ater de forma mais profunda a determinados aspectos do universo do imperador D. Pedro II e do homem Pedro de Alcântara.

A afirmação de Barman é feita sob uma perspectiva de olhar do século XXI, mas como Fraguas (2020) aponta, o intelectual do século XIX não era aquele que se dedicava a um conhecimento específico, como nos dias de hoje. Dessa forma, D. Pedro II é um intelectual de seu tempo. Como também o é, na contemporaneidade, Ricardo Neves dos Santos, ao analisa o imperador a partir do trabalho tradutório por ele desenvolvido na tragédia de *Ésquilo*. A partir

⁵⁹ Ver capítulo 2, p. 50.

de seu conhecimento, apurado ao longo dos anos de uma pesquisa acadêmica sobre determinada atuação laboral do segundo imperador brasileiro, é que ele, com propriedade, defende que “a análise feita da tradução em prosa de D. Pedro II [...] evidenciou elementos que apontam para a competência do imperador, tanto do ponto de vista filológico quanto estético” (SANTOS, 2020, p. 279). Corroborando a qualidade do trabalho teatral de D. Pedro II, Fraguas (2019, p.177) afirma que os rascunhos da tradução feita pelo imperador já são um feito suficiente para que ele seja considerado um intelectual e não um diletante.

E, na perspectiva teatral, não apenas a atividade tradutória, mas algumas das anotações em seu diário (contendo impressões sobre apresentações teatrais), os aconselhamentos e indicações para montagens cênicas e o pedido para um particular construir um teatro num padrão que a corte carecia também possibilitam a defesa de uma posição contrária à do imperador-diletante e da figura passiva em sua relação com a arte teatral.

No século XIX, aparentemente, além de Meneses e Sousa, apenas Gobineau leu o resultado final da tradução em prosa de *Prometeu acorrentado*. Como relata Besouchet (1993, p. 167), o diplomata incentivou sua publicação, mas ela jamais foi feita, já que a publicada em 1907, conforme a análise de Santos (2020), ao cotejar a tradução de D. Pedro II e a do Barão, pouco contém do trabalho do último imperador brasileiro.

De acordo com a análise de Santos (2020, p. 120), “a tradução de Dom Pedro II serviu como um estímulo ao trabalho de Paranapiacaba em vez de servir-lhe propriamente como um paradigma a ser imitado [...] quase sempre o Barão seguiu seu próprio caminho”. Por conta disso, pode-se afirmar que o texto de D. Pedro II se tornou público, fora do acervo sob custódia do Arquivo Nacional, apenas através da citada dissertação do mestre uspiano, estando a aguardar por artistas que, finalmente, tirem-na do papel.

Pouco após concluir esse trabalho de literatura dramática, D. Pedro II partiu para a Europa, para a viagem que continha um misto de alegria e tristeza e que muito o modificou. Se, mais uma vez, houve seu encontro com a morte, diante na campa da filha, “no terreno social, o imperador frequentou os teatros de comédia, a ópera, os salões mundanos e deixou em Roma um vasto círculo de amizades” (BESOUCHET, 1993, p. 220). Finalmente, ele pôde ser, em algumas oportunidades, um simples espectador, sem a obrigatoriedade dos ritos que tanto o incomodavam no Brasil. Pela primeira vez, podia ser apenas Pedro de Alcântara.

Voltando ao Brasil em outro estado de espírito, encontrou também uma nação diferente, onde começavam a fermentar algumas das consequências da Guerra do Paraguai e a anunciar a proximidade das transformações mundiais do próximo século, quando, finalmente, foi

publicada a versão versificada de Meneses e Sousa, inspirada na tradução em prosa de Pedro de Alcântara.

O barão começou a trabalhar em seu texto apenas em 1899, deixando-o no prelo em 1907. Por essas datas, como já sabemos, D. Pedro II não pôde ler a versão que almejava para seu trabalho. Se em sua primeira viagem à Europa acabara de concluir sua tradução de *Prometeu acorrentado*, na derradeira delegou seu pedido-testamento a Paranapiacaba. Ainda que não tenha lido nem rascunhos desse processo de versificação e que sua tradução em prosa nunca tenha sido publicada, a obra está documentada. Presente.

Assim como toda relação de Pedro de Alcântara, como imperador do Brasil ou como pessoa privada, com o teatro que ocorria no Brasil durante o Segundo Reinado.

CONCLUSÃO

Se na Introdução, a pandemia de COVID-19 foi abordada como adversidade que se impôs no percurso da pesquisa, na Conclusão é necessário citar a maior catástrofe da história de Petrópolis. As fortes chuvas de 15 de fevereiro de 2022 impossibilitaram o retorno à cidade – anteriormente adiado por duas vezes: durante o biênio pandêmico e no começo de 2022, por conta da variante Ômicron da COVID-19. Dessa forma, mesmo com prorrogações de prazos para depósito desta dissertação, a viagem para última consulta ao arquivo do MIP e a arquivos municipais não pôde ser realizada. Tal impedimento não significa nada perante os milhares de desabrigados e os 233 mortos na calamidade, essas sim perdas irreparáveis. Mas faz-se o registro desta “não viagem” como mais um documento de um período de dificuldades singulares na já difícil história do campo das pesquisas acadêmicas no Brasil.

Para contornar o contexto de desafios inéditos para o campo acadêmico na contemporaneidade, alternativas foram buscadas, permitindo que se chegasse não só a uma compilação de informações já distribuídas em inúmeros trabalhos, como também a documentos até então ignorados e/ou interpretados tradicionalmente de forma diversa da desta pesquisa. E é a partir de toda essa documentação, apresentada e analisada nas páginas anteriores, que esta conclusão é desenvolvida.

Embora nenhum assunto teatral tenha sido tratado como “questão de gabinete”⁶⁰, o envolvimento de D. Pedro II com a cena teatral brasileira é maior do que a historiografia tradicional considera. Sua relação com o teatro que era praticado no Brasil, em especial na corte, foi contínua e complexa, indo muito além da prática de um mecenato imperial. O famoso “bolsinho do imperador” já foi secularmente estudado e seria infrutífero desenvolver uma pesquisa apenas para reiterar informações de conhecimento geral, reduzidas, na área teatral, a menos de uma dezena de bolsas, distribuídas ao longo de cinco décadas de reinado. Por esse prisma, o título de “Patrono das Ciências e das Artes”, no que compete ao teatro, seria apenas uma peça de propaganda de um mecenato “quase inexistente” (SOUZA, 2002, p. 147).

A relação de um governante com a cultura de seu país não pode ser mensurada apenas por questões mercantis. Ela está posta, por exemplo, quando ele apoia um festival de teatro em homenagem à memória daquele que é considerado o grande ator da nação, como fez D. Pedro II na ocasião das celebrações dos 23 anos da morte de João Caetano. Ou ainda quando sai em

⁶⁰ As questões de gabinete, grosso modo, envolviam assuntos basilares para o Brasil Império e deveriam ser tratadas como prioridades do gabinete ministerial em exercício. As aprovações da Lei do Ventre Livre e da Lei Áurea são exemplos dessas questões.

defesa de um ator nacional contra o posicionamento de um órgão censório, como também procedeu D. Pedro II, conforme apresentado no segundo capítulo, ao defender a liberação das apresentações de *D. Maria de Alencastro*, protagonizada e produzida por João Caetano e censurada pelo CDB. A simples presença de um governante num determinado espaço cultural também é outro sinal de seu envolvimento com a cultura de seu país. D. Pedro II, ao frequentar “teatros de má fama”, assistir gêneros considerados menores pela crítica da época, marcar presença em benefícios a artistas e assistir obras de temática abolicionista ou de autoria feminina, deu inúmeras demonstrações de apoio público à cena teatral desenvolvida no Brasil durante os Oitocentos.

Sob a perspectiva teatral, a trajetória de D. Pedro II permite também ressaltar a importância do binômio teatro e educação na formação de um indivíduo. A prática infantil com suas irmãs no teatro improvisado na Quinta da Boa Vista não serviu apenas para aprimoramento do domínio da língua francesa, mas também para familiarizar o futuro governante com as artes da cena e desenvolver um aguçado senso crítico, expresso nas suas opiniões sobre determinadas apresentações teatrais, nas sugestões de repertório para montagens – indo de Molière a Shakespeare, passando por clássicos do teatro francês a dramas históricos portugueses – e na visão em concordância com a do maior crítico teatral brasileiro do século XIX, Machado de Assis, a respeito do trabalho da atriz Adelaide Ristori.

A complexidade da relação aqui estudada se caracteriza por seus aspectos positivos e também em atitudes contrárias ao desenvolvimento do teatro brasileiro do século XIX, como se nota no absoluto silêncio do monarca a respeito de qualquer proposta de criação de uma escola de artes dramáticas custeada pelo governo e no seu posicionamento sobre as loterias publicadas no final da década de 1850 destinadas à construção de um grande teatro e que, na década seguinte, ou foram redirecionadas para obras da Igreja ou simplesmente nunca correram. Ainda que, após a Guerra do Paraguai, D. Pedro II tenha utilizado de sua influência para que uma sala teatral nos moldes almejados há 20 anos fosse construída na corte, a Comédia Brasileira (versão nacional da *Comédie Française*), assim como uma escola pública de teatro, não foi criada. O momento histórico para criação de uma companhia dramática brasileira passara sem ser aproveitado, o que pode ser atribuído, em partes, a atitudes do imperador em relação às complexas questões teatrais da década de 1860.

Após estudar a relação de D. Pedro II com o teatro no Brasil, tornou-se possível olhar para o processo de evolução do imperador e até mesmo entender o funcionamento do sistema

político do Segundo Reinado, desfazendo entendimentos equivocados proporcionados por lugares-comuns aprendidos no Ensino Médio.

Quando, assinando apenas seu nome próprio, o imperador sugere repertório a Adelaide Ristori em sua segunda passagem pelo Brasil, nota-se sua evolução na forma de encarar o poder. Enquanto o adolescente monarca utiliza o mordomo imperial para, até com ameaças, impor repertório à Companhia Dramática Francesa, o homem em sua maturidade, em comunicação direta com uma artista, nada impõe, sugerindo repertório não apenas baseado em seu gosto pessoal, mas também no que acreditava que a corte gostaria de assistir e no que seria benéfico à atriz em termos de bilheteria. A conduta juvenil de D. Pedro II estava mais próxima do modo de governar de seu avô, D. João VI, e de seu pai, D. Pedro I. Assim, nas mudanças de comportamento do governante na lida com questões teatrais enquanto espectador, lê-se também as transformações pelas quais ele passou no exercício do poder.

No percurso rumo ao amadurecimento, se num primeiro momento, ainda sob forte tutela da elite política, sua sugestão de uma montagem para “salvar” o Teatro São Pedro foi a de um drama histórico português – em conformidade com os ideias da elite política e cultural brasileira e com as características de uma nação ainda sem dramaturgia plenamente desenvolvida –, conforme vai amadurecendo, o imperador começa a se libertar das amarras impostas na infância e adolescência, não só frequentando teatros de “má fama”, como indo contra decisões do Conservatório Dramático, fazendo indicações de repertório à atriz Adelaide Ristori e traduzindo uma tragédia grega que não se vinculava à ideia de teatro como escola de costumes.

O teatro sempre foi um reflexo de sua sociedade e, como visto, o espaço teatral foi um dos palcos sociais mais importantes do século XIX. Dessa forma, estudar a relação de D. Pedro II com o teatro brasileiro foi também um mergulho na organização política do Império. As mudanças atravessadas pelo sistema de loterias – cujas decisões passaram das mãos de D. Pedro I para as dos membros do Poder Legislativo durante a Regência, onde permaneceram durante todo o Segundo Reinado –, o poder dos membros do CDB nos rumos da cena brasileira e as questões teatrais da década de 1860, com desfechos influenciados pelo imperador, evidenciam que a monarquia constitucional brasileira era para valer, muito longe de ser um “governo rigorosamente pessoal [...] quase absoluto do monarca”, como defendeu Heitor Lyra (1977, p. 34), no início do século XX. Dada a natureza do regime e do cargo, D. Pedro II tinha muito poder e influência e, à medida que amadurecia, aprendia a lidar com maior eficiência com o sistema político-administrativo do Império, mas sem jamais ter se tornado um tirano. Havia um equilíbrio de poder previsto na Constituição, nunca desrespeitada pelo monarca.

O estudo desenvolvido permitiu ainda somar forças à posição de Fraguas (2019), contestando, a partir da perspectiva teatral, a ideia de teatralização do poder por parte de D. Pedro II. Conforme explicado na Introdução, tal tese defende que os campos intelectual e científico foram capitais simbólicos para a fundamentação do poder de D. Pedro II. Autores como Schwarcz (1998) partilham dessa perspectiva, como se pode em notar em passagens como esta:

o grande número de fotos, desenhos e a regularidade de elementos que ligavam o imperador à cultura são de tal monta que apesar de uma certa oscilação temporal, parecem destacar uma política intencional (SCHWARCZ, 1998, pp. 329-330).

E também na seguinte:

Também no Brasil a monarquia investiu em sua afirmação ritual e teatral. Títulos, cortejos, procissões, manuais de civilidade, pintura, história e poesia fizeram parte da construção desse processo que por meio da memória e de monumentalidade procurava ganhar espaço na representação nacional (SCHWARCZ, 1998, p. 31).

É necessário admitir que uma dissertação de mestrado desenvolvida num programa de Artes Cênicas não tem envergadura para rebater em sua totalidade uma tese de livre docência desenvolvida num programa de Antropologia (caso do estudo de Schwarcz). No entanto, no que diz respeito a seu campo de estudo, a arte teatral, é possível discordar de ideias apresentadas em pesquisas de maior elaboração, como é o caso da contestação da ideia de teatralização do poder aplicada como regra geral da conduta adotada pelo governo imperial brasileiro durante o Segundo Reinado.

Mesmo para Schwarcz (1998), o teatro, enquanto manifestação artística, não necessariamente aparece nesse lugar, posto que nas duas citações elencadas a arte teatral não consta como recurso para construção e/ou reafirmação da imagem imperial. Ainda que no espaço teatral ocorressem rituais e cerimônias laudatórias, houvessem códigos de etiqueta sobre comportamentos necessários mediante a presença e até mesmo recomendações de repertórios considerados de bom tom para serem levados à cena diante do imperador, caracterizando situações de teatralidades nas relações sociais e de poder, não houve, a partir da ascensão de d. Pedro II ao trono, orientações de conteúdos a servirem de peças de propaganda ao imperador.

É verdade que durante a permanência da família real portuguesa no Brasil e o Primeiro Reinado, o importante palco do século XIX foi também espaço de exaltação das realezas em repertórios cênicos e de afirmação da monarquia – nesse sentido, a assinatura da Constituição de 1824 no palco do Real Teatro São João é um grande exemplo – em rituais e procedimentos

reproduzidos durante a Regência até mesmo em relação a conteúdos, como o *Prólogo dramático*, de Manuel de Araújo Porto Alegre, bem documenta. Já durante o Segundo Reinado, aniversários reais e datas significativas para o Brasil continuavam a ser celebradas através de apresentações teatrais, mas não mais – reitera-se - como assuntos postos em cena e sim como parte do ritual de celebrações feitas nos prédios teatrais. Com o avançar da maioridade de D. Pedro II, as peças encomiásticas ao imperador deixaram de existir, ao contrário do que se observa na literatura, que conta com obras como a citada *Confederação dos Tamoios*.

Burke (1994, p. 15), ao estudar Luís XIV, afirma que “a fabricação de sua imagem foi modelo para outros monarcas” e que “[no] final do século XX, [...] chefes de Estado, de Richard Nixon a Margareth Thatcher, confiaram suas imagens a agências de propaganda”. Mesmo na terceira década do século XXI, vemos presidentes eleitos democraticamente, mas com tendências autoritárias fabricando vídeos e fotografias para transmitir imagens com propósitos eleitorais. É parte do jogo político do cargo de governantes que buscam afirmar seu poder. Nesse sentido, quando Schwarcz (1998, p. 379) afirma que o monarca D. Pedro II “vivia mais para a representação pública do que para si próprio”, ou seja, para ser Pedro de Alcântara, não há necessariamente, nesse caso, a identificação de uma postura que contrarie práticas comuns a entes políticos.

No entanto, no que compete ao universo teatral, um D. Pedro II que se afirmava como Pedro de Alcântara, cidadão civil, vivendo, portanto, para “si próprio” é facilmente identificável em diversos momentos de sua relação com o teatro: na atividade teatral infantil, na correspondência com Adelaide Ristori, nas críticas diletantes ou na tradução em prosa de *Prometeu acorrentado*, a máscara da pessoa pública é deixada de lado, dando lugar à da pessoa privada. E é especialmente na análise da relação teatral de Pedro de Alcântara com as artes da cena de sua época que se observa com nitidez muitas vivências cênicas que não foram utilizadas como recursos para a construção de uma imagem imperial.

A tradução de *Prometeu acorrentado*, além de atuar na recusa à imagem de D. Pedro II como “um diletante amador, sem nenhuma capacidade de aprofundar ou sistematizar um conhecimento” (BARMAN, 2012, p. 430) – afinal ninguém efetua a tradução de uma tragédia grega sem um conhecimento profundo do material a ser trabalhado – e evidenciar D. Pedro II no papel de agente ativo na *práxis* teatral, também ajuda a jogar por terra a ideia da utilização do teatro para promoção pessoal do imperador, tal como um projeto político. Afinal, se em sua relação com o teatro D. Pedro II almejasse a construção de algum capital simbólico em benefício próprio, porque não publicizou sua – até hoje, nunca encenada – tradução? O mesmo

tipo de questionamento pode ser feito referente aos pedidos e sugestões de montagens teatrais feitas pelo monarca, posto que sempre se tratavam de textos sem nenhuma relação com sua figura.

Em suma, como ator amador, espectador, conselheiro, tradutor, crítico dileitante, pai-educador e governante a se opor à utilização de determinadas loterias com propósitos teatrais, D. Pedro II, ou melhor, Pedro de Alcântara construiu uma longa e complexa relação com o teatro praticado no Brasil do século XIX, sendo possível entender melhor, a partir da observação desse envolvimento, o funcionamento político-administrativo do Brasil Império e recusar alguns conceitos tidos como canônicos a respeito de D. Pedro II e seu reinado.

Mas “qualquer história biográfica é apenas uma hipótese confrontada com o acervo documental, expressão de dúvidas, irresolução e simulações” (DOSSE, 2015, p. 294). A leitura aqui apresentada, embora apoiada em documentação diversificada e em muitas referências acadêmicas, não tem a presunção de se apresentar como definitiva, mas apenas como uma das possíveis. Reitera-se a vontade de seguir adiante, pela intuição de que muitos outros materiais podem ser descobertos. Nesta etapa que se conclui, destacam-se como novidades da relação entre D. Pedro II e o teatro brasileiro de sua época apresentadas nesta dissertação as sugestões de montagem de *Os dois renegados* e *O doente imaginário*, a presença na plateia – em mais de uma ocasião – de montagens de textos de Joana Manso, primeira dramaturga a escrever em português brasileiro, a identificação do destinatário (Marquês de Olinda) de um carta sob custódia do MIP a tratar de assuntos teatrais e citada por D. Pedro II em seus diários (e até então não identificada) e as análises de uma peça de Manuel de Araújo Porto Alegre, o *Prólogo dramático*, que, até recentemente, era tida como perdida, e de *Os dois renegados*, de José da Silva Mendes Leal.

Muito mais pode ser encontrado, pois, como informa Fraguas (2020, p. 16) só o Arquivo da Casa Imperial do Brasil, sob custódia MIP, possui, aproximadamente, 30 mil documentos para serem consultados. Há ainda uma quantidade enorme de documentação em outros acervos, como o AN, não catalogados e sob risco de desaparecimento antes mesmo de serem registrados.

Se na abertura houve citação de Carvalho (2007, p. 230), na conclusão, resgata-se o mesmo autor:

seu apoio [o de D. Pedro II] à ciência, às letras, à educação e a técnica foi um exemplo importante num país com 80% de analfabetos [...] serviu também para projetar no exterior a imagem de um chefe de Estado culto e mecenas, em contraste com a dos generais e caudilhos toscos que povoaram a política da América Latina.

Toda trajetória aqui catalogada, talvez, se resuma na seguinte afirmação do próprio D. Pedro II. Em 23 de abril de 1891, meses antes de sua morte, em sua carta intitulada *Fé de Ofício*, Dom Pedro de Alcântara, ex-D. Pedro II, escreveu: “em extremo gostei do teatro dramático e lírico, cogitando sem cessar da ideia de um teatro nacional” (REZUTTI, 2019, p. 508).

Seja por sua trajetória de vida lida através da perspectiva teatral, seja através de sua Fé de Ofício, D. Pedro II se apresenta como uma referência de um governante brasileiro com intenso envolvimento com o teatro brasileiro de sua época.

Acredito que os objetivos específicos desta pesquisa, assim como o principal, tenham sido alcançados, sem significar um encerramento, mas sim o desfecho de uma etapa, antes do início de outra. Que muito mais seja descoberto e que fique o exemplo para vindouros chefes do poder executivo nacional.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Suzana Regina Camillo de. **Teatro e poder na corte do Brasil Império**. Rio de Janeiro: Unirio. Disponível em: <[1528578388_ARQUIVO_ArtigoANPUHrevisadoSuzanaAbranches.pdf](#)>. Acesso em: 16 abr. 2022.

AGUIAR, Jaqueline Vieira de. **Princesas Isabel e Leopoldina: mulheres educadas para governar**. Curitiba: Appris, 2017.

AGUIAR, Jaqueline Vieira de. **Cadernos de lições: a educação das princesas Isabel e Leopoldina nos paços imperiais (1850-1864)**. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

AMORIM, Mariana de Oliveira. **Folhetins teatrais e o Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

ANAIS do Império (acervo digital). Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>. Acesso em: 16 abr. 2022.

ARAÚJO, Maria Walda de Aragão (Org.). **Dom Pedro II e a cultura**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 1977.

ARÊAS, Vilma. **A Comédia de Costumes**. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2012. *In*: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2012, pp. 119-136.

ARQUIVO NACIONAL. **Infância e adolescência de D. Pedro II**: documentos interessantes publicados para comemorar o primeiro centenário do grande brasileiro ocorrido em dezembro de 1825. Rio de Janeiro: oficinas gráficas do Arquivo Nacional, 1925.

AS INCURSÕES de D. Pedro II nas línguas orientais. Canal História do Brasil como você nunca viu. 11 jul. 2020. 1 vídeo (1h 36 min. 26 seg.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sI4aX5sWbgA>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

ATAS do Conselho de Estado. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/AT_AtasDoConselhoDeEstado.asp>. Acesso em: 16 abr. 2022.

AVELLA, Angelo Aniello. **Teresa Cristina de Bourbon: uma imperatriz napolitana nos trópicos 1843-1889**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. *E-book*.

AZEVEDO, Elisabeth. Joana Paula Manso de Noronha: uma dramaturga no teatro brasileiro do século XIX (1840 – 1859). **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, vol. 2, nº 41, pp. 1-24, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0203. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19777>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

AZEVEDO, Elizabeth. **Um palco sob as arcadas**: o teatro dos estudantes de direito do Largo São Francisco, em São Paulo, no século XIX. São Paulo: Annablume, 2000.

AZEVEDO, Elizabeth. **Loterias e o teatro no Brasil**. São Paulo, 2022. No prelo.
 BARÃO DE PARANAPIACABA. Prometheu Acorrentado: Trasladação poetica do texto, que do original de Eschylo, vertido litteralmente para portuguez por D. Pedro II, Imperador do Brazil, fez o Barão de Paranapiacaba [continuação]. **Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, tomo LXVIII, parte II, 1907.

BARBOSA, Silvana Mota. **A Sphinge Monárquica**: o poder moderador e a política imperial. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001.

BARMAN, Roderick J. **Imperador cidadão e a construção do Brasil**. Tradução de Sonia Midori Yamamoto. São Paulo: UNESP, 2012.

BARRAL e da Pedra Branca, Luísa Margarida Portugal de Barros, *condessa de*. **Cartas a Suas Majestades, 1859-1880**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.

BEDIAGA, Begonha (Org.). **Diário do Imperador D. Pedro II (1840-1891)**. Petrópolis: Museu Imperial, 1999. Disponível em: <<https://museuimperial.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/09/Di%C3%A1rios-de-D.-Pedro-II-TODOS-OS-VOLUMES-convertido.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

BENEDETTO Flores, Giovana G. Modos de Subjetivação do Feminino no Primeiro Jornal Dedicado às mulheres: O Jornal das Senhoras, de 1852. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10**. Florianópolis, 2013. Disponível em: <<http://www.entremeios.inf.br/published/188.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

BESOUCHET, Lídia. **Pedro II e o século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BIBLIOTECA Brasileira Guita e José Mindlin (acervo digital). Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/1>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e. **O Imperador e a atriz**: D. Pedro II e Adelaide Ristori. Caxias do Sul: Educ, 2007.

BRASIL (Ministério do Império). Ministro (José Idelfonso de Souza Ramos). **Relatorio do anno de 1861 apresentado a Assembléa Geral Legislativa 2ª sessão da 11ª legislatura [sic]** (Publicado em 1862). Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?authkey=%21APdhA00zl4iLKMg&cid=6571E5ED4AD26E98&id=6571E5ED4AD26E98%211369&parId=6571E5ED4AD26E98%21458&o=OneUp>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

BRASIL. **Collecção das Leis do Imperio do Brazil de 1822**. Parte 2. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1887. Disponível em: <<https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/18337>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

BRASIL. **Constituição política do império do Brazil de 25 de março de 1824.** Constituição Política do Império do Brasil, elaborada por um Conselho de Estado e outorgada pelo Imperador D. Pedro I. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm>. Acesso em: 16 abr. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 154 de 30/11/1837 / IB - Império do Brasil.** Concedendo ao Theatro Fluminense duas loterias annuaes por tempo de seis annos. Disponível em: <<https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/202588-concedendo-ao-theatro-fluminense-duas-loterias-annuaes-por-tempo-de-seis-annos.html>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

BRASIL. **Decreto nº 911, de 19 de agosto de 1857.** Concede por espaço de tres annos, contados do mez de Maio ultimo, á Empresa Lyrica desta Côrte o beneficio liquido de doze loterias por anno para sustentação das suas representações; e bem assim quatro loterias annuaes á Empresa Lyrica Nacional, que correrão de tres em tres mezes. Coleção de Leis do Império do Brasil – 1857, Página 20 Vol. 1 pt I (Publicação Original). Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-911-19-agosto-1857-557740-publicacaooriginal-78398-pl.html>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

BRASIL. **Lei nº 1.099, de 18 de setembro de 1860.** Prohibe as loterias e rifas de qualquer especie, não autorizadas por Lei, e dá faculdade ao Governo para conceder loterias. Rio de Janeiro, 1860. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/leimp/1824-1899/lei-1099-18-setembro-1860-556060-publicacaooriginal-75653-pl.html#:~:text=1%C2%BA%20Fic%C3%A3o%20prohibidas%20as%20loterias,a%20metad e%20do%20valor%20dos>>. Acesso em: 18 abr. 2022.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil:** Quatro séculos de teatro no Brasil. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CALMON, Pedro. **O Rei Filósofo:** vida de D. Pedro II. São Paulo: Nacional, 1938.

CARDOSO, Lino de Almeida. **O som e o soberano:** uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. **A Vida de Carlos Gomes.** 3ª ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.

CARVALHO, José Murilo de. **D. Pedro II:** ser ou não ser. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTRO, L. Alvaro de. Aos brasileiros. **Correio Mercantil.** 15 nov. 1863. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20186&pesq=se zefreda&pagfis=22620>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história.** Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

COSTA Porto, José da. **O Marquês de Olinda e o seu tempo**. Pernambuco: Conselho Estadual de Cultura, Recife, 1974.

COSTA-LIMA Neto, Luiz. **Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846):** entre o lundu, a ária e a aleluia. Tese (doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DANTAS, Monica Duarte. Constituição, poderes e cidadania na formação do Estado-Nacional brasileiro. *In*: INSTITUTO PROMETHEUS (Org.). **Rumos da Cidadania**. São Paulo: Instituto Prometheus de Estudos Ambientais, Culturais e Políticos, 2010, pp.19-58.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. **Theatro de S. Pedro**. 1 ago. 1840, nº 169, p. 2. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_01&pesq=%22o%20doente%20imagin%C3%A1rio%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=23119>. Acesso em: 22 abr. 2022.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

DOLHNIKOFF, Miriam. Governo representativo e eleições no século XIX. **Revista IHGB**. Rio de Janeiro, vol. 474, mai./ago., 2017, pp. 15-46.

DOLHNIKOFF, Miriam. **O pacto imperial: origens do federalismo no Brasil do século XIX**. São Paulo: Globo, 2005.

DOLHNIKOFF, Miriam. Representação política no Império: Crítica à ideia de falseamento institucional. *In* : LAVALLE, Adrian Guerza (Org). **El horizonte de la política** : Brasil y la agenda contemporânea de investigación em el debate internacional. México: CIFSAS, 2011, pp. 125-166.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. 2ª ed. Trad. Gilson César Cardos de Souza. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EIRÓ, Paulo. **Sangue Limpo**. São Paulo, Typographia Litterária, 1863.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ÉSQUILO. Prometeu encadeado [Tradução de Dom Pedro II]. *In*: SANTOS, Ricardo Neves dos. **Prometeu Acorrentado e as poéticas tradutórias de João Cardoso de Menezes e Dom Pedro II**. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1993.

FARINA, Domitila. **Manuel de Araújo Porto Alegre: a saída à brasileira da guerra de alecrim e manjerona**. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERRAZ, Sérgio. **O Império revisitado: Instabilidade ministerial, Câmara dos Deputados e Poder Moderador (1840-1889)**. Tese (doutorado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FIORITO, Arcângelo. **Orçamento para uma representação do Teatro Lírico do Rio de Janeiro**. Acompanham duas cartas do mesmo. 10 mai. 1870. Maço 156, doc. 7315.

FRAGUAS, Alessandra Bettencourt Figueiredo. Conselhos ao imperador: reflexões sobre as mensagens de Luiz Augusto May a D. Pedro II. **Revista IHGB**. Rio de Janeiro, vol. 481, set./dez. 2019, pp. 71-94.

FRAGUAS, Alessandra Bettencourt Figueiredo. D. Pedro II e o campo científico: novas perspectivas sobre a trajetória do imperador. **Revista IHGB**. Rio de Janeiro, vol. 459, abr./jun. 2013, pp. 125-152.

FRAGUAS, Alessandra Bettencourt Figueiredo. **Entre Júpiter e Prometeu, a complexa trajetória de d. Pedro II: um agente no campo científico (1871-1891)**. 207f. Dissertação (Mestrado em História Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

FRAGUAS, Alessandra Bettencourt Figueiredo. Entre o patriarca e o bacharel: a Complexa trajetória de D. Pedro II. *In*: ALCÁNTARA, Manuel; GARCÍA, Mercedes Montero; LÓPEZ, Francisco Sánchez (Coords.). **Estudios culturales: Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas**. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=R2IIDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=memoria+del+56+ica&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiinc6R_6vpAhUzCrkGHeouBK4Q6AEIOTAC#v=onepage&q=memoria%20del%2056%20ica&f=false>. Acesso em: 16 abr. 2022.

GAUTHIER, Guy. **O imperador republicano: uma concisa e reveladora biografia de dom Pedro II**. São Paulo: Maquinaria Sankto, 2021.

HEMEROTECA Digital da Biblioteca Nacional (acervo digital). Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil do Dom Pedro II - 1ª e 2ª partes**. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1979.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Capítulo III. *In*: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira: Do Império à República**. Tomo II, vol. 7. São Paulo, DIFEL, 1985, pp. 21-40.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História geral da civilização brasileira: do Império à República**. Tomo II, vol. 7. São Paulo: DIFEL, 1985, p. 21.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus, Ministério da Cidadania. Museu Imperial.

IG. [José de Alencar]. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**: publicadas no Diário. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diário, 1856.

JORNAL DO COMMERCIO. Correspondencias. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia imperial e constitucional de J. Villeneuve e Comp^a. 7 nov. 1840a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_03&pasta=ano%20184&pesq=&pagfis=1174>. Acesso em: 21 fev. 2022.

JORNAL DO COMMERCIO. Theatro de S. Pedro. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: Typographia imperial e constitucional de J. Villeneuve e Comp^a. 5 nov. 1840b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_03&pasta=ano%20184&pesq=&pagfis=1158>. Acesso em: 21 abr. 2022.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei**: um estudo sobre teologia política medieval. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KIST, Ivete Susana. **A Tragédia e o Melodrama**. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2012. *In*: FARIA, João Roberto (Org.). História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2012, pp. 75-93.

LACOMBE, Américo Jacobina. **O mordomo do Imperador**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1994.

LAGO, Pedro Corrêa do. O imperador e a diva. *In*: VANUCCI, Alessandra (Org.). **Uma amizade revelada**: correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo. Rio de Janeiro: edições Biblioteca Nacional, 2004.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I**: um herói sem nenhum caráter. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LYRA, Heitor. **História de Dom Pedro II**: Fastígio: 1870-1880. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/DAC Funarte/Serviço Nacional de Teatro, s.d.

MAGALHÃES, Domingos de. **Confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro: impresso da Casa Imperial, 1856.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **O poeta e a Inquisição**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000144.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Reformar os costumes ou servir o público**: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, SP, 2016.

MARTINS, Maria Fernanda Vieira. **A velha arte de governar: o Conselho de Estado no Brasil Imperial**. Topoi. Rio de Janeiro, vol. 7, nº 12, jun. 2006, pp. 178-221. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v7n12/2237-101X-topoi-7-12-00178.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

MEDEIROS, Múcio. **O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial**. Dissertação (mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MENDES Leal Junior, José da Silva. **Os Dous Renegados, apresentado a primeira vez em Lisboa em 9 de julho de 1839 no Theatro normal da rua dos Condes e premiado pelo Jury Dramatico**. Rio de Janeiro, Typhografia de Almeida & Guimarães, n. 7, 1862.

MICHELI SILVA, Lillian. “E um eco de dor para o futuro”: a construção de uma memória sobre a Balaiada. **XXIX Simpósio Nacional de História**. Brasília, 2017. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502852109_ARQUIVO_ArtigoAnpuh.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2022.

MOLIÈRE. **Le Malade Imaginaire**. Disponível em: <http://www.toutmoliere.net/img/pdf/malade_imaginaire.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MOLIÈRE. **O doente imaginário**. Tradução e adaptação de Marília Toledo. São Paulo: Editora 34, 2011.

MOREL, Marco. **Papéis incendiários, gritos e gestos: a cena pública e a construção**

MOSSÉ, Benjamin. **D. Pedro II, Imperador do Brasil**. Trad. Hermínia Themudo Lessa. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1938. Disponível em <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242475>>. Acesso em: 16 abr. 2022.
nacional nos anos 1820-1830. Topoi. Rio de Janeiro, mar. 2002, pp. 39-58. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/9ZhV4ztkSM8C833xbyyDtSk/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

PEDREIRA, Jorge Miguel Viana; COSTA, Fernando Dores. **D. João VI: um príncipe entre dois continentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PENA, Martins. **O juiz de paz na roça**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2115>. Acesso em: 22 abr. 2022.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Prólogo dramático representado no Teatro Constitucional Fluminense, no faustíssimo dia dous [sic] de dezembro de 1837**. Rio de Janeiro, Typhografia Imparcial de F. P. Brito, 1837. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008883&bbm/4073#page/6/mode/2up>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

PRADO, Décio de Almeida. Entreato Hispânico e Itálico. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2012. In: FARIA, João Roberto (Org.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro**

profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2012, pp. 38-51.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano e a arte do ator**: estudo de fontes. São Paulo: Ática, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**: o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RABETTI, Maria de Lourdes. **Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro**. ArtCultura. Uberlândia, vol. 9, nº 15, jul./dez. 2007, pp. 61-81. Disponível: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1473/1315>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

RAMOS, Luiz Fernando. **A arte do ator e o espetáculo teatral**. Perspectiva/SESC SP, 2012. In: FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/SESC SP, 2012, pp. 137-157.

REZUTTI, Paulo. **D. Pedro II**: o último imperador do Novo Mundo revelado por cartas e documentos inéditos. São Paulo: LeYa, 2019.

ROCHA, Paula. Pedro II, o imperador viajante. **ISTOÉ**. São Paulo, 22 out. 2010. Disponível em: <https://istoe.com.br/107315_PEDRO+II+O+IMPERADOR+VIAJANTE/>. Acesso em: 16 abr. 2022.

RODRIGUES, Cristiane Aparecida; MARTINS, Mariana Luana; BORGES, Lidiane Hott de Fúcio; HOT, Amanda Dutra; CAMPOS, Germano Moreira. Imagem e poder: a fabricação de Luís XIV e D. Pedro II. **IV Seminário Científico da FACIG**. 2018. Disponível em: <<http://pensaracademico.facig.edu.br/index.php/semiariocientifico/article/view/752>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

RONDINELLI, Bruna G. Silva. Os dramas históricos de Mendes Leal nos palcos do Rio de Janeiro: notas sobre as encenações e a recepção crítica. **Revista Convergência Lusíada**. Rio de Janeiro, vol. 35, nº 32, jul./dez. 2014.

SANT'ANNA, Elizabeth Albernaz Machado Franklin de. **Diferentes Vozes, diferentes imagens: Representações, requerimentos, petições e súplicas a D. Pedro II (1840-1889)**. Dissertação (mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

SANTOS, Joaquim Eloy Duarte dos. D. Pedro II no Teatro [palestra]. **Seminário “As muitas faces de Pedro”**. Instituto Histórico de Petrópolis e Museu e Imperial – sala multimídia do Museu Imperial. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.ihp.org.br/26072015/lib_ihp/docs/jeds20051128.htm>. Acesso em: 21 abr. 2022.

SANTOS, Ricardo Neves dos. A tradução em prosa de Dom Pedro II da tragédia Prometeu Acorrentado de Ésquilo. **Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. Juiz de Fora, vol. 6, nº 1, 2018, pp. 96-107. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23253/12863>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

SANTOS, Ricardo Neves dos. **Prometeu Acorrentado e as poéticas tradutórias de João Cardoso de Menezes e Dom Pedro II**. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENADO FEDERAL. **Anais do Senado do Império do Brasil**: Sessões de junho de 1851 – 8ª Legislatura. Livro 1. Brasília, 1978. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1851/1851%20Livro%201.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2022.

SENADO FEDERAL. **Anais do Senado do Império do Brasil**: Sessões de maio de 1854 – 9ª Legislatura. Livro 4. Brasília, 1978a. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1854/1854%20Livro%204.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2022.

SENADO IMPERIAL. **Anais do Senado do Império do Brasil**: Anno de 1845 – Segundo ano da 10ª Legislatura. Livro 3. Rio de Janeiro, 1845. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1845/1845%20Livro%203.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2022.

SENADO IMPERIAL. **Anais do Senado do Império do Brasil**: Anno de 1847. Livro 4. Rio de Janeiro, 1847. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1847/1847%20Livro%204.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2022.

SENADO IMPERIAL. **Anais do Senado do Império do Brasil**: Anno de 1860. Livro 3. Rio de Janeiro, 1860. Disponível em: <[senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1860/1860%20Livro%203.pdf](https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1860/1860%20Livro%203.pdf)>. Acesso em: 18 abr. 2022.

SENADO IMPERIAL. **Anais do Senado do Império do Brasil**: Anno de 1869. Livro 5. Rio de Janeiro, 1869. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1869/1869%20Livro%205.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2022.

SENADO IMPERIAL. **Anais do Senado do Império do Brasil**: Sessões de 1858. Livro 2. Rio de Janeiro, 1858. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1858/1858%20Livro%202.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2022.

SEZEFREDA, Estela. Tributo de gratidão. **Correio Mercantil**. 26 nov. 1863. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20186&pesq=sezefreda&pagfis=22661>>. Acesso em: 22 abr. 2022.

SILVA, Charles Roberto da. **Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)**. Tese (doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Arquivo São Pedro de Alcântara, Maço 132, doc. 6480.

SLEMIAN, Andréa. **Sob o Império das Leis: constituição e unidade nacional na formação do Brasil (1822-1834)**. São Paulo: Hucitec, 2009, pp. 17-44; 70-108.

SLEMIAN, Andréa. **Sob o Império das Leis: Constituição e unidade nacional na formação do Brasil (1822-1834)**. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOUZA, Rosane de. **A gênese de um processo tradutório: as Mil e uma Noites de D. Pedro II**. Dissertação (mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SOUZA, Rosane de. D. Pedro II: influência de um mecenas tradutor na construção de um nacionalismo literário. **Revista Alpha**. Patos de Minas, vol. 13, 2012, pp. 84-96. Disponível em: <<http://livrozilla.com/doc/1144422/d.-pedro-ii--influ%C3%A4ncias-de-um-mecenas-tradutor-na>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio: teatros e tensões culturais na Corte (1832-1888)**. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, SP, 2002.

SQUEFF, Letícia. Revendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Afonso D'Escragnolle Taunay. **I Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp**. Campinas, 2005, pp. 563-570.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. **Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**. São Paulo, nº 14, 2007, pp. 9-32.

VANUCCI, Alessandra (Org.). **Uma amizade revelada: correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo**. Rio de Janeiro: edições Biblioteca Nacional, 2004.

VIZIANO, Tereza. A primeira viagem ao Rio. *In*: VANUCCI, Alessandra (Org.). **Uma amizade revelada: correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo**. Rio de Janeiro: edições Biblioteca Nacional, 2004.

WALDA Araújo e Aragão, Maria. (Org.). **Dom Pedro II e a Cultura**. Rio de Janeiro, Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, 1977.

ANEXOS

Figura 1 - D. Pedro II em Cannes, 1888



Foto gentilmente cedida por Francisco Patrício (acervo pessoal)

Observa-se na assinatura procedimento característico de D. Pedro II observado nesta dissertação: em viagem ao exterior, não é o imperador quem assina, mas o cidadão.