UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Departamento de Artes Cênicas

CHARLES ROBERTO SILVA

Teatro para os trópicos

O governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)

SÃO PAULO

2017

CHARLES ROBERTO SILVA

Teatro para os Trópicos

O governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)

(Versão corrigida)

Tese apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em
Artes Cênicas.

Área de Concentração:
Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a
Elizabeth F. C. Ribeiro Azevedo

São Paulo

2017

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 fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Charles Roberto

Teatro para os trópicos: O governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889 / Charles Roberto Silva. -- São Paulo: C. R. Silva, 2017.
278 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Elizabeth F. C. Ribeiro Azevedo
Bibliografia

1. Subvenção estatal para o teatro brasileiro no século XIX 2. Sistemas de patrocínio para o teatro 3. Loterias 4. Legislação teatral 5. Teatro e Estado I. F. C. Ribeiro Azevedo, Elizabeth II. Título.

CDD 21.ed. -

869.92 Teatro brasileiro

Nome: SILVA, Charles Roberto

Título: Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)

Tese apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em
Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Dedicatória

À minha mãe Ildete Francisca e ao meu pai José Faustino (in memoria) pelo amor e pelas lições de coragem.

Aos professores e às professoras que me educaram para o mundo público.

Agradecimentos

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa do PDSE (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior).

Ao Ministro da Educação Renato Janine Ribeiro.

À Prof.^a Dr.^a Elizabeth F. C. Ribeiro Azevedo pela liberdade que tive para a elaboração da tese.

À Prof.^a Dr.^a Idelette Muzart Fonseca dos Santos pela orientação generosa, pelo rigor metodológico no campo da pesquisa e da docência e pelo acolhimento junto ao Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Lusophone (CRILUS) da Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

À Prof.^a Dr.^a Graça dos Santos pelo acolhimento junto à Université Paris Ouest Nanterre La Défense, pelos estímulos à pesquisa, pelos bons conselhos e boas conversas e pelas indicações biobibliográficas imprescindíveis para elaboração desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Jean-Claude Yon, da Université de Versailles Saint-Quentin, pelo estímulo à realização desta pesquisa.

Aos examinadores da banca de qualificação Prof. Dr. João Roberto de Faria e Prof. Dr. Ferdinando Martins.

À Profa. Dr.^a Orna Messer Levin e à Profa. Dr.^a Elisabeth Silva Lopes pelo apoio oferecido no processo de candidatura ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

À Biblioteca do Senado Federal; Bibliothèque nationale de France (Bnf), seção des Arts du spectacle; Bibliothèque du Centre Calouste Gulbenkian; Bibliothèques et Archives du Collège de France e Société d'Histoire du Théâtre. Ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo e Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo.

Às bibliotecárias da Bibliothèque du Centre Calouste Gulbenkian de Paris.

Aos funcionários do Serviço de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, especialmente, Tânia Delonero e Maicon Barbosa.

Ao SESCSP, especialmente ao Prof. Danilo Santos de Miranda, Elisa Saintive Americano, Soraya Idehama, Cynthia Petnys, Larissa Meneses, Regiane Lúcio, Marco Rosa Jr., Devanilson José Furlan e a equipe de instrutorxs do setor infantojuvenil do Sesc Pompeia pelo apoio a minha ida à França.

Às minhas irmãs (Ana Paula e Roberta) e ao meu irmão (José Eduardo) pelas alegrias divididas. Aos sobrinhos (Renato, Beatriz e Giulia) pelo amor incondicional. A todos os familiares, em especial para a minha tia Andréia de Oliveira e ao meu primo José Nilson da Silva. À afilhada Irene Lessa. Aos amigos que estiveram comigo ao longo desta jornada: Surya Pombo, Talita Lessa, Aldair Rodrigues, Augusto Velloso-Pampolha, Fernanda Volponi, Cícero de Oliveira, Imad Nasser, Alex Chagas, Ivone Lessa, Caro Ferrer, Daniel Borges, Marcelo Salum, Tarcisio D'Almeida, Gessé Araújo, Fernando Ferraz, Valéria Amorim, Ernane Salles, Renata Melo, Leonardo Paiva, Regiane Lúcio, Renato C. Araújo, Robson Bonelli, Gilmar Lemos, Umberto Cerasoli Jr., Nathalie Le Boulter Pavelic Santos, Sofia Pombo, Raisia França Basto, Dani Almada, Natália Guerellus, Claudio Serra, Michele Campos e todos aqueles que convivi na Université Paris Ouest Nanterre La Défense e na Maison du Brésil, muitíssimo obrigado.

Responderei com o maior orador de Athenas. Demosthenes, advogando a causa da pátria e vendo os perigos desta com a invasão que Philippe de Macedônia fazia na Grécia, bradou em praça: “Ha uma lei que proíbe com pena de morte tocar nos fundos destinados para o teatro: eu não digo que nelles se toque, mas digo que não temos com que armar o exército, e o inimigo está quase ás portas.

(José da Silva Lisboa (Barão de Cayru). Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1826.)

Resumo

SILVA, C. R. **Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)** 2017. 276f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta tese investiga a relação do Estado com o teatro no Brasil no período de 1822 a 1889, por meio da subvenção às Artes Cênicas. Procura relacionar a documentação produzida pelo executivo e o legislativo dedicada ao teatro aos debates dos *homens de letras* sobre a questão teatral nos periódicos do Rio Janeiro. Investiga o patrocínio às Artes e à Literatura, na França do XVII e a assimilação desse modelo em Portugal durante o século XVIII e no Brasil a partir do XIX. Examina a ação da *Revue des Deux Mondes* na divulgação do teatro francês no Brasil. Analisa o alvará de 1771, primeira legislação produzida em Portugal para a normatização dos teatros públicos do reino e a sua permanência no Brasil após o processo de independência. Contribui com documentos novos para aprofundamento do estudo da história do teatro brasileiro.

Palavras-Chave: Teatro e Estado; subvenção estatal para o teatro brasileiro no século XIX; loterias; sistemas de patrocínio para o teatro; patrocínios e academias; legislação teatral; *Comédie-Française*; mecenato; Alvará de 1771.

Abstract

SILVA, C. R. Theatre for tropics: the Brazilian imperial government and the theatrical matter (1822-1889). 2017. 278f. Thesis (PhD) – Communication and Arts School, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

This thesis investigates the relation between the State and the theatre in Brazil during 1822 and 1889, through the subvention to the Scenic Arts. It tries to correlate the documents produced by the Executive and the Legislative dedicated to the theatre and to the debates from the academic man regarding the theatrical matter on Rio de Janeiro papers. It studies the sponsorship to the Literature and Arts during the XVII in France and the uptake of the same model during XVIII in Portugal and in Brazil from XIX. It examines the action of *Revue des Deux Mondes* regarding the promotion of the French theatre in Brazil. It analyses the 1771 Permit, first legislation produced in Portugal seeking the regulation of the realm public theatres and its continuance in Brazil after the independence process. It contributes with new documents for a deep study of the Brazilian theatre history.

Key-words: Theatre and State; State subvention for the Brazilian theatre during XIX century; lotteries; sponsorship systems for the theatre; sponsorship and academic schools; theatrical legislation; *Comédie-Française*; patronage; 1771 License.

Sumário

Introdução	12
Capítulo I – França	
1.1 Rumo à Comédie-Française.	19
1.2 Comédie-Française: das glórias do rei à civilização dos cinco continentes.	37
1.3 Elos entre dois mundos.	49
Capítulo II – Portugal	
1 Pombal: absolutismo, iluminismo e teatros públicos.	58
1.1 O alvará de 1771: gênese dos teatros públicos em Portugal	66
2 Quanto custa um teatro? O príncipe regente D. João e o Real Theatro de São Carlos (1793-1808).	90
3 Almeida Garrett e o Plano para a Fundação e Organização do Teatro Nacional de Lisboa.	123
Capítulo III – Teatro para os trópicos	
1 Teatro entre dois mundos: a política teatral D. João VI para a nova sede do reino (1808-1820)	144
2 Pedro I: tudo deve mudar para que tudo fique como está.	180
3 Todo poder ao legislativo.	214
4 Pedro II: o governo em cena.	235
Conclusão	261
Referências bibliográficas	263

Introdução

O interesse na relação entre Teatro e Estado surgiu durante a elaboração da dissertação de mestrado. A proposta de pesquisa foi analisar os escritos de Sabato Magaldi, produzidos para o *Jornal da Tarde*, entre os anos de 1966 e 1969, mais precisamente sobre a geração de autores que o crítico teatral denominou de *Nova Dramaturgia*.

A vontade de compreender melhor a relação entre a crítica teatral e a imprensa me encaminhou à leitura de escritos relacionados ao teatro brasileiro e com a questão teatral, temas presentes nos periódicos da Corte. Para a análise daqueles textos estabeleci uma metodologia de investigação baseada nas repetições de assuntos que os escritores fizeram sobre a questão teatral no Brasil, em diferentes décadas do século XIX. No final do procedimento, demarquei quatro linhas de argumentação sobre o teatro que orientaram a intervenção dos autores na esfera pública: inexistência do teatro no Brasil; teatro como instituição civilizadora; subsídio oficial para o teatro, a literatura dramática e formação de atores e, por fim, críticas ao comercialismo da atividade teatral.

Ao final da dissertação, um capítulo foi apresentado sobre a origem da crítica teatral na imprensa diária e expôs evidências de que a confraria de *homens de letras* não escrevia aos periódicos da Corte por mero jogo de vaidade. Havia uma agenda recorrente que reivindicava o envolvimento do poder oficial com a arte teatral. Eram apontados diagnósticos sobre os problemas relacionados à cena teatral, bem como soluções eram propostas. Após esta prospecção e os avanços da leitura bibliográfica tangente ao tema, surgiu a pergunta que inspirou a criação desta tese: como a discussão teatral foi registrada na documentação oficial do século XIX? Analisar a problemática teatral a partir do prisma

do poder e destacar estabelecer as disputas que se colocaram em relação ao tema passou a ser uma das nossas ambições.

A partir da década de 1830, as revoltas provinciais avançaram no sentido de desarticular o projeto de centralização do poder que vinha sendo orquestrado a partir do Rio de Janeiro desde 1808. As ações do Estado brasileiro para conter os levantes nas províncias revoltosas e o alastramento para outras regiões foram violentas.¹

Em torno da defesa da centralização do poder político e utilizando estratégias sofisticadas para afastar um possível desmembramento territorial, como ocorrera nas colônias espanholas na América nas guerras de independência, o governo imperial buscou apoiar e subvencionar instituições² que operaram no sentido de reforçar a ideia de nação e de nacionalidade. Como foram os casos do Colégio Pedro II, criado em 1837, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado no ano seguinte, e o Conservatório Dramático Brasileiro, a partir de 1843.

Relacionando o contexto aos discursos dos *homens de letras*, estabelecidos na Corte a partir dos últimos anos da década de 1830, que circularam nos periódicos daquele local, ao debate historiográfico, sinalizava-se que todos advogavam pela centralização do país regida pela cultura. A historiografia que, por sua vez, tratou da consolidação do Estado brasileiro no século XIX³, defendia a construção da identidade nacional, a partir

¹ CARVALHO, José Murilo de. “A vida política”. In: CARVALHO, José Murilo de. *A construção nacional 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

² Antonio Candido: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*; Lilia Moritz Schwarcz: *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*; José Murilo de Carvalho: *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial*.

³ Cf. Maria Odila Leite da Silva Dias: *A interiorização da metrópole e outros estudos*; José Murilo de Carvalho: *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial*; Ilmar R de Mattos: *O tempo saquarema*; Lilia Moritz Schwarcz: *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. Jurandir Malerba: *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência*.

dos anos de 1830, foi promovida e patrocinada pelo governo imperial e contou com a contribuição dos *homens de letras*.

Na trilha dessa argumentação, os escritos sobre teatro que circularam nos periódicos do Rio de Janeiro, entre 1840 e 1860, mostraram que os *homens de letras*, ao reivindicarem o envolvimento do poder oficial com o tema teatral, divulgaram prioritariamente a ideia de um teatro profícuo a favor da propagação do discurso da identidade e da unidade nacional.

O Golpe da Maioridade possibilitou a rearticulação de uma nova aliança entre as elites do país⁴. Cotejando os debates do Legislativo sobre a questão teatral e as discussões da imprensa observa-se que, à medida que as políticas adotadas para a consolidação do Estado nacional entraram em ação, foram estabelecidas disputas em torno da questão teatral a partir de 1840. De um lado o Poder Legislativo que, ao longo de 1830, assumira as decisões ligadas ao teatro, principalmente as relacionadas aos subsídios e às loterias e do outro os escritores, vinculados aos discursos da identidade e da unidade nacional, defendendo o teatro como instituição civilizadora.

O argumento central desta tese foi tecido a partir do contexto das ideias políticas dos anos de 1830, das contribuições do debate historiográfico sobre o período, dos textos dos *homens de letras* que circularam nos periódicos da Corte⁵, tematizando a questão teatral, e da verificação da documentação oficial. A documentação oficial é composta por decretos reais, relatórios do Ministério dos Negócios do Império, produzidos entre os anos

⁴ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 2004.

⁵ Os escritos dos *homens de letras* utilizados nesta pesquisa foram reunidos por João Roberto Faria nas obras *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil* e *Machado de Assis: textos críticos e escritos diversos*.

de 1832 e 1888⁶, apresentando ao Executivo a situação do país. As principais decisões do Legislativo e os discursos deste poder dedicados a tema teatral ao longo de vinte legislaturas (1826-1888) também foram explorados para a composição da investigação.

Os dois primeiros capítulos da tese foram arquitetados em torno da investigação de ideias⁷ dos autores daquele período. Neste sentido, as considerações de escritores como Émile Adet, em *Da arte dramática no Brasil*⁸, Machado de Assis, na obra *O passado, o presente e o futuro da literatura*⁹, de José de Alencar¹⁰ e Joaquim Manuel de Macedo¹¹, por meio das suas ideias e críticas para o “aperfeiçoamento” teatro do brasileiro foram estabelecendo os vasos comunicantes entre o Brasil do século XIX e a França de Luís XIV, apontando a permanência da legislação teatral de Pombal no Rio de Janeiro e mostrando os rastros deixados por D. João VI.

No primeiro capítulo investiguei o sistema de academias organizado na França no século XVII e as estratégias utilizadas pelo Estado francês para a difusão da *Comédie-Française* pelo mundo no século XIX.

O capítulo dois, dedicado a Portugal, examinei a legislação teatral estabelecida no país durante o governo do Marquês de Pombal, por meio do Alvará de 17 de julho de

⁶ Entre 1832 e 1888, o Ministério dos Negócios do Império produziu 56 relatórios direcionados ao Executivo tratando da situação do país e das principais decisões do Legislativo.

⁷ Para Peter Burke, em *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*, Christophe Charle, em *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Londres e Viena*, Jacques Le Goff, em *A nova história* o objeto de investigação do campo da História das Ideias são as ideias.

⁸ ADET, Émile. “Da arte dramática no Brasil”. *Revista Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro: nº5, 1º de janeiro de 1844 apud FÁRIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 43.

⁹ ASSIS, Machado de. “O passado, o presente e o futuro da literatura”. *A Marmota*, 23 de abril de 1858. In: FÁRIA, João Roberto. *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 113.

¹⁰ *Jornal Correio Mercantil*, 19 de novembro de 1854.

¹¹ MACEDO, Joaquim Manuel de. “Crônica da Semana”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1861 apud FÁRIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, op. cit., p.530-531.

1771, o período da regência do príncipe D. João na condução dos assuntos teatrais e as propostas de Almeida Garrett para o teatro português adotadas pela rainha D. Maria II.

O terceiro capítulo discorrerá, por meio do estudo da documentação oficial, da relação que o Estado brasileiro estabeleceu com o teatro entre 1822 e 1889. Por se tratar de uma documentação ampla, composta a partir dos debates dos *homens de letras*, *homens do mundo do governo* e representantes da Igreja no parlamento e, também, por questões ligadas ao tempo disponível para a realização desta pesquisa, para a elaboração do capítulo, elegi para a análise documentos que convergiam para a intersecção Estado e Teatro, no contexto dos debates da formação e da consolidação do Estado nacional. Dentre elas: a política teatral joanina no Brasil como reflexo da migração da burocracia portuguesa para os trópicos. O estabelecimento do Legislativo, na década de 1830, como o principal órgão regulador para a distribuição do benefício das loterias voltado à atividade teatral. Por fim, os anos de 1840, 1850, 1860 e 1870, marcados pela criação do Conservatório Dramático, pela instituição, na Corte, de política de subvenção a cargo do Governo, desde que aprovada pelo Legislativo, aos estabelecimentos teatrais com dificuldades financeiras -, medida que, após os anos de 1850, foi pouco a pouco abandonada pelo Governo e pela proibição do financiamento da atividade teatral e de outros negócios por meio de loterias-, que passaram a ser destinadas, a partir de 1860, prioritariamente, aos estabelecimentos pios e para a construção e manutenção de igrejas.

Entre os anos de 1870 até o final da década de 1880, embora as questões de auxílio financeiro aos teatros e de estímulos à atividade teatral permanecessem vigorosa nos debates promovidos pelos *homens de letras* na imprensa, na documentação produzida pelo Executivo e pelo Legislativo, no mesmo período, é perceptível que houve uma

diminuição paulatina do volume de discussões abordando aqueles pontos as condições gerais se mantiveram inalteradas.

O que queremos é o progresso da arte, o desenvolvimento da inteligência, do amor para as coisas belas e nobres; o que queremos é que o reinado do Sr. D. Pedro II, que apenas começou o seu período, se possa tornar mais florescente do que tem sido o Brasil desde o momento em que pôs nele o pé Álvares Cabral; e que um dia se possa dizer, quando se falar desse colosso abraçado pelo Amazonas e o Prata e do século em que terá reinado o Sr. D. Pedro II, o que se diz de Péricles, de Medicis e de Luís XIV, era um grande século.

(Émile Adet, “Da arte dramática no Brasil”)

1. França

Rumo à Comédie-Française

Em 1844, Émile Adet publicava na revista *Revista Minerva Brasiliense* o texto “Da Arte dramática no Brasil”, em um artigo de poucas páginas, o francês chamava a atenção do jovem imperador Pedro II para a situação da arte dramática no Rio de Janeiro, capital do Império. Em torno da sentença “o progresso das letras em geral, do teatro em particular, contribuem para a felicidade da humanidade”¹², Adet fazia um rápido apanhado da conjuntura das artes cênicas na corte. Dentre as situações que o francês julgava problemáticas para que aquela ideia fosse concretizada estavam: a pouca circulação de textos de autores nacionais; o excesso de traduções, principalmente aquelas de qualidade duvidosa; a ação censória do Conservatório Dramático¹³ e o excesso de solicitações referentes aos efeitos que uma peça deveria exercer sobre os espectadores como garantia de investimento para sua permanência no palco:

E o que fará um poeta, não querendo mostrar o vício e a devassidão em toda sua nudez? Irá oferecer uma composição mui simples e pura aos diretores do Teatro de S. Pedro, ou do de Santa Teresa e S. Francisco, e estes lhe dirão: “A sua peça é bonita, mas faltam-lhe efeitos, adormecerá os espectadores”. E o resultado é que, sem tomar dela conhecimento, boa ou ruim, se algum jovem poeta, apaixonado pela arte dramática,

¹² ADET, Émile. “Da arte dramática no Brasil”. *Revista Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 5, 01 jan. 1844 [p. 154-157] In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 337.

¹³ Em 1843 foi criado o Conservatório Dramático como sociedade privada. A entidade manteve este estatuto até 1864. A partir dos anos setenta, o Conservatório Dramático, através do Decreto Imperial nº 4666, de 4 de janeiro de 1871, foi transformado numa instituição de caráter público, vinculada à Secretaria de Estado de Negócios do Império. A instituição foi extinta no final dos anos noventa. No Decreto nº 2557, de 21 de julho de 1897, referente ao presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, dizia “nenhuma influência tem conseguido exercer sobre o teatro nacional e a litteratura e artes dramáticas” No artigo 2º do decreto era estabelecida a nova forma de controle “para a execução das peças theatraes e exhibições em casas de espectáculo, a Policia cingir-se-ha a tomar conhecimento, com antecedencia, da peça ou do programma que tiver de ser executado, cabendo-lhe prohibir ou suspender o espectáculo si verificar que delle possam resultar perturbação da ordem publica ou offensas ao decoro publico”. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2557-21-julho-1897-539893-publicacaooriginal-39456-pe.html>

apresentar uma tragédia, recusam-na.¹⁴

Na perspectiva de Émile Adet, considerando a ação do Estado francês em relação ao tema, era um cenário no mínimo caótico e que não contribuiria para os pilares que sustentavam o festejado imaginário do século XIX. Tampouco contribuiria para o progresso e a felicidade da humanidade e para a consolidação de um governo de caráter imperial, que nascera com o dever de colocar fim às lutas provinciais, manter a unidade territorial e garantir a supremacia geopolítica do Brasil na América do Sul. Nesse sentido, para o francês somente a ação do governo, convertida em políticas de Estado, poderia transformar o cenário teatral do país.

O texto finalizava com Émile Adet apresentando ao jovem imperador a Atenas de Péricles, a Itália dos Médicis e a França de Luís XIV. Não parece, entanto, que tais indicações se davam ao acaso. Tratavam-se de uma sugestão de modelos de governos, exibidos em ordem cronológica e evolutiva, que colocaram o Estado a serviço da Arte ou a Arte a serviço do Estado. O governo Luís XIV, na perspectiva do francês, representaria a grande síntese daquelas outras duas formas anteriores de Estado e, principalmente, um exemplo que poderia ser útil à ação de D. Pedro II na implementação de uma política cultural centrada na corte, uma referência para as províncias.

[...] é o progresso da arte, o desenvolvimento da inteligência, do amor para as coisas belas e nobres; o que queremos é que o reinado do Sr. D. Pedro II, que apenas começou o seu período, se possa tornar o mais florescente dos que tem tido o Brasil desde o momento em que pôs nele o pé Álvares Cabral; e que um dia se possa dizer, quando falar desse colosso abraçado pelo Amazonas e o Prata e do século em que terá o reinado o Sr. D. Pedro II, o que se diz dos de Péricles, de Medicis e de Luís XIV, era o grande século.¹⁵

Ao propor o reinado de Luís XIV como um paradigma a ser seguido por D. Pedro

¹⁴ Émile Adet, “Da arte dramática no Brasil”, op. cit., p.339.

¹⁵ ADET, Émile, “Da arte dramática no Brasil”, op. cit., p. 343.

II, Adet operava como uma espécie de agente de difusão de um discurso historiográfico dedicado à exaltação das realizações dos franceses durante o chamado *Grande Século*¹⁶. Tratava-se de uma narrativa vinculada ao Estado, que ganhou maior impulso a partir do governo de Felipe I¹⁷.

Dentre as principais fontes exploradas para a canonização do reinado de Luís XIV, durante o século XIX, estavam *Le siècle de Louis XIV*¹⁸, escrita por Voltaire e publicada em 1751, as memórias de Saint-Simon, “provavelmente escrita já na década de 1740”¹⁹, as descrições da corte de França realizadas por Ézéchiél Spanhein, em 1690, Primi Visconti, em 1674 e Antoine Courtin, em 1671, além da produção do histógrafo real Jean Racine²⁰. O historiador Peter Burke aponta que “quase todos os documentos vêm de um período relativamente tardio do reinado.”²¹

É possível constatar que a sugestão de Émile Adet, de um reinado à Luís XIV, nas terras abaixo da linha do equador, era, antes de qualquer coisa, uma citação inspirada nos escritos de Voltaire, sobre o governo daquele monarca. Para o filósofo, o reinado de Luís XIV pertencia à ordem das coisas eternas:

O quarto século é o que se nomeia o século de Luís XIV e, dos quatro, é o que mais se aproxima da perfeição. Enriquecido pelas descobertas dos três outros, ele fez mais em certo gênero que nos outros três juntos.

¹⁶ *O Grande Século (Le Grand Siècle)* retrata o período do governo de Luís XIV (1643-1715).

¹⁷ O reinado de Charles X começou em 29 de maio de 1825 e finalizou em 2 de agosto de 1830, após o levante da população parisiense em que setores da burguesia liberal e estudantes republicanos exigiam uma monarquia parlamentar para a França. Depois do breve processo de abdicação, Louis-Philippe d'Orléans (Louis-Philippe I), primo de Charles X, apoiado pelos revolucionários, ascendeu ao poder e estabeleceu um regime monárquico parlamentar e liberal, também chamado de Monarquia de Julho.

¹⁸ De acordo com Luiz Francisco de Albuquerque Miranda, no artigo *Voltaire e o século de Luís XIV: a vitória das luzes*, Voltaire começou a escrever *Le siècle de Louis XIV*, nos anos de 1730, após uma temporada de exílio na Inglaterra. A obra ficou pronta na década seguinte, período marcado pela nomeação de Voltaire como historiógrafo do rei Luís XV.

¹⁹ Conforme Peter Burke, no livro *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*, as memórias de Saint-Simon tratam de “recordações de 1690, quando foi cortesão de Luís”, p. 102.

²⁰ Jean Racine foi nomeado historiógrafo real em 1677.

²¹ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 102.

Todas as artes, em verdade, não foram lançadas mais longe que sob os Médici, os Augusto e os Alexandre; mas em geral a razão humana se aperfeiçoou. A sã filosofia só foi conhecida naquele tempo, e é verdade dizer que, desde os últimos anos do cardeal de Richelieu até os que seguiram a morte de Luís XIV, se realizou nas artes, em nosso espírito, em nossos costumes, como em nosso governo, uma revolução geral que deve servir de marca eterna da verdadeira glória da nossa pátria.²²

Na França do século XVIII, já atravessada pelo debate epistolográfico acerca do ideário iluminista, a publicação de *Le siècle de Louis XIV*, em 1751, após quase duas décadas de gestação, garantiu a Voltaire a possibilidade de circular na corte de Luís XV, desempenhando o papel oficial de historiógrafo da realeza de França.

Para o historiador Norberto Luiz Guarinello, o envolvimento de Voltaire na produção de uma narrativa histórica, de viés político, marcada pelos feitos passados da realeza francesa, explicitaria relações de interesses em operação naquele contexto entre o Estado e os *homens de letras*²³, um garantiria a sobrevivência do projeto do outro.

Voltaire coloca-se assim, no meio caminho da modernidade, propugna um Estado forte, capaz de “civilizar as massas em seu interior”, ao mesmo tempo que atribui ao Príncipe, ilustrado e todo poderoso, o papel de agente civilizador. [...] Voltaire se coloca a meio termo na teoria política do *Ancien Régime*. Ele valoriza o poder de um só, mas vê sua legitimidade na constituição de uma sociedade de homens civilizados, cujo processo material e cultural está inescapavelmente vinculado ao que entende por civilização. [...] volta-se menos para as características morais que definiriam o bom governante, e mais para aquelas pragmáticas, que podem levar uma nação ao ápice da civilização.²⁴

As relações entre os *homens de letras* e o Estado, representado pela “*sociedade de corte*”, como propõe, o historiador Robert Darnton, eram da ordem da

²²VOLTAIRE, Candido. *Le siècle de Louis XIV*. In: MIRANDA, Luiz Francisco de Albuquerque. Voltaire e o século de Luís XIV. *Revista Educação e Filosofia*, Uberlândia: v.24, nº 48, pp.457-480, jul/dez, 2010, pp.459-460.

²³O historiador Robert Darnton, no livro *A questão dos livros*, comenta que Voltaire, Rousseau, Diderot e D’Alembert, antes de serem venerados como *philosophes*, na França, se designavam como “homens de letras”. Cf. DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p.22.

²⁴ GUARINELLO, Norberto Luiz. Apresentação. In: LOPES, Marcos Antônio. *Voltaire político: espelhos para príncipes de um novo tempo*. op. cit., pp. 13-14.

sujeição. Os rituais da “sociedade de corte”²⁵, como uma das estruturas do Antigo Regime, não desapareceram no exato momento da eclosão da Revolução Francesa, eles perduraram por um longo tempo e em vários locais.

Longe de conseguirem viver do que escreviam, a maioria dos autores precisava cortejar mecenas, solicitar sinecuras, fazer *lobby* em busca de indicações para periódicos estatais, escapar de censores e usar de subterfúgio para ter acesso aos salões e academias onde reputações eram criadas. Ao mesmo tempo em que sofriam humilhações nas mãos de seus superiores sociais, se voltavam uns contra os outros. [...] os conflitos pessoais se misturavam às distinções sociais. Longe de funcionar como ágora igualitária, a República das Letras sofria da mesma doença que corroeu todas as sociedades do século XVIII: o privilégio.²⁶

Ainda na esteira das representações da época de Luís XIV, o historiador Peter Burke, no livro *A fabricação do rei*, dedica-se exclusivamente ao estudo da iconografia produzida durante o reinado daquele monarca e no modo como foi apresentado naquelas encomendas do Estado. Na publicação, Burke contesta a chamada “revolução gráfica” que propunha, ao atribuir à dinamização dos processos de impressão a vapor e a fotografia, entre os séculos XIX e XX, a ascensão na esfera pública dos denominados “pseudoeventos”²⁷, como o próprio termo informa, sem uma ligação real comprometida com a produção da vida cotidiana.

Para Burke, a utilização deste tipo de artifício, durante a época de Luís XIV, estabeleceu um novo paradigma na construção da imagética do poder: “ações aparentemente espontâneas eram por vezes encenadas com algum cuidado, desde os

²⁵ O conceito *sociedade de corte* foi elaborado pelo sociólogo Norbert Elias, no livro *A sociedade de corte*, publicado em 1939.

²⁶ DARNTON, 2010, p.22-23.

²⁷ O conceito *pseudoevento* foi utilizado pela primeira vez pelo historiador da cultura Daniel Boorstin, no artigo *The image*, de 1962. Em 1981, com a publicação da obra *Simulacres et simulation*, o filósofo Jean Baudrillard trouxe aos debates sobre a imagem – o tema do hiper-real, que tornaria, *grosso modo*, cultura material, códigos, relações, rituais, entre outras coisas –, mais reais que a realidade que os produziu ou produz. Para Peter Burke, a gênese dos chamados “pseudoseventos” estaria diretamente vinculada à formação dos Estados modernos.

regozijos públicos com notícias de vitórias francesas até a construção de estátuas do rei.”²⁸ O historiador propõe ainda que Napoleão Bonaparte, Mussolini, Hitler e até Stalin seguiram a mesma rota de representação do poder e da autoridade inaugurada na França, durante o governo de Luís XIV.

A grandiosidade da arquitetura e escultura oficiais, por exemplo, que torna os espectadores anões para que tomem maior consciência do poder do governante. O mito do herói como onisciente, invencível e destinado ao triunfo sobre as forças do mal e da desordem. A imagem do líder que trabalha durante a noite enquanto seu povo dorme. Muito antes que essa imagem de Mussolini (ou, na verdade, de Napoleão) se difundisse, La Bruyère descrevia como “*nós repousamos...enquanto esse rei...vela sozinho sobre nós e sobre todo o Estado*”²⁹

As pesquisas de John H. Elliott, intitulada *España y su mundo (1500-1700)*³⁰, de Peter Robert Campbell, chamada *Luís XIV*³¹ e de Peter Burke, *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV* – curiosamente autores ingleses³² –, foram dedicadas ao estudo dos temas da iconografia e do poder. Os autores concordam que a origem da “propaganda”³³ orquestrada em torno do reinado Luís XIV foi inspirada e influenciada pelas estratégias desenvolvidas na Espanha de Filipe IV.

A fabricação da imagem do rei, tomando de empréstimo os apontamentos de Peter Burke, começou efetivamente durante o reinado de Filipe IV e sobre a direção meticulosa de Gaspar de Guzmán, conhecido como o conde-duque de Olivares. As ações deste, para

²⁸ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 209.

²⁹ BURKE, 2009, op. cit., p.210.

³⁰ ELLIOTT, John H. *Espanã y su mundo (1500-1700)*. Madri: Taurus, 2007.

³¹ CAMPBELL, Peter Robert. *Luís XIV*. Lisboa: Presença, 2009.

³² O livro *España y su mundo (1500-1700)*, de John H. Elliott, foi publicado em 1990. Já o livro *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*, de Peter Burke, teve sua primeira edição em 1992. O livro *Luís XIV*, de Peter Robert Campbell, foi lançado em 1993.

³³ De acordo com Peter Burke “o conceito moderno de propaganda remonta apenas ao fim do século XVIII.” O termo mais aproximado, no século XVII, seria *propagação*, que foi amplamente utilizado pela Igreja Católica, após o Concílio de Trento (1545 a 1563). Cf. BURKE, op. cit., p. 16.

a arquitetura da figura do monarca espanhol, procuraram enfrentar duas situações que se colocaram bem antes do início do reinado, em 1621.

A primeira situação era de ordem nacional. No relatório³⁴ enviado em 1624 para Filipe IV, Olivares, considerado o principal ministro de Espanha, apresentou a situação do vasto mundo controlado pelo rei. O principal mote do relato era a situação da autoridade do monarca diante de um império composto por reinos que escapavam à legislação da Corte³⁵. Para o ministro, o fortalecimento da autoridade real, assim como das finanças do Estado espanhol seria possível somente com o estabelecimento de uma legislação e de uma jurisprudência que colocasse todo o Império sob o controle da corte, estabelecida em Madri³⁶, na região de Castela. A segunda tarefa, por sua vez, era manter a supremacia dos interesses de Espanha, ou melhor, da dinastia Habsburgo na Europa³⁷.

Junto à tradição da guerra campal, o conde-duque de Olivares inaugurou uma nova frente de batalha pautada por signos e insígnias, voltados à propagação das glórias e do poder da realeza espanhola. Pintores, poetas, dramaturgos, historiadores, músicos, arquitetos, escultores foram atraídos para corte de Filipe IV e financiados pelo Estado espanhol com o fito de consagrar a autoridade do rei. Para P. Burke, “Olivares sabia da importância política de pinturas, panfletos, histórias, poemas e peças teatrais.”³⁸

³⁴ *O Gran Memorial*, atribuído ao conde-duque de Olivares, data de 1624.

³⁵ John H. Elliott, no livro *Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, estuda o sistema de monarquia composta. ELLIOTT, John H. *Espanã, Europa y el mundo de Ultramar (1500-1800)*. Madri: Taurus, 2010.

³⁶ Na década de 1560, Filipe II transferiu a corte de Sevilha para Madri.

³⁷ Carlos V (1500-1558) foi o primeiro monarca ligado à casa de Habsburgo que governou a Espanha. Em 1618, para conter o avanço dos protestantes no continente europeu, reis e imperadores ligados a essa dinastia colocaram-se como defensores dos interesses da Igreja Católica e entraram num longo período de guerras que ficou conhecido como a Guerra dos 30 anos.

³⁸ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV.* op. cit., p. 193.

Nota-se que a influência da Igreja Católica na Espanha de Filipe IV temperou, à Concílio de Trento, as ações que o conde-duque de Olivares projetou para promover a corte espanhola. Na prosa, Baltasar Gracián y Morales meditava a respeito da sobriedade e concisão diante do desequilíbrio. Na pintura, os retratos do rei planeta³⁹ não deveriam abandonar os aspectos ligados à serenidade e a dignidade que orientaram a execução dos retratos dos monarcas que governaram a Espanha, desde a época de Carlos V.

A gravidade e a sobriedade que Filipe IV mantinha ao aparecer em público, assunto recorrente nas cartas de embaixadores que visitavam Madri⁴⁰, seja pela aparente imobilidade que demonstrava nas audiências públicas, seja pelas roupas de cores escuras e sem as usuais golas de tufos engomadas, deveriam ser valorizadas nas representações do rei. Para Burke “a imobilidade e quase invisibilidade do rei deveriam, portanto, ser vistos como parte do teatro da corte.”⁴¹

O modo como o pintor Diego Velázquez (1559-1660) retratou o rei de Espanha e a corte, ao mesmo instante que lhe garantiu a posição de pintor oficial da realeza, lançou novas perspectivas sobre o estatuto de artista da corte⁴². Junto à fidelidade, caberia ao Estado garantir gordas pensões para a manutenção dos artistas evitando, assim, possíveis ofertas de serviços em outros reinos. A organização das academias a partir da esfera estatal, durante o século XVII, para além da reunião de sujeitos com os mesmos ofícios,

³⁹Apelido de Filipe IV.

⁴⁰BURKE, 2009, op. cit., p. 192.

⁴¹Idem, p. 192.

⁴²Martin Warnke, no livro *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*, aponta que “o artista da corte ficava proibido de trabalhar para pessoas fora da corte sem a permissão do príncipe.” In: WARKEN, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 209.

e o estabelecimento de padrões para a criação operaram com o objetivo de dar protagonismo aos valores e aos artífices nacionais.

Quanto aos cenários ocupados pelo rei Filipe IV, não foram medidos recursos financeiros para a construção do Palacio del Buen Retiro e a instalação da *Sala de Espelhos*, no Palácio Alcázar. A arquitetura e a ambientação dos espaços promoviam uma imagem paradoxal à figura grave e sóbria do rei, pois ofereciam aos embaixadores em visita à corte madrilena representações da grandeza do império espanhol, bem como da soberania dos Habsburgos.

As encomendas do Estado, centradas em esculturas equestres da realeza e inspiradas na tradição do Império Romano, reivindicavam, a um só tempo, a imagem do monarca, o lugar da guerra, da condução e da centralidade da política.

[...] as pinturas nas salas solenes transmitiam mensagens políticas. Na sala dos espelhos, em Madri, era exibida uma pintura de Rubens que representava Filipe como Atlas, o globo sobre os ombros, numa alusão às reivindicações dos Habsburgos ao império mundial [...] Na Sala dos Domínios, no Buen Retiro, pendiam cinco retratos equestres de Velázquez e dez cenas da vida e dos trabalhos de Hércules (o ancestral mítico do rei), de Zubarían. A sala abrigava ainda doze pinturas das vitórias do reinado de Filipe.⁴³

Entre o sóbrio e o suntuoso, o escuro e o luminoso, a corte de Filipe IV, sob direção de Olivares, inaugurou na Europa latina uma nova estratégia de batalha para um tempo movido a tratados e guerras. Os desdobramentos da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1714) anunciaram o anoitecer da Espanha no cenário político europeu.

⁴³ BURKE, op. cit., p. 193.

Os historiadores Peter R. Campbell e P. Burke concordam que os relatos dos embaixadores que passavam por Espanha e a política dos matrimônios estabelecidas entre as casas dos Habsburgos de Espanha e os Bourbons⁴⁴, durante o século XVII, ofereceram ao cardeal Richelieu, principal ministro de Luís XIII e chefe do seu governo, pistas dos ingredientes utilizados pelo conde-duque de Olivares para a propagação do poder da realeza espanhola frente aos inimigos internos e externos.

Diante de uma nobreza ainda ligada às orientações da rainha Maria de Médici e pouquíssima alinhada ao reinado de Luís XIII, a organização da Academia Francesa, através da ação direta de Richelieu, em 1635, procurou estreitar e fortalecer “a ligação entre a cultura e a Monarquia.”⁴⁵ Destarte, surgia em França o embrião daquilo que se transformaria no modelo mais bem-acabado da relação entre Estado, artes e homens de letras.

Na sexta década do século XVII, Luís XIV encontrou na França uma máquina azeitada para a propagação das glórias do seu Estado, mas bem pouco aproveitada. A corte de Luís XIII que se transformara num polo de atração para os artistas, principalmente de origem italiana, perdera seu magnetismo. Entre 1643 e 1651, período da regência da rainha Ana de Áustria (mãe de Luís XIV) e de seu chefe de governo, o cardeal Mazzarino, as estratégias de Richelieu para a promoção do poder da casa real através dos patrocínios

⁴⁴A política dos matrimônios entre as realezas de Espanha e França entrou em cena com o casamento de Ana de Áustria, filha de Filipe III, com o príncipe herdeiro do trono francês, Luís XIII, em 1615. Luís XIII foi o segundo rei, ligado à dinastia Bourbon, que governou a França. Naquele mesmo ano, casaram-se Filipe IV, futuro rei de Espanha, com Isabel (Elisabeth) de Bourbon, filha de Henrique IV e irmã do futuro Luís XIII. O casamento dos primos, Luís XIV, filho de Luís XIII, com Maria Teresa de Áustria, filha de Filipe IV, em 1660, procurava manter a difícil relação diplomática entre Espanha e França, agravada pela chamada Guerra dos Trinta Anos. A partir da Guerra de Sucessão Espanhola (1701-1714), a dinastia Bourbon passou a governar a Espanha e a França colocando, com isto, fim ao ramo espanhol da dinastia Habsburgo.

⁴⁵ CAMPBELL, op. cit., p. 89.

ficaram menos evidentes. A criação da Academia de Pintura e Escultura, em 1648, foi o principal evento naquele período que retomava as lições do velho cardeal.

O afastamento da realeza do programa de patrocínio às Artes e às Letras, promovidos por Richelieu, ofereceu à nobreza de toga a oportunidade de demonstrar à *noblesse d'épée* (nobreza de espada) o volume de suas fortunas e a dependência da corte dos patrocínios propiciados por aqueles recursos. Ao mesmo tempo, era uma oportunidade para demonstrar a lealdade mantida à coroa nos tempos das guerras e das revoltas que podiam minar a autoridade real.

Para a concessão dos títulos de nobreza, conforme P. Campbell, a lealdade e os serviços prestados ao Estado francês – no caso, dinheiro investido nos projetos da realeza –, eram requisitos prévios, mas a sua obtenção definitiva era, normalmente, por meio da compra. Os valores solicitados pelo Estado, representado pelo monarca, eram bastante vultosos⁴⁶.

Campbell consta que na França “boa parte da nobreza do final do século XVII era de origem recente.”⁴⁷, que o fortalecimento da nobreza togada, durante a época de Luís XIV, esteve diretamente ligado à abolição de uma série de encargos fiscais que os nobres deviam ao Estado. E, o mais importante, o patrocínio à corte, principalmente pelos agentes da nobreza administrativa, era convertido em financiamento do Estado.

A venda dos títulos de nobreza transformou-se numa fonte de receita indispensável para a sustentação da corte e do Estado francês. É importante salientar que os títulos de nobreza, na sociedade de corte do Antigo Regime, garantiam “o acesso ao

⁴⁶ CAMPBELL, op. cit., p.59.

⁴⁷ Ibid., p.59.

rei e era feito através da corte ou de cargos desempenhados na casa real, e isso permitia aos cortesãos requerer com maior facilidade favores para si próprios ou para clientes seus⁴⁸. Os títulos não serviam apenas de simples ornamentos às grandes fortunas dos proprietários, eles movimentavam uma rede de patrocínio e clientelismo, pautada em concessões e benesses que estabelecia relações de lealdade e submissão úteis para o exercício do governo. Entre a função mais cobiçada pelos membros da nobreza administrativa⁴⁹ estava o cargo de intendente, que nas províncias representavam “os olhos e os ouvidos do Governo central”⁵⁰

No que tangia o acesso aos cargos públicos, era empregado o mesmo regime dos títulos de nobreza, mas eram imprescindíveis o título de nobre e o patrocínio conquistado junto à família real, às autoridades eclesiásticas e à nobreza. As disputas em torno das colocações públicas eram bastante acirradas. Entre os séculos XVII e XVIII houve, na França, agentes especializados no tráfico desses tipos de cargos⁵¹.

A carreira de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), controlador geral das finanças de Luís XIV, apresentada pelo historiador P. Campbell, oferece um registro de como a engrenagem das “afinidades eletivas” das carreiras públicas eram movimentadas na sociedade de corte francesa:

Depressa ganhou a confiança de Mazzarino e foi-lhe confiado o cuidado e a ampliação da fortuna pessoal do Cardeal [...] Colbert sabia como tornar-se o servidor perfeito do seu senhor – isto revelou-se tão verdadeiro em relação aos serviços que prestou a Mazzarino, como a Luís XIV – e no final da sua vida, o cardeal cedeu-o ao rei. No verão de 1661, Luís XIV empregou-o para justificar e secretamente superintender as finanças reais, dando assim, a Colbert a oportunidade de ascender bem alto na administração pública.⁵²

⁴⁸ CAMPBELL, op. cit., p. 61.

⁴⁹ O termo nobreza administrativa é empregado como sinônimo para nobreza de toga.

⁵⁰ Ibid., p. 70.

⁵¹ Ibid., p. 144.

⁵² Ibid., p. 56.

Fora o lado luminoso da nobreza de toga que empenhava seus recursos à manutenção do Estado e os seus serviços à glória da corte, como no caso de Colbert, a imagem perfeita do servo fiel, havia a face obscura de tal grupo, tratada como perigosa pelo Estado, dado que poderia dismantelar a autoridade do rei. Neste caso, a trajetória de Nicolas Fouquet (1615-1680) traduziu de modo contundente os receios da realeza francesa em relação àquela casta de nobres.

Fouquet pertencia à nobreza recente do reino e esteve inicialmente vinculado ao exército. A imensa fortuna que a família Fouquet constituiu ao longo do século XVI, garantiu aos seus descendentes visibilidade no mundo da política e das armas. A fortuna do nobre, muitas vezes convocada a auxiliar a Coroa⁵³, aliada à proximidade que manteve do cardeal Mazzarino, garantiram a Nicolas Fouquet o cargo de intendente de Paris, no final da década de 1640, na sequência o de controlador geral das finanças e a provável promessa de substituir Mazzarino na condução dos assuntos do conselho de Estado. De acordo com P. Campbell, a fortuna de Fouquet era muito maior que a do rei da França. O nobre, conforme Peter Burke, entre os anos de 1655 a 1660, tornou-se o principal patrocinador de artistas, arquitetos e escritores na França:

Na época de Mazzarin, o patrocínio real ficara obscurecido pelo que era exercido pessoalmente pelo cardeal e seu assistente Nicolas Fouquet, a quem Corneille saudou no prefácio a seu *Œdipe* (1659) como “não menos superintendente das belas-artes que das finanças”. De fato, entre 1655 e 1660 Fouquet praticamente substituiu o rei com principal patrocinador das artes do reino, tendo construído uma esplêndida casa em Vaux-le-Vicomte e contratado uma plêiade de artistas e escritores de talento, entre os quais os dramaturgos Corneille, Molière e Quinault, o poeta La Fontaine, o pintor Lebrun, os escultores Anguier e Girardon, o arquiteto Le Vau e o projetista de jardins Le Nôtre.⁵⁴

Após a morte do cardeal Mazzarino, em 1661, Luís XIV, rompendo com todos os

⁵³ CAMPBELL, op. cit., p. 66.

⁵⁴ BURKE, op. cit., p. 61-62.

conselhos e todas as expetativas, alterou completamente o roteiro previsto e tomou para si tanto a chefia do Estado quanto a do governo. Desaparecia, deste modo, a figura do primeiro ministro, chefe do conselho de Estado.

Com o início do governo pessoal de Luís XIV⁵⁵, Colbert, o servo fiel, dedicado à glória do Estado e da realeza, urdiu uma trama minuciosa com o objetivo de retirar Fouquet de cena. Perseguido, acusado de traição, enriquecimento ilícito e corrupção, um dos principais financiadores da coroa francesa e patrocinador das Artes foi condenado à prisão perpétua e todos os seus bens foram confiscados pelo Estado⁵⁶. A punição de Nicolas Fouquet, mesmo com todas as provas de fidelidade demonstrada à casa de Bourbon, oferece pistas do modo como o Estado passou a articular ideias como onisciência, onipresença e onipotência da realeza, visando a coerção da nobreza.

A famosa festa dada por Fouquet em honra do rei no seu magnífico palácio de Vaux-le-Vicomte, em agosto, e que é frequentemente descrita como tendo sido ofensiva para Luís XIV pela ostentação demonstrada, foi apenas mais um pretexto para o prender. Isto teve lugar no dia 5 de setembro de 1661, numa situação que deu ao mundo a confirmação da capacidade de discrição do rei, para não falar mesmo em duplicidade.⁵⁷

O sucesso obtido por Colbert na condução do processo que culminou na derrota de um prestigiado membro da nobreza parisiense era fruto da combinação de eventos como a Fronda (1648-1652), que colocou em guerra o Parlamento de Paris, formado por nobres e magistrados, contra a corte dos Bourbons, resultando na vitória da realeza francesa sobre aqueles que defendiam a obediência do rei às “leis fundamentais” do reino,

⁵⁵ Luís XIV reinou por sete décadas. O governo do monarca possui três etapas: Período da Regência (1643-1651), por não ter idade suficiente para assumir o trono, a condução da corte ficou sob os cuidados da rainha Ana de Áustria. Coube ao cardeal Mazzarino a chefia do Conselho de Estado. A partir de 1651, Luís XIV assumiu o trono e a condução dos assuntos ligados ao Conselho de Estado permaneceu com Mazzarino. Em 1661, com a morte do primeiro ministro Mazzarino, Luís XIV tomou para si chefia do Estado e do governo.

⁵⁶ Há informações que o romance *O homem da máscara de ferro*, de Alexandre Dumas, teria como inspiração as disputas entre Nicolas Fouquet e Luís XIV em torno do patrocínio das Artes e das Letras.

⁵⁷ CAMPBELL, op. cit., p. 66.

e no surgimento de teorias e leis que versavam sobre a monarquia absoluta.

Com a vitória de Luís XIV e do cardeal Mazzarin frente aos participantes da Fronda, o Parlamento de Paris, “guardião das leis fundamentais”, reconhecia que o monarca estava, de acordo com P. Burke, “acima das leis de seu reino, tendo o poder de impedir que elas se exercessem sobre certos indivíduos”. O historiador constata, no entanto, que no primeiro reconhecimento da autoridade do rei pelo Parlamento, o monarca não estava “acima da lei divina, da lei da natureza ou da lei das nações. Não se esperava que exercesse completo controle sobre a vida de seus súditos.”⁵⁸

O correr da década de 1650 foi alterando o entendimento sobre os reais limites do poder de Luís XIV. O teólogo Jacques Bossuet, ligado à corte, junto a outros teóricos políticos investiram na teorização da imagem do soberano francês e de outros reis como as “imagens vivas de Deus”⁵⁹ e de “representantes da majestade divina”⁶⁰, mesmo com os protestos da Igreja. Peter Burke relata que, em 1660, ao realizar a entrada solene em Paris, Luís XIV foi recebido pelos representantes do parlamento como o representante de Deus dizendo que “o trono de Vossa Majestade representa para nós o trono do Deus vivo. Os estados do reino vos rendem homenagem e respeito como uma divindade visível,”⁶¹ assim como ocorrera em 1654, durante a coroação e a sagração do monarca.

Depuis la mort de Mazarin, hanté par le souvenir de la Fronde, il s’est attaché à compléter l’œuvre de Richelieu en établissant une monarchie sans contrôle la noblesse et la magistrature ont dû s’incliner. Sa politique étrangère, ses conquêtes militaires ont fait de lui le souverain le plus puissant d’Europe.⁶²

⁵⁸ CAMPBELL, op. cit., p.52.

⁵⁹ BURKE, op. cit., p. 21.

⁶⁰ Ibid., p. 21.

⁶¹ Ibid., p. 53.

⁶² *La Comédie-Française (1680-1980)*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1980, p.1.

No texto do historiador Peter Campbell consta que algumas fontes em uso no campo das academias ligadas à produção da imagem do rei serviram também de inspiração à teoria voltada à divinização de Luís XIV. Dentre elas, os chamados *Anais de Ênio*, texto ligado à antiguidade romana que passou a ser difundido a partir do Renascimento e que apontavam os reis como as metamorfoses dos deuses ou como as suas descendências⁶³; o manual de Cesare Ripa, construído a partir dos postulados do neoplatonismo, que pregava uma verdade divina segredada às imagens da realeza e, por fim, a tradição da sagração dos reis da França, que colocava os monarcas na condição de operadores de milagres ou taumaturgos.

Ao colocar a nobreza sob seu controle e estabelecer uma única jurisprudência no reino, Luís XIV inaugurou aquilo que Norbert Elias estabeleceu como *A sociedade de corte*. Para o sociólogo alemão, esta formação se caracterizava por uma relação de dependência da nobreza em relação ao monarca, sendo diferente, portanto, das relações feudais onde a nobreza e a realeza possuíam uma relação de dependência mútua.

Na *Sociedade de Corte*, o rei possuía monopólio fiscal e o controle militar. Restava à nobreza garantir a manutenção dos privilégios, das honras e das gratificações a partir da adoção de uma “conduta pacífica”, oposta, portanto, à sua origem guerreira e com afetos controlados.

Os vários decretos assinados por Luís XIV, a partir da década de 1660, trataram de estabelecer o Estado como o principal mecenas das artes na França, através da promoção das academias. Tais decretos demonstraram que estas instituições, para além de operarem na construção de um elaborado aparelho cultural, “no sentido da construção

⁶³ CAMPBELL, op. cit., p. 82.

de um sistema de organismos oficiais que mobilizavam artistas plásticos, escritores e eruditos a serviço do rei”⁶⁴, que garantiria os ritos de sociabilidade da nobreza junto à realeza e escolas voltadas ao refinamento dos costumes, foram convertidas em lugares propícios para o estabelecimento de controle sobre o fazer artístico ligados às representações e para a capilarização do poder da autoridade real, marcada pelo controle militar, fiscal e jurídico. Conforme escreveu Burke:

As academias eram corporações de artistas e escritores que em sua maioria trabalhavam para o rei. Atuavam também patrocinadores, encomendando obras que haveriam de glorificar Luís. Por exemplo, a Academia de Pintura e Escultura admitia novos membros com base numa “peça de admissão” que devia estar relacionada com *l’histoire du roi*.⁶⁵

Junto ao legado acadêmico deixado pelos cardeais Richelieu e Mazzarino, de acordo com os historiadores que abordaram a questão, foram criadas durante o governo pessoal de Luís XIV e já bastante alinhadas ao projeto de Colbert, de promoção da grandeza do poder da realeza de França: a Academia Real de Dança (1661), a Academia Real de Ciências (1666), a Academia Real Francesa de Roma (1666), a Academia Real de Ópera (1671), que pouquíssimo tempo depois passou a ser denominada de Academia Real de Música (1672), a Academia Real de Arquitetura (1671), a Academia Real de Espetáculos (1674)⁶⁶, a *Comédie-Française* (1680) e a Academia Real de Inscrições (1696). Criada pelo cardeal Mazzarino, em 1648, a Academia Real de Pintura e Escultura foi completamente reorganizada pelo ministro das finanças a partir de 1663. Embora a família real estivesse instalada em Versalhes, todas as academias estavam sediadas em Paris.

⁶⁴ BURKE, op. cit., p. 62.

⁶⁵ Ibid. p.63.

⁶⁶ Peter Burke afirma que a *Académie de Spectacles* existiu como projeto, mas não foi fundada. In: BURKE, op. cit., p. 62.

A França do setecentos, ao reestabelecer novos parâmetros na relação entre o Estado e o fomento das Artes, dado que as tentativas de Espanha naufragaram frente ao longo ciclo de guerras que esteve envolvida ao longo daquele século, recolocou em operação, no bojo da formação dos Estados modernos, um modelo de gestão pautado na interseção entre a esfera estatal e a artística cuja tônica dominante era o fortalecimento da autoridade real e, por extensão, a consolidação do Estado centralizado.

Em meio século, praticamente, aquele paradigma francês propagou-se pelo continente europeu. Ainda que os trajetos dos outros reinos para consolidação da autoridade real, assim como do Estado centralizado, fossem diferentes, a proposta francesa oferecia alguma segurança para a conquista de tais objetivos. Portugal, por exemplo, durante a época do Marquês de Pombal (1750-1777), empregou uma série de estratégias sistematizadas ao longo reinado Luís XIV.

Parece evidente que a propagação do “modelo de condução” dos “assuntos da cultura” à moda francesa prestava-se também ao serviço de anunciar e demonstrar o poder, a glória e a coesão em torno do monarca da França diante dos outros Estados da Europa. Uma imagem bem relevante em tempos de guerra.

É interessante notar que a escalada das críticas ao regime absolutista e o acirramento dos confrontos entre os estamentos que organizavam a sociedade francesa, ao longo do século XVIII, não chegaram a abalar os alicerces da política desenvolvida na época de Luís XIV, envolvendo o Estado francês e o patrocínio às Artes. Conforme ocorreu com outras estruturas do Antigo Regime, tal política foi reforçada e, em alguns momentos, foi apropriada como ocorreu, por exemplo, durante o governo de Napoleão Bonaparte e no período de vigência do II Império.

Em relação à permanência do imaginário de Luís XIV como o grande maestro na condução das academias e dos seus legados foi de suma importância a propaganda dos pensadores franceses ligados ao ideário iluminista. O legado do monarca foi preservado pelos escritores e pela historiografia francesa ao longo do século XIX, apesar das críticas violentas às estruturas do Antigo Regime.

A ascensão da burguesia na condução dos negócios de Estado, a partir do XIX, parece ter transformado, aparentemente, a política de patrocínio do *Grande Século* francês em mais um produto para a exportação vinculado à ideia de requinte e sofisticação. No entanto, permanecia como uma poderosa ferramenta a serviço da expansão do domínio francês no globo. Não estaria Émile Adet a serviço deste ideal nos trópicos, quando ofereceu a D. Pedro II as regras para a condução da jovem nação?

Comédie-Française: das glórias do rei à civilização dos cinco continentes.

A criação da Comédie-Française, em 1680, marcou a entrada oficial do Estado na condução dos assuntos cênicos. Na ordem real de 18 de agosto ficava estabelecido que a trupe de artistas do *Hôtel de Guénégaud*, a qual Molière fez parte, e a companhia de comediantes do *Hôtel de Bourgogne* seriam fundidas dando lugar à *troupe royale*. Poucos dias após a definição de Luís XIV, os artistas das duas companhias foram reunidos para a assinatura da decisão do rei. Nota-se que toda a tramitação do processo para o estabelecimento da companhia real foi realizada no primeiro momento por agentes intermediários entre a autoridade real e aquelas companhias.

Passo a passo, Luís XIV e Colbert foram desenhando o projeto da Comédie-

Française. No evento⁶⁷ que celebrou a união dos elencos do Guénégaud e do Bourgoigne observa-se em manuscrito reproduzido nas comemorações dos trezentos anos da Comédie-Française, que foram vendidos bilhetes para acesso aos lugares do Hôtel de Guénégaud⁶⁸. No palco, os atores da recém-criada, mas não oficializada, companhia dos comediantes do rei (*Comédiens du Roi*), representaram *Phèdre*, de Jean Racine e *Carrosses d'Orléans*, de Jean de La Chapelle.

A cerimônia foi minuciosamente arquitetada e estava repleta de símbolos que traduziam o empenho do rei da França em colocar todas as artes exercidas em sua época sob sua proteção.

Son désir de tenir em as main le destin du monde se manifeste dans tous le domaines de son administration intérieure. Le théâtre, dont il ne sous-estime pas la valeur sociale, va en subir les conséquences. D' étape em étape, la mort de Molière, la suppression de la trupe du Marais, la mort de La Thorillière, chef de la troupe de l' Hôtel Bourgoigne, lui permettent de réaliser, em 1680, un dessein qu'il entretient depuis plusieurs années: la création à Paris d' une troupe unique de comédiens choisis, étroitement soumise à l' autorité royale.⁶⁹

Aproveitando-se das disputas entre as trupes de artistas do *Hôtel de Guénégaud* e a do *Hôtel de Bourgoigne*, que foram promotoras de inovações à cena teatral da época, o rei mostrava naquela sessão do *Hôtel de Guénégaud* a aliança que conseguira estabelecer entre os grupos rivais através da distribuição de “signos do prestígio”⁷⁰. Os conflitos de outrora davam lugar a uma nova companhia aparentemente coesa e a serviço exclusivo da glorificação do governante.

[...] o rei tem mais peso, uma vez que, ao modificar as posições no cerimonial, pode não apenas jogar com o equilíbrio de tensões favorável à sua dominação, mas também determinar a posição social “efetiva” –

⁶⁷ Em 25 de agosto de 1680.

⁶⁸ *La Comédie-Française (1680-1980)*, op. cit., p. XVI.

⁶⁹ *Ibid.*, p.01.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

isto é, percebida e recebida – de cada cortesão. E, assim, ao mesmo tempo uma luta pelos atributos e vantagens do poder social.⁷¹

Nos festejos para comemorar a equipe de comediantes do rei foram colocados em foco os principais pilares que dariam sustentação à Comédie-Française, atores protegidos por medidas reais e autores, muitos deles vinculados a Academia Francesa, que passariam a ser apresentados, respectivamente, como símbolos da perfeição dos gestos e da fala e de expressão máxima da língua e das palavras.

Quanto a questão da subordinação daqueles atores, atrizes e autores às vontades do rei, a bem da verdade, não era concebida no universo mental da *Sociedade de Corte* a possibilidade de artistas atuarem de forma independente. A existência de tais agentes no universo público dependia daqueles que os patrocinavam, os quais podiam exercer seu poder de censura sobre as criações artísticas, bem como, decretar banimentos, prisões ou sentenças de morte aos criadores das obras.

Jean-Baptiste Molière, por exemplo, conseguiu agenciar o seu talento para servir à corte dos Bourbons. A qualidade das suas criações cênicas foi rapidamente adotada ao cerimonial das reuniões oferecidas pela realeza. A relação de proximidade entre o dramaturgo e Luís XIV não impediu, entanto, que algumas de suas peças fossem censuradas por serem consideradas ofensivas à imagem da realeza ou, ainda, que no final da sua vida, uma parte dos seus trabalhos relacionados ao gênero comédia-balé fossem conferidas a outro⁷² autor com o aval daquele monarca.

Nesse aspecto, as trajetórias de Molière e Mozart, desenhadas em tempo e

⁷¹ CHARTIER, Roger. *Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador*. In: ELIAS, op. cit., p. 21.

⁷² As obras criadas por Molière e Jean-Baptiste Lully, ligadas ao gênero comédia-balé, após a ruptura daqueles criadores no início dos anos de 1670, foram atribuídas a Lully.

espaço diferentes e com tradições distintas, possuiu uma relação de similitude, porque não havia no universo mental do Antigo Regime outras estruturas tão bem desenvolvidas quanto aquelas “dependentes do favor e do patronato”⁷³. Como ressaltou Norbert Elias, o universo da burguesia não constituía uma alternativa aos artistas da envergadura daqueles dois personagens, uma vez que tal esfera reproduzia “o gosto da corte e dos círculos aristocráticos.”⁷⁴

Tanto Molière quanto Mozart experimentaram as facetas do abandono. O primeiro foi deixado de lado pelo rei e por aqueles que orbitavam em torno dele e o segundo, por sua vez, na tentativa de exercer sua criação artística para além do gosto do seu senhor, deixou o serviço da corte para desaparecer no anonimato.

O monarca da França estabeleceu uma proteção aos atores das duas trupes que formariam a companhia dos comediantes do rei, pedra angular da Comédie-Française. De acordo com Hélène Tierchant e Gérard Watelet, em *La grande histoire de la Comédie-Française*,⁷⁵ era reavivado o édito de 16 de abril de 1641, no qual Luís XIII, por meio do primeiro ministro Richelieu, reconhecia a utilidade social do ofício de ator.

A “realidade” de uma posição social aí é apenas o que a opinião julga que ela é: “Era o reconhecimento pelos outros da qualidade de membro dessa sociedade que, em última análise, determinava essa própria qualidade” Essa “representação da posição pela forma” tem diversas implicações importantes: funda uma economia aristocrática da ostentação que regula as despesas segundo as exigências da posição que se pretende manter; constitui as hierarquias da etiqueta como modelo das diferenças sociais; faz dos diferentes papéis e lugares no cerimonial de corte a condição essencial da competição social. Em uma tal formação, a construção da identidade de cada indivíduo está sempre em cruzamento da representação que faz de si mesmo e da credibilidade concedida ou recusada pelos outros a essa representação.⁷⁶

⁷³ ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 17.

⁷⁴ ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. op. cit., p. 17.

⁷⁵ TIERCHANT, Hélène; WATELET, Gérard. *La grande histoire de la Comédie-Française*. Paris: Télémaque, 2011, p. 14.

⁷⁶ CHARTIER, Roger. “Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo

Seguindo a cronologia de criação da Comédie-Française, em 21 outubro 1680, aparecia um novo decreto real em que o monarca e ministro das finanças davam a última cartada para a consolidação daquela instituição. Na justificativa para a organização do elenco real, o monarca evocava o seu desejo de estabelecer representações próximas à perfeição. Luís XIV estava disposto a evitar concorrentes ao projeto teatral que acalantara por mais de quinze anos⁷⁷. Amparado pelos pareceres dos membros da Academia Francesa produzidos ao longo de algumas décadas sobre a arte teatral⁷⁸, o rei asseverava o teatro como uma arte da palavra e da língua e fixava que apenas o elenco real, estabelecido em Paris, teria o direito de representar em francês:

Le roi justifie l'ordre de jonction par son désir de "rendre les représentations de comédies plus parfaites. Le privilège de jouer en français à Paris et dans les faubourgs accorde à la seule troupe de comédiens du roi."⁷⁹

O empenho de Luís XIV na organização da Comédie-Française e na instauração de regras para o exercício da atividade teatral não foi sem conflitos uma vez que ele argumentava que "ce monopole exorbitant sera bientôt attaqué par les comédiens eux-mêmes et par les auteurs"⁸⁰. Ao oficializar a proteção ao elenco que comporia aquela instituição – vinte e sete artistas no total, sendo quinze atores e doze atrizes –, o governante oferecia distinção para um modelo de performance. Do mesmo modo, o rei, ao conferir exclusividade na representação de peças de autores de língua francesa à sociedade, retirava de todas as outras companhias teatrais a possibilidade de explorar aquele filão e dos escritores não protegidos pela Academia Francesa o acesso à cena da

civilizador." In: ELIAS, 2001, op. cit., p. 20-21.

⁷⁷ BURKE, op. cit., p. 62.

⁷⁸ Sobre os debates dos membros da Academia Francesa vinculados ao teatro, confira CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997. ROUBINE: Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

⁷⁹ *La Comédie-Française (1680-1980)*, op. cit., p.01.

⁸⁰ Idem, p. 01.

Comédie-Française.

A regulamentação da vida teatral parisiense com a criação da Comédie-Française deu distinção ao empreendimento real e, segundo Henri Lagrave⁸¹, estabeleceu um monopólio durante o governo de Luís XIV, que paulatinamente foi pulverizando o regime de exploração teatral existente em Paris a partir oficialização daquela instituição.

Nesse sentido, é importante frisar que o cumprimento integral dos pontos estabelecidos pela legislação de 21 de outubro de 1680 levou mais de uma década. Entre 1684⁸² e 1697, a trupe do rei dividiu as representações em francês com os comediantes italianos. Para Henri Lagrave, o acirramento das disputas entre aqueles elencos levou a sociedade de artistas da Comédie-Française às tramas do processo que culminou com a expulsão do elenco italiano de Paris⁸³. Considerando que no projeto de patrocínio às academias, encampado pelo Estado francês, os assuntos da ópera e os da cena teatral não se misturavam. Entre 1697 e 1716, a Comédie-Française obteve o monopólio de fato sobre as representações de autores de língua francesa⁸⁴.

Jean Tiberi, em *Le siècle des théâtre: salles et scènes em France* mostra a partir de um levantamento minucioso sobre a construção de teatros em Paris e nas províncias que a retomada das atividades teatrais ganhou força, principalmente, a partir da segunda metade do século XVIII.

⁸¹ LAGRAVE, Henri. “La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d’un privilège”. In: *Revue d’Histoire du Théâtre*. Paris: ano 32, v. 2, p.127-141, 1980, p.127.

⁸² Em 1684, por meio de autorização real, os Comediantes Italianos receberam licença para representar em francês.

⁸³ Acusado de fazer referência e atacar a honra de Mme de Mainteno, na comédia *La fausse prude* (*A falsa pudica*), Luís XIV determinou o fechamento do Hôtel Bourgogne e a expulsão dos comediantes italianos de Paris. Para informações mais detalhadas sobre o assunto, consultar *História mundial do teatro*, de Margot Berthold.

⁸⁴ LAGRAVE, op. cit., p.135.

Províncias	População		Instituição	Construção	Desaparecimento	Motivo
	1750	1806				
Lion	114.000	100.000	Le théâtre de Soufflot	1753	1827	Demolição
			Théâtre des Variétés ou Celetins	1792	1873	Demolição para reconstrução
Marseille	68.000	99.000	Le Grand Théâtre	1780-1785	1919	Incêndio
Rouen	67.000	87.000	Le Théâtre des Arts	1773	1876	Incêndio
Bordeaux	67.000	94.000	La Salle de la Corderie / Théâtre des Variétés	1755-1780		
			Le Grand Théâtre	1771-1773		
			Le Théâtre Molière	1792		
			Le Théâtre de la Montagne	1793	1807	
			Le Théâtre Français	1799-1780	1856	Incêndio
Lille	63.000	61.000	Le Théâtre	1784	1907	Incêndio
Nantes	57.000	86.000	Le Grand Théâtre	1784-1788	1796	Incêndio
Toulouse	45.000	51.000	Le Théâtre du Capitole	1736-1737		
Orléans	37.000	46.000	Le Théâtre de la République (Antiga Igreja Saint-Michel)	1792	1979	Demolição
Avignon	22.000	24.000	Le Jeu de Paume de la Place	1732-1734	1846	Incêndio
Nancy	22.000	29.000	Le Théâtre de Cour	1708-1709 1748-1755 ⁸⁵		

Fonte: TIBERI, Jean. *Le siècle des théâtres: salles et scènes em France (1748 – 1807)*.⁸⁶

Para Lagrave, em *La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège*, a Comédie-Française passava por um período de restrições devido a progressiva piora das contas do Estado, na segunda parte do século XVIII. A falta de concorrentes e a cristalização do repertório de peças apresentadas pela instituição convertera a Comédie-Française mais propriamente em um conservatório do teatro

⁸⁵ Transformado em teatro público.

⁸⁶ TIBERI, Jean. *Le siècle des théâtres: salles et scènes em France (1748-1807)*. Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999.

nacional do que em um teatro orientado para a criação.⁸⁷

Para se ter uma ideia da permanência de alguns autores no repertório daquela instituição, Alexandre Joannidès, no *Dictionnaire general des pièces et des auteurs*⁸⁸, organizado a partir do arquivo da Comédie-Française e publicado no início do século XX, ofereceu os seguintes dados:

COMÉDIE-FRANÇAISE (1680 – 1900)		
Período	Autores	Representações
Século XVII	Molière	20.290
	Racine	6.270
	Corneille	4.717
Século XVIII	Voltaire	3.950
	Marivaux	2.431
	Beaumarchais	1.811
Século XIX	Émile Augier	2.616
	Dumas Filho	1427
	Alfred Muse	1.849
	Victor Hugo	1.163

Fonte: JOANNIDÈS, Alexandre. *Comédie-Française de 1680 – 1900: dictionnaire general des pièces et des auteurs*.

Para o autor a situação de estagnação da Comédie-Française foi alterada a partir dos desdobramentos da revolução de 1789.

“a la mort de Louis XIV, le statut de Comédie-Française reste inchange; l’institution n’pas évoluè, et n’évoluera pas jusqu’à l’ époque

⁸⁷ LAGRAVE, Henri. “La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d’un privilège”. *Revue d’ Histoire du Théâtre*, op. cit., p. 135.

⁸⁸ JOANNIDÈS, Alexandre. *Comédie-Française de 1680-1900: dictionnaire general des pièces et des auteurs*. Paris: Librairie Plan, 1901.

No ano da Queda da Bastilha, a Assembleia Nacional protagonizou uma série de ações que limitavam o poder absoluto que caracterizou a monarquia francesa a partir do século XVII. Entre a proclamação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, o retorno da corte à Paris, a Comédie-Française, *locus* dos comediantes do rei, passou a ser denominada Théâtre de la Nation.

A crise financeira do Estado e o desejo dos revolucionários de retirar dos negócios de interesse público as marcas dos privilégios reais impuseram novas regras àquela entidade. Em 1790, além da quebra do monopólio de repertório, os atores e as atrizes tiveram a pensão real suprimida.

A quebra de monopólio de repertório da Comédie-Française foi o primeiro passo no sentido de dinamização da vida teatral parisiense. Em 13 de janeiro de 1791, passados 111 anos do decreto real de 21 de outubro de 1680, surgia a primeira legislação no país conferindo liberdade aos cidadãos comuns para a exploração da atividade teatral por meio dos teatros públicos.

Conforme a lei, todos os cidadãos, desde que previamente autorizados pelo município, poderiam construir teatros públicos. Os teatros estavam liberados para representar todos os gêneros de peças, as obras dos autores mortos, após cinco anos, passavam para domínio público, os repertórios clássicos do teatro francês poderiam ser representados em todos os teatros do país, as obras de autores vivos não poderiam ser representadas sem o consentimento por escrito dos seus criadores – o não cumprimento da regra tinha como pena o confisco do produto da representação em benefício do autor.

⁸⁹ LAGRAVE, Henri. La Comédie-Française au XVIII^e siècle ou les contradictions d'un privilège. *Revue d' Histoire du Théâtre*. Paris: ano 32, v. 2, pp. (127-141), 1980, p.127.

A verificação dos teatros ficava a cargo dos municípios.⁹⁰

O repertório da Comédie-Française (Théâtre de la Nation), nos primeiros anos da revolução, passou por uma repaginação. As peças do período anterior deram lugar a autores contemporâneos. A velocidade dos acontecimentos políticos envelhecia muito rapidamente aquelas peças e impunha novas demandas aos artistas envolvidos naquela sociedade teatral. Em 1792, por exemplo, ano marcado pela abolição da monarquia e instauração da Primeira República, a instituição foi rebatizada duas vezes. Na primeira, o nome do Théâtre de la Nation foi mudado para Théâtre de la Liberté et de l'Egalité, poucos dias depois passou a ser denominado Théâtre de la République⁹¹. Para cada mudança de nome, atestava-se um novo projeto político para a condução do Estado. A situação do Théâtre de la République foi, na medida do possível, tranquila até a representação da peça *L'amis des lois*, em janeiro de 1793. Tratava-se de uma comédia em cinco atos escrita por Jean-Louis Laya. Dias após apresentação, o teatro foi fechado e a peça retirada de cena. O texto foi classificado pelos jacobinos como reacionário e repleto de ataques ao grupo dos censores e a Robespierre⁹². A situação mais drástica ocorreu no mês de agosto daquele ano, a comédia *Paméla ou La vertu récompensée*, de François Neufchâteau, foi denunciada ao Comitê de Saúde Pública. As medidas tomadas pelo órgão foram o fechamento do teatro e a prisão do autor da peça, dos atores e atrizes envolvidos na montagem. No documento expedido pelo comitê constava:

Les acteurs et actrices de ce théâtre ont donné des preuves d'une incivisme caractérisé depuis la Révolution, et représenté des pièces anti-patriotiques.⁹³

⁹⁰ TIBERI, 1999, op. cit., p.73.

⁹¹ RAZGONNIKOFF, Jacqueline. *La Comédie-Française: le théâtre de la rue Richelieu (de 1799 à nos jours)*. Paris: Artlys, 2013, p.30.

⁹² *La Comédie-Française (1680-1980)*, op. cit., p.98.

⁹³ Idem, p.99.

O episódio arrastou-se por meses para a liberação dos atores e das atrizes. Foi estabelecido que Talma⁹⁴, expulso da Comédie-Française, deveria ser reintegrado à trupe do Théâtre de la République. Quanto ao autor da peça, sob ameaça de seguir para a guilhotina ou para o exílio, teve a pena abolida após julho de 1794, quando chegou ao fim o governo de Robespierre. Alguns anos depois, François Neufchâteau, sob o governo do Diretório, foi empossado ministro do interior. Durante sua gestão, houve a restauração do regime de pensões aos comediantes do Théâtre de la République. Em suma, a década de 1790 instituiu um novo tempo de disputas políticas na centenária Comédie-Française.⁹⁵

Ao ascender ao poder, Napoleão Bonaparte foi arguto em aproximar seu governo das academias estabelecidas por Richelieu e Luís XIV. No campo das artes cênicas e da música, a Comédie-Française, a Academia de Música, a Ópera, Ópera-Cômica e Théâtre de Boulevard passaram para a Superintendência dos Teatros Imperiais. O Estado, que nunca estivera distante de algumas daquelas instituições, estabeleceu benesses e controles, principalmente para os repertórios e, nesse sentido, foram criadas comissões paritárias para a definição de programas de peças.

Para os pesquisadores Nicole Bernard-Duquenet⁹⁶ e Rahul Markovits⁹⁷, Napoleão Bonaparte, ao oficializar o título de *Comédiens Ordinaires de l'Empereur*, no decreto de Moscou, publicado em 1812, colocava a Comédie-Française como um dos agentes da expansão francesa pela Europa. De acordo com Bernard-Duquenet, Napoleão elevou os *Comédiens Ordinaires de l'Empereur* à condição de embaixadores da cultura francesa no

⁹⁴ Nos anos do governo de Napoleão Bonaparte, Talma foi distinguido como o ator trágico favorito do imperador.

⁹⁵ *La Comédie-Française* (1680-1980), op. cit., p.100-101.

⁹⁶ BERNARD-DUQUENET, Nicole. *La Comédie-Française en tournée ou le théâtre des cinq continents (1868-2011)*. Paris: Harmattan, 2012.

⁹⁷ MARKOVITS, Rahul. *Civiliser l'Europe: politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 2014.

mundo⁹⁸. Markovits, por sua vez, ressalta que a ação daqueles agentes pela Europa, a partir do que foi estabelecido pelo governante naquele decreto, estaria pautada na difusão de um ideário de civilização cujo teatro francês (Comédie-Française), por meio dos seus métodos de encenação e repertório de peças, seria o seu maior representante. O objetivo primordial era promover um processo de dominação cultural encabeçado pela França.⁹⁹

Christophe Charles, em *A gênese da sociedade do espetáculo*, aponta que havia fora dos teatros oficiais de Paris uma ampla rede de pequenas companhias teatrais espalhadas pelo país que seguiam também para o estrangeiro levando mostras daquilo que era representado naquelas instituições da capital. A circulação dessas pequenas trupes, seguindo o raciocínio do autor, era impulsionada pelo imaginário que havia em diversos países europeus a respeito do teatro realizado na capital francesa, principalmente o da Comédie-Française.

Tentava a sorte no exterior quem não se contentava com o destino medíocre da trupe provinciana itinerante, fruto do rígido sistema napoleônico, ou quem não conseguia obter os raros privilégios concedidos aos teatros permanentes das grandes cidades e, sobretudo, aos doze teatros autorizados de Paris, os mais prestigiosos e lucrativos. A ausência de teatros regulares em numerosas cidades, a demanda de um teatro em francês por parte de certas elites francófilas e francófonas e, às vezes, as condições materiais bem superiores oferecidas aos atores franceses também constituíam motivos poderosos para partir, até para estabelecer-se nessas cidades por muito tempo. Graças ao baixo nível de competência dos atores locais, artistas pouco reconhecidos na França conseguiam brilhar sem grande esforço, adquirindo assim uma reputação e uma celebridade inesperadas, que lhes permitiam negociar um retorno ao mercado francês. Paralelamente, essas migrações asseguravam a difusão do repertório parisiense, pois esses públicos cativos estavam menos interessados em “estrelas” que no contato com a cultura da qual esses atores eram portadores, apesar do modesto talento de muito deles.¹⁰⁰

⁹⁸ BERNARD-DUQUENET, op. cit., p. 18.

⁹⁹ MARKOVITS, op. cit., p. 10-11.

¹⁰⁰ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Cia das Letras, 2012, p.188.

A partir do exposto pode-se afirmar que os privilégios que a Comédie-Française receberea ao longo dos séculos estabeleceu um modelo de atuação e de repertório que se tornou paradigmático. Ainda que houvesse questionamento ao modelo, foi a partir da apropriação da propaganda que existia ao redor do Théâtre de France que pequenos grupos de atores conseguiram se agenciar para levar o teatro francês ao mundo. As pequenas companhias, mesmo fora dos patrocínios oficiais e talvez alheias aos motivos que levaram o Estado a definir estratégias de investimento financeiro em algumas instituições, operavam no sentido de fortalecer a política de supremacia cultural da França, posta em ação durante a era napoleônica.

O ideário da França como modelo civilização não só continuou após a queda de Napoleão Bonaparte como recrudescer nos futuros governos. A partir da década de 1830, a Comédie-Française, orquestrada para propagar o poder e a glória de Luís XIV, foi arregimentada ao projeto do Estado de expansão da cultura francesa. Elenco, temporadas de apresentações, encenadores, métodos de encenação e de administração, repertórios de peças, publicações, cenógrafos, modistas, modelistas, impressos, entre outros, viajavam ao exterior com a missão de civilizar os cinco continentes e garantir a hegemonia cultural da França no mundo.

Elos entre dois mundos:

O projeto do Estado francês de expandir a cultura francesa para os cinco cantos do mundo, além da propaganda oficial, contou com o apoio de organizações civis para a difusão de ideais de civilização e progresso, principais ideais que orientaram aquele plano. *A Revue des Deux Mondes*¹⁰¹, publicada em Paris a partir de 01 de agosto de 1829

¹⁰¹ A partir da primeira década do século XXI, apareceram no Brasil os primeiros trabalhos acadêmicos que tomaram a *Revue des Deux Mondes* como objeto de análise. A sua influência no universo dos leitores

tornou-se porta-voz do desejo de expansão que tomara a França, ao longo década de 1830.

Na apresentação do primeiro volume do periódico, os seus editores¹⁰² apontavam os objetivos da publicação. O aprofundamento no conhecimento de métodos de administração e a investigação sobre a história dos povos e dos costumes estavam entre os propósitos. A missão da *Revue des Deux Mondes*, considerando a perspectiva daqueles agentes, era o aperfeiçoamento da sociedade a partir do progresso e da razão.

Ce ne sont pas les théories administratives dont la France a le plus besoin, c'est l'administration pratique. Il importe donc de bien connaître ce qui se passe ou ce qui s'est passé chez les autres peuples, afin de adopter de leurs institutions que ce qui pourrait s'appliquer à nous mœurs, à notre caractère, aux progrès de nos lumières, à la position géographique de notre territoire.¹⁰³

A partir de 1830, a publicação sofreu alterações. O subtítulo que definia o periódico como uma coleção de textos versando sobre a política, a administração e moral (*recueil de la politique, de l'administration et mœurs*) foi trocado, a palavra política foi suprimida, aos termos administração e moral foram acrescentadas as frases *journal des voyages e chez les diferentes peuples du globe*. Ao final, já expressando os anseios de expansão da burguesia francesa, foi intitulada como *Revue des Deux Mondes: journal des voyages – chez les diferentes peuples du globe*.¹⁰⁴

Definido os ajustes, os editores da publicação iniciaram um ambicioso projeto de

brasileiros do século XIX também foi investigada. Dentre os pesquisadores da temática estão: Lígia Osório Silva, no trabalho intitulado *Propaganda e realidade: a imagem do Império do Brasil nas publicações francesas do século XIX*. (2001), Kátia Aily Franco Camargo, em *A Revue des Deux Mondes: intermediária entre dois mundos*. (2007), Maria Ligia Coelho Prado, *A pena e a espada: a Revue des Deux Mondes e a intervenção francesa no México* (2014), Luís Fernando Tosta Barbato, em 2015, *Entre preconceitos, conceitos e impressões: o Brasil e sua condição tropical na Revue des Deux Mondes (1829-1977)* e *Elogio, imperialismo e dissimulação: os relatos franceses e a natureza brasileira no século XIX* (2016).

¹⁰² Os idealizadores e editores da *Revue des Deux Mondes* foram Prosper Mauroy, Pierre de Ségur-Dupeyron e François Buloz.

¹⁰³ *Revue des Deux Mondes*. Paris: Tomo1, agosto de 1829, p.01 Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86843j/f2.item>.

¹⁰⁴ A *Revue des Deux Mondes* foi publicada de 1829 a 1930. Nos últimos anos de existência, o periódico dedicava as suas páginas aos escritos sobre literatura e teatro.

difusão da *Revue des Deux Mondes* pelos continentes europeu e americano. O aumento do número de edições anuais do periódico e tiragens marcavam o sucesso da empreitada. O crescimento do número de páginas mostra um fluxo ascendente de autores que convergiram para a *Revue des Deux Mondes*. Junto aos textos dos escritores nacionais e às notícias de uma França parisiense ganhou volume a circulação de autores estrangeiros francófilos.

Em julho de 1830, no segundo ano da publicação, apareceu o primeiro artigo sobre o Théâtre-Français. O texto com poucas páginas e com o título de *Bulletin Dramatique*¹⁰⁵ marcava a entrada dos assuntos ligados à Comédie-Française na *Revue des Deux Mondes* assim como das artes cênicas em geral. A partir daquele ano foram raros os números da revista sem menção à vida teatral parisiense ou escritos dedicados ao tema.

O empenho dos editores em divulgar o elenco da Comédie-Française, as temporadas da instituição, peças, autores, entre outros pelo mundo deram destaque à *Revue des Deux Mondes* no universo teatral de Paris.

Nas quase duas décadas que a monarquia parlamentar e liberal vigorou na França, a relação de proximidade que a *Revue des Deux Mondes* manteve com o poder foi profícua aos responsáveis pela publicação. Pierre de Ségur-Dupeyron, que possuía vínculos com o ministério do interior, ganhou destaque no campo da diplomacia. François Buloz, responsável pela edição por mais de quatro décadas, alcançou o cargo de diretor da Comédie-Française entre 1847 e 1848.

Embora os editores da revista fossem grandes admiradores do reinado de Luís

¹⁰⁵ “Bulletin dramatique”. In: *Revue des deux mondes*. II série, Tomo III, julho de 1830, p. 102-109.

Filipe I, as crises políticas que levaram a implantação da II República¹⁰⁶, bem como do II Império¹⁰⁷ e da III República¹⁰⁸, não foram suficientes para romper o principal elo entre a *Revue des Deux Mondes* e o Estado que era a expansão da cultura francesa pelo mundo sob as divisas de civilização e progresso.

A *Revue des Deux Mondes* foi o principal veículo de divulgação da França e da Comédie-Française no Brasil. Dentre os seus leitores estava D. Pedro II. Nelson Werneck Sodré, em *História da Imprensa no Brasil*, aponta que após a França, o Brasil era o país com maior número de assinaturas da publicação.

A *Revue des Deux Mondes* tornara-se leitura habitual do imperador e “principal alimento espiritual dos estadistas brasileiros”. Tinha no Brasil o maior número de seus assinantes fora da França. Propalava-se que era a única leitura do conselheiro Saraiva; D. Pedro, sabendo disso, afirmou categórico: “É quanto basta”¹⁰⁹.

Entre 1840, ano de instauração do II Império, e 1889, ano da queda do regime monárquico no Brasil, a *Revue des Deux Mondes* teve 251 volumes publicados. Ao longo de quarenta e nove anos, *homens de letras*¹¹⁰ envolvidos na construção do discurso da

¹⁰⁶ 1848: Proclamação da II República francesa.

¹⁰⁷ 1851: Golpe de Estado de Louis-Napoléon Bonaparte. Início da organização do II Império.

¹⁰⁸ 1870: Implantação da III República francesa.

¹⁰⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 197.

¹¹⁰ O termo *homens de letras*, que será empregado ao longo do texto, está de acordo com as considerações de Pierre Bourdieu, em *As regras da Arte* e de Norberto Bobbio, em *Os intelectuais e o poder*. Ambos os autores ressaltam que a palavra *intelectual* passou a ser utilizada a partir do *Caso Dreyfus*, na França, no final do século XIX. Para Bourdieu “os escritores, os artistas e os cientistas afirmaram-se pela primeira vez como intelectuais quando, no momento do caso Dreyfus, intervieram na vida política enquanto tais, isto é, com uma autoridade específica fundada na vinculação ao mundo relativamente autônomo da arte, da ciência e da literatura, e em todos os valores associados a essa autonomia”. (BOURDIEU, p. 370). Bobbio resalta que antes da existência da palavra *intelectual*, definidora de uma categoria: “chama-se intelectuais aqueles que em outros tempos foram chamados de sábios, doutos, *philosophes*, literatos, *gens de lettre* ou simplesmente escritores, e, nas sociedades por um forte poder religioso, sacerdotes, clérigos. Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de ideias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra [...] Todas sociedades tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiantes sendo também as, ora de contraposição, ora de aliança que eles mantêm com os demais poderes”. (BOBBIO, p.10-11).

identidade nacional receberam informações sobre a França divulgadas por meio da revista e incorporaram o discurso da hegemonia cultura francesa arquitetada pelo Estado aos seus escritos.

Décadas	Número de publicações
1840	34
1850	51
1860	55
1870	63
1880	48

Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Seguindo o rastro do projeto de difusão da França de Luís Filipe I no Brasil, entre 1830 e 1848, nota-se que as revistas organizadas na Corte pela confraria dos *homens de letras* desempenharam um papel fundamental para a veiculação daquelas intenções do Estado francês. Planejadas para a divulgação de temas relacionados às Artes, às Letras e às Ciências, as revistas eram atravessadas também pelo debate político. Os associados de alguns destes periódicos professavam publicamente a sua francofilia.

Posto isto, pode-se afirmar que, para aconselhar o imperador Pedro II no sentido de organizar uma política teatral para a corte e as províncias pautando-se pela a experiência francesa do *Gran Siècle*, Émile Adet teve à sua disposição a *Revista Minerva Brasiliense*¹¹¹. Apesar da curta duração, o periódico reuniu uma rede de agentes com fortes vínculos nos campos das artes, das letras, da literatura e da política. Muitos dos seus colaboradores, desde a década de 1830, mantiveram uma ação acentuadíssima nas

¹¹¹ O periódico *Minerva Brasiliense ou Revista Minerva Brasiliense* foi publicado no Rio de Janeiro, entre os anos de 1843 e 1845. A publicação era apresentada aos leitores como jornal de ciências, letras e artes.

teorizações e nos debates acerca da identidade nacional do país e da consolidação do Estado nacional.

Quanto ao perfil dos autores que publicaram na *Revista Minerva Brasiliense*: alguns deles fizeram estudos na Europa; possuíam ascendência sobre a “esfera pública”¹¹², que se organizou na corte a partir do processo de independência do país. Sabe-se que escreviam para os jornais de circulação diária do Rio de Janeiro; editavam e publicavam textos para periódicos especializados ligados às ciências, às artes e à literatura; eram signatários de instituições semelhantes àquelas nascidas na Europa que procuravam investigar os campos da história, da geografia e das outras ciências com finalidade de produção de conhecimento sobre o Brasil. Possuíam também proximidade com um dos dois partidos que ordenavam a vida legislativa do país, além da associação de alguns deles com lojas maçônicas estabelecidas no Rio de Janeiro.

Antonio Candido, ao abordar os “retratos dessa gente honrada”¹¹³, escreveu:

Homens de ordem e moderação, medianos na maioria, que viviam paradoxalmente o início da grande aventura romântica e, mesmo no acesso da paixão literária, desejavam manter as conveniências, nunca tirando um olho do Instituto Histórico ou da jovem e circumspecta majestade de D. Pedro, ao qual dedicam os seus livros.¹¹⁴

No tocante ao universo mental da *confraria dos homens de letras*, o crítico literário apresentou um tipo social fruto da vida urbana da Corte, com ligações com a

¹¹² Na ausência de estudos sobre a censura estatal no Brasil, pós processo de independência, recorremos ao conceito de *esfera pública*, elaborado por Jürgen Habermas, no livro *Mudança estrutural da esfera pública*, de 1962, que apresenta a *esfera pública* como uma zona para o discurso onde ideias podem ser exploradas e uma visão pública pode ser expressa. Ainda que tal conceito esteja centrado na formação da esfera pública europeia, a partir do XVIII, com a difusão do ideário iluminista através de jornais, periódicos, panfletos, clubes, salões, entre outras coisas, parece-nos possível tratar do processo de formação da imprensa no Brasil a partir de tal abordagem conceitual.

¹¹³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013, p. 368.

¹¹⁴ Ibid., p.368-369.

Europa, atravessado por contradições entre o pensamento e a existência, dividido entre a criação e a possibilidade de ascensão social.

De modo geral, são liberais, na medida em que o liberalismo representava então a forma mais pura e exigente do nacionalismo – a herança do espírito autonomista, o antilusitanismo, o constitucionalismo, o amor do progresso, o abolicionismo, a aversão ao governo [...] todos aceitavam a monarquia como fruto de livre escolha do povo e, dentro de tais limites, estavam prontos a acatar e reverenciar o Monarca – sempre mais à medida que iam envelhecendo e se acomodando nos cargos e funções públicas.¹¹⁵

Em relação às trajetórias profissionais de tais elementos, quase todos eram bacharéis, alguns deles foram amparados por fortunas constituídas por meio da exploração da mão de obra escrava. No entanto, havia outros vocacionados para o trabalho em repartições públicas ou ao magistério. Fernando Azevedo, na obra *A cultura brasileira*¹¹⁶, ao tratar da vida intelectual brasileira e o modo como as profissões liberais eram exercidas, tanto no período colonial, quanto no imperial, apontava que “poucos profissionais deveram todo o prestígio que conquistaram exclusivamente ao exercício de sua profissão”¹¹⁷, para o Azevedo “as letras ornando o diploma e a fortuna facilitavam o acesso à vida pública”¹¹⁸

Pelas páginas da *Revista Minerva Brasiliense* circulou a fina flor dos escritores que mantinham intervenção na esfera pública da corte. Desse grupo, quatro elementos merecem destaques. Manuel Araújo Porto Alegre¹¹⁹, futuro barão de Santo Ângelo, figura de proa do movimento romântico brasileiro, ligado à França pela relação estabelecida com Debret, já que fora aluno do pintor na Escola de Belas Artes de Paris. Foi membro

¹¹⁵ CANDIDO, op. cit., p. 370.

¹¹⁶ AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

¹¹⁷ Ibid., p. 166.

¹¹⁸ Ibid., p. 166.

¹¹⁹ SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Unicamp, 2004.

do Instituto Histórico de Paris (*Institut Historique*)¹²⁰. Participou ativamente da criação das revistas *Niteroy*¹²¹ e *Guanabara*¹²², periódicos que tiveram como tema o Brasil. Francisco de Sales Torres Homem,¹²³ futuro visconde de Inhomirim, foi redator da *Revista Nitheroy* e *Revista Minerva Brasiliense*. Foi senador imperial, sócio do Instituto Histórico de Paris e colaborador da *Revue des Deux Mondes*. Émile Adet¹²⁴, escritor franco-brasileiro, divulgador da literatura e do teatro francês na corte. Colaborou com *Revue des Deux Mondes*. Em *L'Empire du Brésil et la société brésilienne en 1850*¹²⁵, publicado em 1851. Havia intenção do autor em apresentar o “jeune empire” como um polo atraente para a imigração francesa, assim como vinha ocorrendo no continente africano desde 1830¹²⁶. Por fim, José Justiniano da Rocha¹²⁷, editor da revista *Revista Minerva Brasiliense*, crítico de teatro do *Jornal do Comércio*, político vinculado ao artido conservador (saquarema).

Manuel Araújo Porto Alegre, Francisco de Sales Torres Homem e Émile Adet foram elos entre o Brasil e França. José Justiniano da Rocha, por sua vez, era um

¹²⁰ O Instituto Histórico de Paris ou Instituto de França (*Institut Historique*) foi fundado por Eugène Garay de Monglave, em 1834. De acordo com a pesquisadora Elaine Cristina Carraro, autora da tese *O Instituto Histórico de Paris: elementos para uma pré-história da sociologia*, entre os objetivos da instituição estava “encorajar, dirigir, propagar os estudos históricos na França e no estrangeiro”(CARRARO, p.02).

¹²¹ Publicada em Paris, em 1836, a *Revista Nitheroy* foi uma das introdutoras da estética romântica no Brasil.

¹²² Criada no Rio de Janeiro, em 1849, a *Revista Guanabara* esteve a serviço do projeto de construção da literatura nacional arquitetado pelos românticos brasileiros.

¹²³ Ibid., p. 07-51.

¹²⁴ A pesquisadora Ana Cristina Kerbaux, diferente dos autores que apresentam Émile Adet como um viajante francês nos trópicos, aponta que Adet chegou no Brasil aos nove anos e foi naturalizado brasileiro. No país, dedicou-se ao estudo da literatura e do teatro francês. Publicou biografias, entre elas a de Jules Janin, artigos e poesias. A partir da década de 1840 passou a colaborar com a *Revue des Deux Mondes*. In: KERBAUX, Ana Cristina. *Ilustração Goana e Minerva Brasiliense: a sedimentação do romantismo em Goa e no Brasil*. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, 2008, p.139.

¹²⁵ ADET, Émile. “L'Empire du Brésil et la société brésilienne en 1850”. *Revue des Deux Mondes*, Paris: ano 21, tomo 9º, p. (1080-1105), 1851.

¹²⁶ Diversos livros que promovem a história da França pelo mundo tratam da montagem do império colonial, a partir de 1830, a exemplo do *Les conquêtes coloniales françaises*. A França iniciou a invasão da Argélia no dia 14 de junho de 1830. O Império colonial francês era formado por Argélia (1830), Indochina (1862), Tunísia (1881), África Ocidental francesa (1895), África Equatorial francesa (1910) e Marrocos (1912).

¹²⁷ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Três panfletários do segundo reinado*. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p.125-158.

saquarema, envolvido nos desdobramentos da trama do Golpe da Maioridade cujo objetivo principal era o restabelecimento da centralização política do país a partir do Rio de Janeiro.

À guisa de conclusão, a sugestão de Émile Adet em *Da Arte dramática no Brasil* para que o governo de D. Pedro II estabelecesse uma política de apoio ao teatro brasileiro, pautada pelo modelo do *Gran Siècle*, não era uma proposta tão original. Ela ganhara força pela Europa e América a partir da difusão do projeto de hegemonia cultural desenhado pelo Estado francês. Entretanto, considerando a conjuntura política do início da década de 1840, marcada pela possibilidade de fragmentação do território brasileiro, a proposição de Adet ao Imperador, traduzindo o ideário das suas redes de relação e de sociabilidade no Rio de Janeiro, era uma questão sem precedentes na história do jovem país.

Nos trópicos, a herança do reinado de Luís XIV, que estimulou o fomento estatal às Artes e a à Literatura, foi assimilada no discurso da confraria dos *homens de letras* cogente à construção da identidade nacional.

As propostas dos *homens de letras*, estabelecidos na corte a partir dos últimos anos da década de 1830, concorrendo com outros planos, advogavam para a centralização do país regida pela cultura. As intervenções dos *homens de letras* na *esfera pública* alvitando ao governo para estabelecer um sistema de financiamento para o teatro sustentado pelo Estado perdurou durante todo o Segundo Império e tinham a bicentenária Comédie-Française como o principal modelo de referência.

2. Portugal

Pombal: absolutismo, iluminismo e teatros públicos.

O historiador inglês Kenneth Maxwell, nos anos 1990, escreveu uma biografia¹²⁸ sobre o Marquês de Pombal intitulada *Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo*.¹²⁹ A partir de um acervo documental amplo, o autor preferiu diluir o personagem no contexto do ideário iluminista. Para Maxwell, Pombal não foi exatamente o inaugurador das ideias ilustradas em Portugal, mas aquele que começou a concretizar efetivamente muitas das ações propostas pelos pensadores vinculados àquela tradição de pensamento. Ainda de acordo com Maxwell, Pombal seria o fruto mais bem-acabado daquilo que classificou como o “longo século XVIII português”, que se estendeu entre os anos de 1660 a 1807.¹³⁰

O reinado de D. João V (1707-1750), O Magnânimo, foi marcado pela prosperidade procedente do ouro do Brasil, pelo reaparecimento do Estado português no cenário político-econômico europeu da primeira metade do século XVIII¹³¹ e pelo delineamento de uma corte semelhante à de Luís XIV. Para Maxwell, o fausto da corte de D. João V, proporcionado pelas colônias de além-mar, também expunha a fragilidade do Estado português frente à dependência que estabeleceu junto às suas colônias.

A dependência de Portugal em relação às suas colônias tornou-se tão aguda no início do século XVIII, que D. Luís da Cunha previu a consequente transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. O rei tomaria o título de “Imperador do Ocidente” e nomearia um vice-rei

¹²⁸ No acervo da Fundação Calouste Gulbenkian, de Paris aparecem 293 registros sobre o Marquês de Pombal. Dentre eles, 19 biografias e 6 peças de teatro.

¹²⁹ MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹³⁰ Para Maxwell, o reconhecimento da independência de Portugal, a partir da década de 1660, pelas potências marítimas europeias, após décadas do domínio espanhol sobre o país, deu início àquilo que classificou como o longo século XVIII. Para o historiador, este período foi interrompido em 1807, com a chegada do exército de Napoleão em Lisboa. Cf. MAXWELL, op. cit., p. 37.

¹³¹ A União Ibérica (1580-1640) transformou-se num dos episódios mais traumáticos da história portuguesa. Ao final daquele período a dinastia de Bragança ascendeu ao poder e D. João IV tornou-se o primeiro monarca ligado a esta casa. D. João V era filho de D. Pedro II e neto de D. João IV.

para governar Lisboa. Em suas ‘instruções’ de 1738, a Marco Antônio de Azevedo Coutinho, D. Luís da Cunha antevia o império português na América estendendo-se ao Rio da Prata e do Paraguai até o norte do estado do Amazonas, “E seguro e consciente de estar onde há abundância de tudo [...] do que esperar pelo que se quer.”¹³²

Agustina Bessa-Luís¹³³, por sua vez, ao tratar do assunto, apresentou a corte do magnânimo como quieta, quase alheia ao mundo das cortes europeias e regida por um monarca obscurantista:

D. João V era o exemplo duma conduta esgotada. Só a preguiçosa quietude da sua Corte lhe dá uma sombra de secreto instinto; ele teme os visionários, os que lhe trazem grandes projectos cuja clareza lhe escapa. Como todos os homens que vão da sensualidade ao pietismo, há nele um gosto imoderado pela paz das suas misérias, o convívio com a doença, os frades, as relíquias e, sobretudo, com o que resta do seu poder; o poder que nele deixou de ser um trabalho, para não ter que partilhar com outros, e, no entanto, qualquer coisa de concreto, metódico e que tem algo de sabedoria obscurantista.¹³⁴

Esta visão, no entanto, parece bastante parcial se consideramos uma carta escrita por Pombal em 30 de agosto de 1745, endereçada ao padre Carbone, relatando suas impressões como representante de Portugal na corte dos Habsburgos austríacos. Percebe-se, a partir do relato do diplomata ao amigo eclesiástico, que Portugal não estava totalmente fechado à recepção dos costumes das casas reinantes do continente. Havia um interesse por parte da realeza em se informar sobre os costumes das outras cortes. No relato de Pombal, os hábitos da corte vienense denunciavam os modos comedidos da lisboeta:

Tudo quanto V. Reverência conhece em Lisboa por informações de quem cabalmente conhecia o último Estado do luxo desta corte, tenho nella verificado por clara experiência. O número de criados é infinito, as libres são muito custosas, e muda-se, segundo ocasiões em que se vestem: as carruagens tão bem luzidas à mesma proporção: as mesas frequentemente estão carregadas de pratos redundantes, que cada jantar se poderia fazer dois para o mesmo número de pessoas em qualquer

¹³² MAXWELL, op. cit., p. 16.

¹³³ BESSA-LUÍS, Agustina. *Sebastião José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹³⁴ Ibid., p. 41.

outro País: os alugueres das casas são muito maiores que em Londres: os vestidos não só alongados, mas ou todos cobertos, de galhas, ou bordados em cheio, e sempre acomodados à razão do seu tempo, indispensáveis além de os fazer repetidos a etiqueta da mesma corte, por se festejarem nela os dias dos anos e dos nomes de todos os príncipes da Casa de Áustria, de sorte que nos dois meses que há aqui cheguei, entre lutos, pequenos luto, e galas, tenho sido obrigado cinco vezes a mudar de vestido. As cavalharices são numerosas à proporção de Castella, os ornatos das casas os mais preciosos e as baixelas amplas porque os convites são sempre de vinte pessoas para cima entre a primeira nobreza. Finalmente nesta corte há casas que têm renda de seiscentos mil florins até cem mil e sendo entre elas raríssimas a que não se acha arruinada de dívidas, é necessário que a terra seja grande luxo que deixo indicado.¹³⁵

Portugal, durante o governo de D. João V, se comparado à França, por exemplo, iniciava os primeiros passos no sentido de fortalecer o poder real. As principais medidas do monarca português para a consolidação do Estado estiveram quase que estritamente ligadas aos assuntos econômicos e administrativos. No plano europeu, foi estabelecido um corpo diplomático altamente preparado para defender os interesses dos portugueses junto às principais cortes europeias. No quadro das colônias do além-mar foram impostos controles bastante rígidos, reforçando, deste modo, princípios como o exclusivismo colonial.

Tais iniciativas garantiam a sobrevivência do Estado português, mas não surtiram maiores efeitos sobre questões gravíssimas, as quais denunciavam a fragilidade de Portugal frente às principais potências do período. O país orbitava economicamente em torno da Inglaterra, por conta de tratados econômicos, como o polêmico Tratado de Methuen (Tratado dos Panos e Vinhos), de 1703¹³⁶. Portugal também permanecia sobre forte influência da Igreja, o que dificultava a penetração de novas ideias devido à forte

¹³⁵ CAETANO, José A. Palma. *O Marquês de Pombal em Viena*. In: SCHEIDL, Ludwig e CAETANO, José A. Palma. *Relações entre a Áustria e Portugal: testemunhos históricos e culturais*. Coimbra: Almedina, 1985, p.123.

¹³⁶ NOVAIS, Fernando A. política de neutralidade. In: *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)*. São Paulo: Hucitec, 1995.

censura que se fazia em relação a manuscritos, livros e mesmo imagens que chegavam ao país. A Inquisição do Tribunal do Santo Ofício havia se transformado no principal instrumento jurídico estatal voltado à coerção da sociedade portuguesa. A Companhia de Jesus possuía praticamente o monopólio do saber educacional e científico. A chamada nobreza de sangue, formada exclusivamente por proprietários de terras e ligada à agricultura, conseguia gestar e garantir seus projetos para além dos interesses do monarca:

Essa nação “perturbada” por seitas ocultas, e empobrecida pelas suas próprias riquezas” [...]. Um povo sujeito a mais grosseira superstição, uma nação cujos costumes eram muito semelhantes aos dos bárbaros, e um estado governado por usos quase asiáticos, não tendo de europeu mais do que o nome, de monárquico, a forma e potência a sombra.¹³⁷

A figura do diplomata José Sebastião de Carvalho e Melo, futuro Conde de Oeiras e, posteriormente, Marquês de Pombal, começou se movimentar neste cenário, ao mesmo tempo pomposo e frágil.

Para Bessa-Luís, as combinações de alguns fatores foram providenciais para a estruturação do principal Secretário de Estado do reinado de D. José I, dentre eles as passagens pelas embaixadas de Londres e Viena¹³⁸ e a grande proximidade que manteve com a rainha D. Ana Maria de Áustria, que interveio junto ao filho para nomear o futuro marquês, secretário de negócios do estrangeiro. Kenneth Maxwell, por sua vez, ressaltou a proteção que Pombal recebeu de D. Luís Cunha¹³⁹ que, ao lado de Alexandre de Gusmão,¹⁴⁰ desempenhou destacado papel no campo da diplomacia durante o governo de D. João V, bem como a influência dos adeptos do pensamento de Francis Bacon, Descartes, Locke, Pierre Gassendi, Antonio Genovesi – por sinal, estudiosos que desde o

¹³⁷ BESSA-LUÍS, op. cit., p.81.

¹³⁸ Viena era capital do Arquiducado da Áustria, que fazia parte do Sacro Império Romano-Germânico.

¹³⁹ D. Luís da Cunha (1662-1749) representou o governo de D. João V nas cidades de Londres, Madri e Paris.

¹⁴⁰ Alexandre de Gusmão (1695-1753) foi diplomata e secretário particular de D. João V.

século XVII vinham conceituando a ideia de razão.

A soma de fatores elencados tanto por Bessa Luís quanto por K. Maxwell ofereceram condições necessárias para Carvalho e Mello se estabelecer numa rede extremamente poderosa de agentes e, ao mesmo tempo, se enfrontar nas problemáticas internas vividas pelo Estado português. No desempenho da função de diplomata, Pombal pode constatar o atraso dos portugueses em relação aos outros reinos da Europa.

O terremoto que engoliu parte de Lisboa, em 01 de novembro de 1755, reduziu a cidade a ruínas e matou milhares de pessoas.¹⁴¹ O Secretário de Estado de El-Rei encontrou aí as condições necessárias para dar início ao projeto da ilustração portuguesa¹⁴² e para o alavancamento de Portugal no quadro geral das nações do Velho Mundo. O episódio e seus desdobramentos definiram dois grandes grupos: de um dos lados, a nobreza de sangue, “defensora da linhagem sanguínea e dos antigos métodos de governo”,¹⁴³ e, do outro, agentes “de mentalidade mais aberta, que aceitavam a elevação à nobreza de homens de letras, homens negócios e burocratas”¹⁴⁴. Pombal, por sua origem, estava distante do ideário da nobreza defensora da linhagem sanguínea.

O itinerário das reformas implementadas pelo Marquês de Pombal para a

¹⁴¹ Os números estimados de mortos em Lisboa durante o terremoto de 1755 possuem variações. Kenneth Maxwell registra estimativas entre dez e quarenta mil vítimas fatais. Bessa-Luís, de acordo com os apontamentos do ministro Sebastião José, entre seis a oito mil vítimas sepultadas. Já Voltaire, contemporâneo do evento e gozando de grande influência na corte de Luís XV, na condição de historiógrafo real, anunciava cem mil mortos.

¹⁴² Os pensadores ligados às ideias “ilustradas” exigiam diversas reformas e proclamavam uma série de críticas às instituições que sustentavam o Antigo Regime. Em *Utopia e reforma no Iluminismo*, Franco Venturi tratou da difusão das ideias iluministas na cena europeia a partir da geografia e dos ritmos diferenciados que envolveram cada país na recepção de tais ideias. Em Portugal, representou mudanças significativas em relação ao modelo anterior; entretanto, serviu também à louvação ao Estado absolutista, representado na figura do rei D. José I. VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*. Bauru: Edusc, 2003.

¹⁴³ MAXWELL, op. cit., p. 79.

¹⁴⁴ Ibid., p. 79.

modernização do Estado português foi inspirado em muitos pontos na carta¹⁴⁵ de D. Luís da Cunha, escrita entre os anos de 1748 e 1749, ao príncipe D. José. Esta se transformou numa espécie de testamento, no qual o velho embaixador, tratando a figura do futuro monarca como “um pai de família”, apresentava um quadro amplo e detalhado da situação das instituições em Portugal e de sua economia, as quais solicitavam do governante resoluções que lhe pareciam essenciais para “pôr ordem na casa” e retirar a nação portuguesa de seu estado de dormência. Para Cunha, as problemáticas mais urgentes a serem enfrentadas passavam pela reorganização da balança comercial (o que poderia garantir a autossuficiência do Estado português), pela necessidade de ajustes no modo como governo funcionava, pela necessidade urgente de diminuição da influência da Igreja e pela supressão do Tribunal do Santo Ofício.

A partir do Alvará de 12 de maio de 1758, D. José I decretava a reedificação da cidade de Lisboa. Conforme aponta o sociólogo e historiador Antonio Cesar de Almeida Santos:

[...] deveria atender a um “novo plano regular e decoroso”, que previa ruas alinhadas com “retidão e largura competentes à comodidade de seus habitantes e ao serviço que por elas passam”. Os antigos proprietários que quisessem reconstruir suas moradias ou lojas deveriam seguir o “sobredito plano” e levantarem os novos prédios num prazo de cinco anos [...].¹⁴⁶

Junto ao novo traçado que a capital do reino deveria apresentar a partir do decreto de 1758, uma série de modificações foram estabelecidas nas esferas econômica, política, social e cultural¹⁴⁷ ao longo de quase duas décadas, as quais alteraram por completo o

¹⁴⁵ CUNHA, Luís. *Testamento político de D. Luís da Cunha*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

¹⁴⁶ SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. *Luzes em Portugal: do terremoto à inauguração da estátua equestre do Reformador*. Topoi Revista de História (URFJ), Rio de Janeiro: v. 22, p. 75-95, 2011.

¹⁴⁷ Reforma Educacional, criação do Colégio do Nobres, reforma universitária, abolição da distinção entre cristãos novos e cristão velhos; proibição dos auto de fé; proibição de casamentos endogâmicos entre os membros da nobreza, instituição da Lei da Boa Razão, instituição da Mesa Real Censória, criação do Banco Real, criação das Companhias de Comércio no Brasil e na Ásia, introdução de controles fiscais rígidos

ritmo do cotidiano de Portugal e de suas colônias.

A expulsão da Companhia de Jesus dos territórios portugueses, sob a acusação de incitarem as populações contra o governo, e a supressão das práticas propaladas pelo Tribunal do Santo Ofício, além da subordinação do órgão inquisitorial ao Estado, em 1759, demarcaram os novos limites de atuação que a Igreja Católica teria dentro de Portugal. Tais mudanças eram informadas principalmente pelas doutrinas regalistas, cujo principal objetivo era submeter e reforçar o controle sobre o aparato eclesiástico pelo Estado.

A Igreja esteve à frente dos principais órgãos de moralização da vida portuguesa desde o século XVI. Na visão de Maxwell, amparado por um sem-número de historiadores, cientistas e escritores portugueses, o poder eclesiástico dificultou ao máximo o desenvolvimento científico, filosófico e artístico (exceção das criações artísticas ligadas ao barroco) no país. A censura inquisitorial foi letal para os textos que ousavam questionar o saber dos doutores da Igreja.

No século XVIII português, os processos de racionalização da estrutura estatal, postos em movimento por Pombal e por uma ampla rede de agentes vinculados a ele, procurou, quase que exclusivamente, reforçar a defesa da autoridade da realeza sobre todos os seus súditos e territórios. Os benefícios que tais normatizações trouxeram à constituição de uma ordem laica em Portugal foram medidos nos séculos posteriores e evidenciam como o legado científico e filosófico do século XVII foi introduzido no país e apropriado pelo Estado.

referentes à administração das colônias, proibição da escravidão das populações indígenas, extinção do regime de Capitanias Hereditárias, transferência da sede do Governo Geral para o Rio de Janeiro (1763), instituição da língua portuguesa como única língua do Brasil.

As políticas e as ações voltadas à construção do gigantismo do poder do monarca durante a época pombalina representavam o processo de modernização de Portugal frente às suas raízes feudais. Sob o signo de reformas educacionais e o estabelecimento de um estado de controle especializado em “garantir a vigilância contra os inimigos do governo”,¹⁴⁸ o Estado passou a demarcar novos valores na esfera dos costumes.

Para o triunfo da nova visão administrativa foi adotado um “sistema de propaganda”, que até o período havia sido bem explorado pela Igreja, mas em raríssimos momentos pelo Estado português. Para Kenneth Maxwell:

Do mesmo modo como o Estado pombalino utilizou a propaganda para engrandecer a sua imagem e influenciar opiniões em toda a Europa, também o fez para a sua legislação descrevendo para audiências domésticas em linhas gerais, com pormenores às vezes cansativos, os objetos e antecedentes das mudanças políticas, assim como a essência da própria medida.¹⁴⁹

A glória que o reinado D. José I (1750-1777) alcançou sob o comando do seu primeiro-ministro, José Sebastião de Carvalho e Melo, definiu um Estado aos moldes do absolutista, mas diferente daquilo que foi o absolutismo¹⁵⁰ francês, tomado como o modelo de referência, cujo postulado mais conhecido foi a origem divina da realeza. De acordo com o Maxwell, o absolutismo português operou no sentido de fortalecer as ações políticas e econômicas do Estado, garantindo, assim, a sua efetiva equiparação e independência em relação às principais potências do cenário europeu:

Os historiadores portugueses certamente concordarão em que o Portugal do século XVIII era governado por um regime autoritário e absolutista. Tratava-se, contudo, de um regime inspirado por um absolutismo lógico, e seu autoritarismo era essencial para o processo de restabelecimento do controle nacional sobre a economia e a revitalização do Estado.¹⁵¹

¹⁴⁸ MAXWELL, op. cit., p. 96.

¹⁴⁹ Ibid., p. 98.

¹⁵⁰ ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

¹⁵¹ MAXWELL, op. cit., p. 19.

No tocante à sociedade de corte, a partir do conceito proposto pelo sociólogo Norbert Elias, o governo D. José conseguiu controlar e centralizar a arrecadação de impostos, tornando a domesticação da nobreza um fato:

O rei tem mais peso, uma vez que, ao modificar as posições no cerimonial, pode não apenas jogar com o equilíbrio de tensões favorável à sua dominação, mas também determinar a posição social “efetiva” – isto é, percebida e recebida – de cada cortesão. A disputa pelos signos do prestígio é, assim, ao mesmo tempo uma luta pelos atributos e vantagens do poder social [...].¹⁵²

O processo de domesticação da nobreza¹⁵³ em Portugal, bem diferente daquilo que ocorreu na França de Luís XIV, foi muito menos sistemático. Após a morte do monarca, membros da velha nobreza de sangue, aliada à Igreja, voltaram à cena com claro projeto de retroagir nos avanços obtido pelo Estado durante o governo do Marquês de Pombal.

O alvará de 1771: gênese dos teatros públicos em Portugal.

No período de 1750 a 1777, expressões como “necessidade pública” e “nações civilizadas” começaram a ser veiculadas nos documentos reais com bastante frequência. Nota-se que tais expressões não estavam operando naquela documentação como acessórios; elas traduziam, por meio de um vocabulário novo, as ideias que eram condutoras da gestão pombalina e evidenciavam também como as ações de Pombal estavam amparadas e, ao mesmo tempo, sendo justificadas por uma rede de agentes ligados ao campo da ciência, das letras e das artes.

A “Necessidade pública”, “nações civilizadas” são expressões repetidamente usadas nos diplomas régios – reforçando a ideia de que

¹⁵²CHARTIER, 2001, op. cit., p. 21.

¹⁵³ Para Norbert Elias, *A sociedade de corte* era organizada por uma relação de dependência da nobreza em relação ao monarca, sendo diferente, portanto, das relações feudais onde a nobreza e a realeza possuíam uma relação dependência mútua. Na *Sociedade de Corte*, o rei possuía monopólio fiscal e o controle militar. Restava à nobreza garantir a manutenção dos privilégios, das honras e das gratificações a partir da adoção de uma “conduta pacífica”, oposta, portanto, à sua origem guerreira, e com afetos controlados. ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

o Estado podia objectivamente beneficiar do influxo racional e crítico das ciências e das artes, colocando-as ao serviço da sociedade.¹⁵⁴

Se a projecção do reinado de D. José I pela Europa foi por um lado creditada ao primeiro-ministro mais do que ao empenho do monarca, por outro, a razão dos projetos do Marquês de Pombal foi lastreada por indivíduos que colocaram o seu saber a serviço da glória do Estado. A *Arcádia Lusitana* (1756), por exemplo, foi constituída exclusivamente por sócios que estavam ligados ao curso de direito da Universidade de Coimbra.¹⁵⁵ É certo que também aqueles que entraram em contenda com o Marquês de Pombal foram acusados de traição, torturados e mortos.

Pombal soube estender as suas ideias aos mais diversos sectores da sociedade, passando pelos literatos da *Arcádia Lusitana*, industriais e lentes da Universidade de Coimbra, e mesmo pelos censores da real mesa censória, instituição que criou precisamente para fazer aplicar a ideologia de que queria portador.¹⁵⁶

Em torno da ideia das artes como mestras da educação do povo, o primeiro documento produzido pelo Estado português tratando da sistematização da vida teatral na corte apareceu em 1771¹⁵⁷. O documento régio que tratava da *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, transformava em código o ideário dos iluministas Voltaire, Diderot, D'Alembert, entre outros, que proclamavam o teatro como uma das instituições com papel fundamental à sociedade porque seria “capaz de incutir, naqueles que a ele assistem, um conjunto de valores”¹⁵⁸.

¹⁵⁴ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da & ANASTÁCIO, Vanda. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, p.15.

¹⁵⁵ Dentre os membros da Universidade de Coimbra ligados à *Arcádia Lusitana* estavam Manuel Nicolas Esteves Negão, Teotónio Gomes de Carvalho, Antonio Dinis Cruz da Silva, Pedro António Correia Garção, Francisco José Freire, Domingos Maximiliano Torres.

¹⁵⁶ CÂMARA; ANASTÁCIO, op. cit., p. 08.

¹⁵⁷ ALMEIDA PRADO, Décio de. “Entreato hispânico e itálico” In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

¹⁵⁸ CÂMARA; ANASTÁCIO, op. cit., p. 20.

O decreto régio apareceu vinte e cinco anos após o grande tema dos iluministas franceses estrear em Portugal. O teólogo Luís António Verney, em 1746, ao publicar o seu manual¹⁵⁹, defendia que “o drama, ou seja, tragédia ou comédia, não é mais que uma instrução que se dá ao povo em alguma matéria”.¹⁶⁰ Na mesma rota de Verney, Francisco José Freire, em *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as suas especies principaes* (1748), postulava que “o teatro é uma actividade igualizadora, que deve interessar os indivíduos de todos os níveis da hierarquia social, pois tem a capacidade de agir sobre a sociedade no seu conjunto”¹⁶¹. Já o árcade e autor teatral Manuel de Figueiredo, na década de 1750, postulava que “o teatro é uma escola, uma aula, e deve ser uma missão, um meio para fortificar a razão e purgar o excesso das paixões da alma”.¹⁶²

A partir dos postulados da ilustração portuguesa sobre as funções do teatro, foi divulgado, nos círculos entorno da Arcádia Lusitana e Academia de Belas Letras, o conceito da arte dramática útil, marcado pela função pedagógica e com as perspectivas de poder ser utilizado como meio de moralização dos costumes, de educação e de coesão social.

O estabelecimento de modelos e a normatização dos gêneros literários, nas primeiras décadas do governo D. José I, conferiu à administração do Marquês de Pombal argumentos suficientes para a assinatura do alvará de 05 de abril de 1768, que criava a Real Mesa Censória, concedendo ao Estado a exclusividade na fiscalização das obras que

¹⁵⁹ VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar, para ser útil à República e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*. Valença, 1746.

¹⁶⁰ CÂMARA; ANASTÁCIO, op. cit., p. 20.

¹⁶¹ Ibid., p.21.

¹⁶² REBELLO, Luiz Francisco. O Marquês de Pombal e o teatro. In: *Pombal revisitado Vol. I*. p. 101

viriam a ser publicadas no território português, bem como aquelas que seriam divulgadas.

A igreja perdia para o Estado o monopólio da censura, mas a censura do mundo português continuava tão coercitiva como fora em outros períodos para os escritores e artistas de modo geral. Graça dos Santos, num artigo escrito para *Revue d'histoire du théâtre*¹⁶³, tratando do império português, constatou que as raízes mais bem estabelecidas do passado de conquistas de Portugal foram as censuras e as proibições que resistiram e floresceram em mais de quatro séculos de história.

Almeida Garrett, no século XIX, em carta endereçada à rainha Maria II, tratando da necessidade do envolvimento do Estado com as atividades teatrais, marcava o surgimento do teatro português como um acontecimento vinculado aos ritos palacianos:

“Senhora, o Theatro Portugues nasceu no Palacio de Nossos Reis: ao bafo e amparo dos Augustos Avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso que depois foi ilustrar outros Paizes.”¹⁶⁴

A tradição teatral evocada por Garrett era a do teatro da corte “destinado ao público selecionado que se movia na sua esfera”¹⁶⁵, cuja presença da realeza marcaria o tom das encenações. No entanto, umas das formas mais populares do teatro português era um tipo de teatro itinerante, que circulava por pátios de comédias e feiras populares, e era frequentado pelos extratos mais empobrecidos da população. Este tipo de teatro não foi

¹⁶³ DOS SANTOS, Graça. “Théâtre et censure au Portugal: deux ennemis inséparables” In: *Revue d'histoire du théâtre*. Paris, 1996, p. 293-302.

¹⁶⁴ Trecho da carta de Almeida Garrett à rainha D. Maria II sobre a necessidade de envolvimento do Estado com as artes cênicas. A carta ficou pronta em 28 de setembro de 1836 e acompanhou a publicação do decreto da rainha D. Maria II, no Diário do Governo, de 17 de novembro de 1836, que autorizava o plano organizado por Garrett para a fundação e organização do Theatro Nacional. In: *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. Lisboa, 1842, p.13.

¹⁶⁵ CÂMARA; ANASTÁCIO, op. cit., p. 19.

alvo das políticas para o teatro arquitetadas pelo Estado.

Em Portugal, nos séculos XVIII e XIX, as formas do teatro popular não foram tematizadas pelos projetos que propunham atuar na regeneração do teatro português. Considerando a posição de escritores ligados a Arcádia Lusitana, que estiveram envolvidos com a organização da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos theatros públicos da corte* e do escritor Almeida Garrett, autor do *Plano para a fundação e organização do Teatro Nacional de Lisboa*¹⁶⁶, a missão civilizatória atribuída ao teatro por tais projetos, fosse para a propagação do poder e da glória da autoridade real, fosse à valorização dos elementos nacionais, partiam da concepção de um espaço teatral organizado a partir de cálculos arquitetônicos. Espaços de apresentações organizados em forma de edifícios e segmentado por palco, camarotes e plateia. As formas do teatro popular itinerante, como o cordel, por exemplo, prescindiam de tais aparatos.

Naqueles dois projetos, concebidos por agentes oriundos da burguesia, teatro e arquitetura passavam a servir à construção de um “processo civilizatório” cujo grande beneficiário era o Estado. No primeiro momento, este era considerado a encarnação do governante real e, pós revoluções burguesas, como a representação da nação ou a da pátria, registrada sob a imagem do povo.

Em Lisboa, segundo Agustina Bessa-Luís, desde as primeiras décadas do século XVIII houve eventos e movimentações que contribuíram para a promoção da imagem da nobreza moldada pela educação e pela erudição, em contraposição àquela que se mantinha

¹⁶⁶ Em 12 de novembro de 1836, Almeida Garrett encaminhou à rainha D. Maria II um relatório tratando da situação dos teatros de Lisboa. No documento, o escritor fazia um apanhado histórico de passagens teatro português e apresentava os principais pontos do plano que concebera para a fundação e organização do Teatro Nacional de Lisboa.

“fiel aos seus hábitos que eram o serviço militar e as touradas”¹⁶⁷. O dramaturgo e historiador do teatro português Luiz Francisco Rebello¹⁶⁸, por sua vez, aponta que, embora a comédia espanhola tivesse grande influência em Portugal no XVIII, a partir do reinado de D. João V foram tomadas medidas para o controle e diversificação da produção cênica.

A criação da Academia Real da História Portuguesa, em 1720, buscou congregar a velha nobreza com seus títulos e glórias, mas com a preferência àquela que era detentora de erudição. Houve a abolição dos privilégios exclusivos das representações teatrais concedido ao Hospital de Todos os Santos, em 1735, possibilitando às outras associações negociar junto ao monarca a autorização para a exploração do teatro. Em 1733, com ampla divulgação e apoio da corte, Francisco António de Almeida apresentou a ópera *A paciência de Sócrates*, que tratava da primeira obra do gênero produzida no país, após os anos da dominação espanhola. Em 1737, a produção dramática francesa do XVII chegava ao país, com a primeira representação de Molière, traduzido por Alexandre de Gusmão.

Diferentemente de Luís XIV – que tomou para si responsabilidade de condução do Estado e do governo, tornando-se, portanto, uma espécie de ser onisciente –, coube ao corpo diplomático que se organizou em torno de D. João V apontar e, ao mesmo tempo, tentar reparar aquilo que Luiz Francisco Rebello chamou de “o atraso do relógio português em relação ao resto do mundo civilizado.”¹⁶⁹

A rainha Maria Ana (Mariana) de Áustria foi outro agente extremamente poderoso no processo de mundanização dos hábitos e gostos da nobreza portuguesa, conforme

¹⁶⁷ BESSA-LUÍS, Agustina, op. cit., p.110.

¹⁶⁸ REBELLO, Luiz Francisco. *O Marquês de Pombal e o Teatro*. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos. *Pombal revisitado*. Lisboa, Estampa: 1984, p. 97-120.

¹⁶⁹ REBELLO, 1984, op. cit., p. 100.

relata a historiadora Laura de Mello e Souza: “As óperas haviam entrado em Portugal durante o reinado de D. João V e, sobretudo, graças à influência da rainha, Maria Ana de Áustria, que, em sua corte de origem, estava habituada a elas”.¹⁷⁰

A predileção da realeza pela arte operística contribuiu de modo ímpar à abertura de Portugal para os artistas oriundos dos vários reinos da península itálica. No reinado de D. João V, chegaram principalmente músicos, compositores e cantores. D. José I que, a exemplo de sua mãe, possuía grande apreço pela arte operística, durante seu reinado estimulou a vinda de cenógrafos e arquitetos italianos: “pela primeira vez chegava a Portugal, em bloco, um vasto e qualificado manancial de programas de conhecimento de formas e de técnicas de construção de teatro”¹⁷¹.

Os ensinamentos dos italianos João Carlos Bibianna e Giacomo Azzolini, contratados pela corte portuguesa para desenvolver a cenografia e decoração do edifício do Real Teatro da Ópera do Tejo, orientou a formação da geração de engenheiros e arquitetos, dentre eles Inácio de Oliveira Bernardes, José António Narciso, Manuel da Costa e Simão Caetano Nunes, responsáveis pela construção dos principais teatros lisboetas da segunda metade do XVIII (Teatro da Graça, Teatro do Salitre e Teatro da Rua dos Condes).

Ainda que o vínculo com a Itália fosse bastante forte, de acordo com Maria Alexandra Câmara e Vanda Anastácio, em *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, aqueles teatros foram projetados sobre uma cidade cuja “arquitetura se casava com o urbanismo. Os edifícios obedeceram a noção de uniformidade e racionalidade,

¹⁷⁰ MELLO E SOUZA, Laura de. *Claudio Manuel da Costa*. São Paulo: Cia da Letras, 2011, p. 137.

¹⁷¹ CÂMARA; ANASTÁCIO, op. cit., p. 80.

princípios tão ao gosto da filosofia das luzes”¹⁷².

Junto à chegada dos sábios italianos, o Estado português – para a manutenção e o desenvolvimento da forma de arte que mais se popularizou entre a nobreza e a alta burguesia portuguesa no século XVIII – tanto no governo de D. João V quanto no de D. José I, garantiu recursos financeiros destinados à formação de artistas nacionais especializados em ópera, de acordo a pesquisadora portuguesa Eugénia Vasques, no artigo “Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX”:

[...] o facto de D. João V ter oferecido bolsas de formação no estrangeiro, sobretudo em Itália, a cantores e compositores nacionais que, nalguns casos como o de Luisa (Aguiar) Todí, chegaram a alcançar prestígio internacional, como também não deixou de ser importante a construção ou adaptação de uma rede de teatros fixos, alguns dos quais tentando ombrar em fausto e modernidade com os teatros mais avançados da Europa.¹⁷³

O gosto pela ópera não ficou restrito a Portugal. Quase duas décadas após o início do governo de D. José, a aristocracia das Minas Gerais começou a expressar os excedentes de suas riquezas por meio da montagem de uma casa de ópera:

[...] é admirável que em 1769 se erguesse em Vila Rica, na rua de Santa Quitéria, uma casa de ópera, tida como uma das mais antigas da América do Sul. Seu construtor foi o coronel João de Sousa Lisboa, contratador dos reais quintos e das entradas. A iniciativa contou com o apoio do governador recém-chegado, José Luís de Meneses, conde de Valadares, e a simpatia de Cláudio Manuel da Costa, que então, se não era de fato secretário de governo, atuava praticamente como se fosse.¹⁷⁴

A historiadora Laura de Mello e Souza anota ainda que participavam do quadro de “contribuintes ou assinantes” da casa de ópera de Vila Rica apenas homens importantes ligados aos negócios da mineração e os representantes dos interesses metropolitanos nas

¹⁷² *Ibidem*, p.15.

¹⁷³ VASQUES, Eugénia. *Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009, pp. 10-11. Disponível em: http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3259/1/espacos_teatrais.pdf

¹⁷⁴ MELLO E SOUZA, op. cit., p. 137.

Gerais. Mello e Souza acrescenta também que um de seus principais animadores, o coronel João de Sousa Lisboa, gabava-se “de ter introduzido no palco de Vila Rica atrizes, em vez dos travestis habitualmente destinados aos papéis femininos”¹⁷⁵.

Comparando a inauguração do Real Teatro da Ópera do Tejo, em 1755, e a criação da Sociedade de Theatros Públicos da Corte, em 1771, nos deparamos com um atropelamento das vivências do Antigo Regime e das ideias ilustradas. Se na Ópera do Tejo prevaleceram os códigos de diferenciação e subordinação, típicos dos rituais da sociedade de corte, na proposta para o estabelecimento da *Sociedade para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, o acesso de todos os estratos sociais aos teatros seria assegurado a partir do pagamento da entrada.

Na inauguração do Real Teatro da Ópera, D. Diogo de Mendonça Corte Real, apresentando-se como colaborador discreto de D. José I, observava, em uma missiva enviada ao monarca, uma série infindável de medidas que seriam seguidas em relação à distribuição dos lugares na ópera:

Ilustríssimo e Excelentíssimo senhor sua majestade. He servido mandar participar a V. Exa. o plano de distribuição dos lugares da ópera, assim da plateia, como dos camarotes. Pelo que tem determinado que na plateia tenham lugar nos quarenta bancos que ocupão o recinto interior dos pedestais das colunas trezentas e cincoenta pessoas, os grandes eclesiásticos, e seculares do Reino, os que pela lei tenham tratamento de Ilustríssimo e Senhoria, os qual tem título do Conselho de El Rei, os que tem foro de fidalgo de sua casa, e os oficiais militares de Coronel inclusive para cima; os que nos quatro bancos que estão fora do recinto sobredito, tenham lugar seis porteiros da câmara do numero com ordem de V.Exa. para examinarem as pessoas, que intentarem entrar na plateia, e não consentir que entre o não tiver huma das qualidades sobreditas, e mostrar bilhete de V.Exa com o seu nome e destino para a plateia. Que os catorze camarotes, a que sua majestade não deo certeza distribuirá V. Exa. por pessoa que não faça responsável estarem na sua Real Presença, com bilhete de V.Exa. em que declara o número de camarote, se lhe de parte do norte ou do sul e as pessoas que o hão de ocupar. Osvinte quatro camarotes com destinação do número da parte donde

¹⁷⁵ Ibid., p.137.

ficção, e das pessoas, que teem a dita mercê, e nos bilhetes, que V.Exa. der a estas, assim o fará declarar, porque como os podem ceder em outras pessoas, he necessário evitar duvidas por meio de se mostrar aos guardas o bilhete de V.Exa. e o que der o cedente, que nomeie as pessoas em que o ceder, e todos os bilhetes haverá declaração do número do camarote, e da parte a que fica pela qual loje se mostrará a escada, que conduz para ele, que pessoas que teem mercê de camarote certo, mas querendo ir à plateia, algum dia pedirão bilhete que se lhe não negará: para boa ordem, e sossego com que deve ser admitidas e encaminhadas as pessoas que tiverem lugar no teatro. He Sua Magestade servido que no corredor do plano da plateia, além dos dois porteiros de Câmara do nº na sahida de cada huma das três escadas que sobem da loje, a qual averiguará se com effeito a pessoa que subir e pretender entrar na plateia ou de camarote, e achando o na realidade assim o deixarão entrar e pelo contrario dirá aos soldados da guarda, que hão de estar acompanhados do dito porteiro e os três referidos que estiverem na sahida da escada nº11 também terá cuidado que não entre pela parte do corredor que vem pela escada loje da Rainha Nossa Senhora, pessoa alguma que não tenha assistência ou sirva no paço e ordeno o mesmo Senhor aguma V. Exa. faça executar o referido com exacta observância. Deus guarde a V.Exa. Paço 26 de março de 1755 – Diogo Mendonça de Corte Real¹⁷⁶

Na organização desse cerimonial, nota-se que o monarca foi informado do plano preparado para a ocupação dos lugares na ópera, demonstrando que a corte lisboeta possuía um estamento de servidores, ligados à nobreza, especializado em informar e orientar a realeza nos rituais da corte. A movimentação do rei era totalmente regada por códigos de conduta.

A ocupação dos lugares no Real Teatro da Ópera, tema principal da carta, revela que o controle sobre acessos dos membros dos grupos que não pertenciam à camada dos fidalgos da casa real, dos eclesiásticos e de setores em exercício em Portugal no século XVIII, de modo geral, era bastante rígido. As ações para burlar tais regras, no universo da corte, estimularam o estabelecimento de uma rede de favorecimentos pautada em relações clientelísticas.

¹⁷⁶SILVA, Antonio Delgado. *Suplemento à collecção legislação portugueza de 1750 a 1762*. Lisboa: Typografia de Luiz Correa da Cunha, p.339.

Em 1771, os autodenominados homens de negócio da Praça de Lisboa,¹⁷⁷ por meio do secretário de Estado, o Marquês de Pombal (na época Conde de Oeiras), apresentaram ao rei D. José I um documento discorrendo sobre a *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte*. Tratava-se da primeira iniciativa orquestrada por agentes da burguesia comercial de Lisboa.

O documento era composto por trinta e três artigos, nos quais eram definidas as funções e as responsabilidades daquela sociedade que se propunha a regular e administrar os teatros da capital considerados de interesse nacional. Dentre os signatários da sociedade apareciam Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Theotonio Gomes de Carvalho.¹⁷⁸

Na apresentação dos trinta e três artigos que compunham o estatuto intitulado *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, os autores do documento, já bem informados sobre o ideário iluminista, anunciavam a D. José I a utilidade dos teatros públicos como escola para formação do povo. Observa-se que a função social e educativa que a instituição teatral teria para os autores do texto (estimular entre os vassalos “maximas mais sans da política”, “da moral”, “do amor da pátria”, “do valor, zelo, e fidelidade, com que devem servir aos seus soberanos”) era muito mais importante do que as considerações relacionadas ao estabelecimento dos espaços teatrais ou dos recursos necessários para a manutenção de tal arte.

¹⁷⁷ Conforme aponta Jorge Miguel Pedreira, no artigo “Os negociantes de Lisboa na segunda metade do século XVIII”, a expressão *homens de negócio*, no século XVI, referia-se ao grupo mais restrito que mantinha contratos com o Estado. No século XVIII, no entanto, tal expressão era utilizada para designar agentes do comércio e das finanças, homens com cabedal ou crédito, podendo ser substituída por outras variantes como negociantes, capitalistas, comissário, volantes, tratantes, mercadores, tendeiros, almocreves, vendilhões ou bufaneiros.

¹⁷⁸ Theotonio Gomes de Carvalho participou da fundação da Arcádia Lusitana, em 1756.

Os Homens de Negocio desta Praça de Lisboa abaixo assinado considerando o grande esplendor, e utilidade, que resulta a todas as nações do estabelecimento dos Theatros Públicos, por serem estes, quando são bem regulados, a Escola Pública, onde os Póvos aprendem as Maximas mais sans da Politica, da Moral, do Amor da Patria, do Valor, Zelo, e Fidelidade, com que devem servir aos seus Soberanos; civilizando-se, e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixáraõ os infelices séculos da ignorancia: E reflectindo quanto V. MAGESTADE se empenha na Instrucção dos seus Vassallos, e em promover todos os meios de os fazer felices; conduzidos, e animados pelo conselho, e aprovação do Conde de Oeyras, Presidente do Senado da câmara desta Corte, e Cidade de Lisboa, tem determinado entre si formar huma Sociedade, que empregue em sustentar os mesmos Theatros com aquella pureza, e decóro, que os fazem permitidos, e necessários debaixo dos seguintes Estatutos, e privilégios, esperando que V. MAGESTADE se dignará approvallos, confirmallos, e protegellos com a sua Real, e Immediata Protecção.¹⁷⁹

Considerando os dados levantados pelas autoras de *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, o projeto para o teatro da corte apresentado pelos “homens de negócio de Lisboa”, no que diz respeito ao surgimento de teatros públicos com entrada pagas nas capitais europeias do XVIII, esteve à frente de Amsterdã, Londres e Paris, por exemplo, cidades as quais, dado ao volume de negócios comerciais que movimentavam, possuíam vidas culturais com expressiva representatividade no período.

Surgimento de teatros públicos com entradas pagas	
Ano	Local
1763	Viena
1766	Leipzig
1767	Hamburgo
1774	Amsterdam
1775	Londres
1780	Bordeaux
1782	Paris
1783	Praga

¹⁷⁹ *Instituição da sociedade estabelecida para a subsistência dos theatros públicos da corte*. Lisboa: Regia Typografia Silviana (com licença da Meza do Dezembargo do Paço), [17--?].

1786	São Petersburgo
------	-----------------

Fonte: CÂMARA; ANASTÁCIO. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*.¹⁸⁰

A *Sociedade estabelecida para a Subsistencia dos Theatros Públicos da Corte* (SEPSTPC) pressupunha que para seu funcionamento, o capital investido pelos sócios dos projetos somaria “cem mil cruzados, repartidos em outras tantas acções de quatrocentos mil réis cada huma”.¹⁸¹ A direção e administração da sociedade ficaria sob responsabilidade de “quatro dos seus sócios”.¹⁸² Para aqueles que desejassem fazer parte do negócio, os membros da SEPSTPC estabeleciam que “o dinheiro, que entrar nesta Sociedade, se não poderá extrair della pelo tempo de seis annos”.¹⁸³ Quanto ao lucro, “cujo rendimento he sempre incerto, e duvidoso de huns para outros annos”,¹⁸⁴ tratado no artigo VII do documento, ficava estabelecido que o dinheiro seria direcionado para a conservação dos teatros.

O sucesso dos homens de negócio de Lisboa dependeria de o rei estabelecer ordenações bastante criteriosas em relação à proteção dos interesses da *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, como por exemplo, a existência de espaço teatrais na capital do reino regidos exclusivamente pelos critérios da instituição.

He V. MAGESTADE servido ordenar, que nesta Corte não haja outro algum Theatro, que não sejam os da mesma Sociedade, a qual se obriga a conservar sempre dous: hum para a Representação dos Dramas na linguagem Portugueza; e outro para as Representações das Operas, e Comedias Italianas; ficando a arbítrio dos Directores o servirem-se também dos mais Theatros, que achão estabelecidos, e houverem de estabelece-se nesta cidade, como melhor parecer.¹⁸⁵

¹⁸⁰ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da; ANASTÁCIO, Vanda. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004.

¹⁸¹ *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, Artigo I, p.4.

¹⁸² Ibid., Artigo II, p.4.

¹⁸³ *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, Artigo V, p. 5.

¹⁸⁴ Ibid., Artigo VII, p. 6.

¹⁸⁵ Ibid., Artigo VIII, p. 6.

O mais peculiar, dentre as propostas ligadas às prerrogativas da SEPSTPC, insistia que fosse garantido exclusivamente à empresa os dividendos provenientes de divertimentos públicos, tais como espetáculos, bailes, serenatas, oratórias, fogos de artifício, entre outros. Qualquer pessoa que abrisse a casa ou ocupasse os espaços públicos cobrando o ingresso para a apresentação daquelas atividades, de acordo com a normatização proposta pelo documento, deveria ser presa e pagar duzentos mil réis:

Tambem há V. MAGESTADE por bem de conceder á mesma Sociedade o privilegio, de que nesta Capital, e seus subúrbios não possa pessoa alguma dar em casa, ou em qualquer lugar público dela, espectáculo algum, ou outro qualquer divertimento, taes como Bailes, Serenatas, oratorias, Fogos de arteficio, e outros de semelhante natureza, em que os espectadores entrem por dinheiro, debaixo da pena de prizão, e duzentos mil réis pagos da cadeia applicados a beneficio do hospital Real desta cidade, pois esta liberdade deve ficar reservada á mesma Sociedade; a qual no caso de lhe parecer útil, e julgar os ditos divertimentos dignos da especção pública, os poderá dar nos mesmos Theatros a beneficio da mesma Sociedade: Bem visto que nesta geral proibição se não pretendem incluir as Assembléias, e Bailes das nações Estrangeiras.¹⁸⁶

O modo como a *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte* procurou garantir seus interesses solicitando a D. José I o estabelecimento de um monopólio comercial sobre os divertimentos públicos na corte nos mostra como o Estado português inaugurou sua aproximação dos assuntos cênicos a partir do XVIII. Percebe-se que havia uma relação bastante próxima com a linguagem utilizada pelas companhias de comércio organizadas no período pombalino. Em termos de aparências e intenções, o estabelecimento de tal estilo de linguagem era a forma de comunicação mais apropriada para atrair o Estado português para projetos, que embora “desejasse”, a esfera estatal naquele momento não tinha como fomentar ou controlar sozinha o setor pois precisava de parcerias.

¹⁸⁶ *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, Artigo IX, p.7.

Pode-se considerar que as propostas daquela sociedade operavam no sentido de criar novas possibilidades de circulação para membros de uma burguesia comercial, ainda sem títulos de nobreza e impedidos de circular nas tramas mais fechadas do mundo da corte.

A ascensão de grupos sociais ligados ao comércio irá impor uma nova dinâmica na circulação de modelos sociais. A nova elite emergente – discretamente ligada à figura do Marquês de Pombal – procurava dignificação social.¹⁸⁷

As propostas daquele círculo de comerciantes, por outro lado, tendiam a sufocar por completo qualquer outra ação ou projeto que viesse a concorrer com a Sociedade. Havia ainda o desejo de censura, convertido em marcadores como avaliação e julgamento para o estabelecimento dos “ditos divertimentos dignos da espetação pública”. O universo artístico e cultural das camadas populares não foi objeto de apreciação nas considerações dos sócios da instituição.

Uma série de artigos do estatuto da *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte* procurou legislar sobre a arte dos atores e dos dançarinos nos espetáculos. Para os períodos de temporada, os autores do documento pediam, por exemplo, a proteção especial para esses grupos, nas contendas com a lei, onde houvesse risco de prisão. Para Luís Tarujo Ferreira, “A citada instituição da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte foi ainda responsável pela regeneração do estatuto do ator, até ali conotado negativamente pela sociedade”¹⁸⁸.

O estatuto da *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos*

¹⁸⁷CÂMARA; ANASTÁCIO, 2004, op. cit., p. 110.

¹⁸⁸ FERREIRA, Luís Tarujo. *Teatro de cordel e censura em Portugal*. Porto: Universidade do Porto, 2011 p. 10. Disponível em: <http://web.lettras.up.pt/porprisao/Lu%C3%ADs%20Tarujo%20Ferreira.pdf>

da Corte surgiu três anos após o estabelecimento da Real Mesa Censória.¹⁸⁹ De acordo com Luís Tarujo Ferreira, o Marquês de Pombal, a partir da autorização do rei, estabeleceu que dois teatros da praça de comércio de Lisboa seriam considerados de interesse nacional e, portanto, sustentados pelos impostos dos comerciantes lisboetas. O Teatro da rua dos Condes¹⁹⁰ foi “destinado a óperas e comédias italianas”¹⁹¹ e o Teatro do Bairro Alto¹⁹² vocacionado às representações dos dramas em língua portuguesa.

O alvará de confirmação para o funcionamento para a *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, com pleno apoio do principal secretário do conselho real (no caso o ministro de Estado de Negócios do Reino), foi autorizado por D. José I e assinado pelo Marquês de Pombal em 17 de julho de 1771. A partir deste momento, os homens de negócio da Praça de Lisboa tornaram-se parceiros e representantes dos interesses *d’El-Rey* na condução dos assuntos cênicos na capital do reino:

EU ELREY. Faço saber aos que este Alvará de Confirmação virem, que os Homens de Negocio da Praça de Lisboa Me representarão, que o grande esplendor, e utilidade, que resulta a todas as Nações do Estabelecimento dos Theatros públicos, por serem estes, quando são bem regulados, a Escola, onde os povos aprendem as máximas sans da Politica, da Moral, do Amor da Patria, do Valor, do Zelo, e da Fidelidade, com que devem servir aos seus Soberanos: civilizando-se, e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixarão os séculos infelices da ignorancia: Tinhão determinado entre si formarem huma Sociedade, que se empregue em sustentar os mesmos Theatros com aquella pureza, e decóro, que os fazem permitidos, e necessarios debaixo dos trintas e tres Artigos, que serão com este. E porque sendo examinados com prudente, e madura deliberação, e conselho, se achou serem muito convenientes ao Meu Real serviço, e

¹⁸⁹ Em Portugal, a partir do século XVI, foram estabelecidas três instâncias censórias, a saber, o Santo Ofício, o Desembargo do Paço e do Ordinário. A Real Mesa Censória foi criada em 05 de abril de 1768 com o objetivo de transmitir ao Estado uma função que, por mais de dois séculos, ficou sob responsabilidade da Igreja no território português.

¹⁹⁰ Eugénia Vasques, em “Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX”, indica que o Teatro da Rua dos Condes, projetado por Petronio Manzoni, iniciou as atividades em 1766. Cf.: VASQUES, Eugénia. *Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009, pp. 10-11. Disponível em: http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3259/1/espacos_teatrais.pdf

¹⁹¹ FERREIRA, 2011, op. cit., p.08.

¹⁹² O Teatro do Bairro Alto, de acordo com Eugénia Vasques, começou as atividades em 1735.

de notória utilidade para os Meus Vassallos: Hei por bem, e me praz confirmar todos os ditos trinta e tres artigos, ou estatutos em geral, e cada hum deles em particular, como se aqui fossem transcriptos, e declarados, indo assinados, e rubricados pelo Marquez de Pombal, Meu Ministro, e Secretario de Estado dos Negocios do Reino. E por este Meu Alvará os confirmo, para que se cumprão, e guardem tão inteiramente, como nelles se contém. E Quero, e Mando, que esta confirmação em tudo, e por tudo seja observada inviolavelmente; e que como firme, e valiosa tenha toda a força, e vigor, sem alteração, diminuição, ou embargo algum, que seja posto ao seu cumprimento em parte, ou em todo: E derrogo, e Hei por derogadas por esta vez somente todas, e quaisquer outras Disposições contrarias aos sobreditos Artigos, ou a cada hum deles, por qualquer via, ou por qualquer modo, e maneira, posto que sejam taes, que delas, e deles se houvesse de fazer especial, e expressa menção. Pelo que: Mando á Meza do Desembargo do Paço, Regedor da Casa da Supplicação, Presidente do Conselho da Minha Real Fazenda, Presidente do Senado da Camera, Junta do Commercio destes Reinos e seus Dominios, e a todos Ministros, Juizes, Justiças, e mais pessoas deste Meus Reinos, a quem o conhecimento deste pertencer, que assim o cumprão, e guardem, e o fação cumprir, e guardar com inviolável, e inteira observância. E valerá como Carta passada pela Chancellaria, posto que por ella não há de passar, e o seu effeito haja de durar mais de humanno, não obstante as Ordenações em contrario. Dado no Palacio de Nossa Senhora da Ajuda a 17 de Jullho de 1771.¹⁹³

Os argumentos utilizados pelos homens de negócio de Lisboa para o estabelecimento da sociedade que controlaria os divertimentos públicos da corte foram retomados na totalidade pelo próprio monarca na justificativa oferecida ao acolhimento do estatuto proposto pela agremiação. Tal qual a França, o Estado português recepcionou parcela do ideário da ilustração que defendia a “educação do povo” como garantia para o exercício centralizado da autoridade real. O ideário dos filósofos iluministas a respeito da liberdade, no entanto, permanecia sob vigilância da filha dileta do Antigo Regime – a censura.

Considerando os trinta e três itens propostos pelos comerciantes lisboetas para a gestão teatral e sua total aprovação pelo conselho real, deduz-se que o teatro, por seu poder de comunicação, ganhou propostas mais robustas de investimentos financeiros nos

¹⁹³Alvará de 17 de julho de 1771.

últimos anos da administração pombalina, porque o Estado português passou a considerá-lo como escola destinada à educação do povo – nas palavras atribuídas a D. José, “desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixárão” – e uma ferramenta poderosa para a propagação das glórias da dinastia de Bragança na condução de Portugal.

Maria Alexandra da Câmara e Vanda Anastácio postulam que “em termos financeiros desejava-se que a actividade teatral passasse da coroa para o controle da iniciativa privada”¹⁹⁴, e que não havia, por parte do Estado, o mesmo interesse de abrir mão do conjunto de ideias que orientariam a atividade teatral. A associação do governo de Pombal com os homens de comércio era, portanto, estritamente comercial.

A extinção da *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, em 1774, foi acelerada tanto pela má gestão dos recursos financeiros da empresa, quanto pelo controle ferrenho que o Estado manteve sobre a produção dramática da época. O repertório de peças autorizadas pela censura oficial não era amplo, muito menos variado e havia uma repetição exaustiva dos temas.

Para Luís Tarujo Ferreira, pesquisador do teatro português, o apoio dos comerciantes lisboetas aos teatros da capital não foi acompanhado pelo aumento das apresentações; pelo contrário, houve uma diminuição delas. Em relação aos lucros – ainda que não fosse o objetivo principal da associação, de acordo com os sócios da empresa –, houve prejuízos financeiros aos envolvidos no negócio. Duarte Ivo Cruz¹⁹⁵, outro investigador do tema, aponta que dentre os fatores que se somaram para a inviabilização

¹⁹⁴ CÂMARA; ANASTÁCIO, 2004, op. cit., p. 106.

¹⁹⁵ CRUZ, Duarte Ivo. “O teatro no período de Pombal: Doutrina, prática e ideologia”. *Revista Camões*, Lisboa, nº 15 e 16, jan-jun de 2003, p. 102-114.

dos trabalhos da Sociedade estavam a censura realizada pela Real Mesa Censória, que permaneceu tão rígida quanto aquela realizada pela Igreja. Os vetos aos textos e as perseguições aos autores que ousassem tecer críticas à gestão do Secretário de Negócios de Estado, à Família Real, bem como aos parceiros da realeza, que se tornaram práticas corriqueiras. Havia um certo condicionamento da escrita dos membros da Arcádia Lusitana às encomendas de peças voltadas à glorificação do governo de D. José de Portugal.

A normatização do cotidiano teatral proposta pela *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, vale ressaltar, considerando os registros existentes relacionados ao teatro popular português no período, parece não ter suprimido ou interferido de modo sistemático junto às práticas do denominado teatro “ao gosto português” ou teatro de cordel. Os textos que animavam o teatro de cordel eram obras anônimas, na maioria das vezes com omissão de locais de publicação. A grande circulação dos textos desse tipo de teatro estava amparada por um esquema de distribuição simples e eficiente para a época. De acordo com Câmara e Anastácio¹⁹⁶, ao final de cada apresentação, eram vendidos textos impressos em grande quantidade, com impressão de baixíssimo custo e suspensos por uma corda, donde o nome “teatro de cordel”. A venda dessas publicações se dava por meio de uma rede de cegos.

Com a morte de D. José I, em 1777, todos os teatros de Lisboa foram fechados e permaneceram assim por três anos, “as representações públicas refugiam-se na intimidade dos salões dos burgueses ricos, como aliás já tinha acontecido quando do terremoto”.¹⁹⁷

Tornou-se moda receber em casa, organizar pequenas reuniões ou grandes festas conforme as posses e a ocasião. Nessas funções, assembleias ou

¹⁹⁶ CÂMARA; ANASTÁCIO, op. cit., p.71.

¹⁹⁷ FERREIRA, op. cit. p.08.

partidas caseiras, tocava-se alguma “modinha brasileira” ou peça de música erudita, cantava-se uma ária de ópera, jogava-se cartas e, obviamente, conversava-se.¹⁹⁸

Nesse período, a vida teatral da cidade do Porto, que já era comentada desde a década de 1760, ganhou definitiva notoriedade tornando-se “sede do teatro português”.¹⁹⁹

O desaparecimento da *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte* não significou a extinção do modelo de gerenciamento que seus membros haviam proposto aos teatros públicos da capital do reino. Ao contrário, diversas passagens dos trinta e três artigos autorizados por D. José I foram adotadas no reino e permaneceram.

O acesso aos espetáculos era garantido pelo pagamento em moeda, cujo valor variava de acordo com o local escolhido no teatro, e somente as figuras de relevo poderiam ter entrada gratuita nas apresentações:

He V. MAGESTADE servido ordenar, que nos ditos Theatros se não dêem gratuitamente a pessoa alguma outros Camarotes, que não sejam os destinados para o Presidente do Senado da Camera desta Cidade, para os Directores; e duas Frizuras, huma para o Ministro Inspector, e outra para o Official Militar que nelles devem assistir.²⁰⁰

Com a ascensão de D. Maria I ao trono e o estabelecimento daquilo que ficou conhecido como *Viradeira* ou *Bota Abaixo*, a censura²⁰¹ ganhou novo vigor, principalmente em relação aos costumes, “não tardou que a devota rainha proibisse que

¹⁹⁸ CÂMARA; ANASTÁCIO, op. cit., p.111.

¹⁹⁹ Luís Trajano Ferreira procura utilizar a expressão “sede do teatro português” aliada aos teatros que surgiram na cidade do Porto a partir da segunda metade do século XVIII.

²⁰⁰ *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, Artigo XXIV, p. 12

²⁰¹ A partir dos apontamentos contidos no livro *Le spectacle dénaturé: le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)*, pode-se afirmar que censura estatal no mundo português sempre foi uma regra. A época pombalina não foi uma exceção criou os seus instrumentos censórios, mas neutralizou a influência da Igreja na condução do assunto. Ao criar a Real Mesa da Comissão Geral sobre o exame dos livros, em 1787, que ficou encarregada da administração e direção das escolas estatais e da verificação prévia das peças destinadas à representação, o governo de D. Maria I reintroduzia a interferência da Sé nas questões ligadas ao Estado.

representassem mulheres nos teatros, sendo necessário recorrer aos sopranistas (castrados) para desempenharem os papéis de mulheres nas óperas líricas”²⁰². Muitos dos membros da antiga nobreza de sangue, mantidos distantes do ciclo de poder durante os anos de Pombal, principalmente após os acontecimentos envolvendo a casa dos Távoras²⁰³, retornaram à cena e com amplo apoio da rainha. Portugal, cumprindo uma espécie de sina, voltava a se ensimesmar frente a outros países europeus. Como anota a historiadora Juliana G. Meirelles, ao passar por Lisboa, um viajante francês registrava, com clara ironia, o novo momento da cena operística da corte:

É ridículo ouvir uma voz máscula sair do corpo de uma jovem pastora, duma princesa, duma amante; é igualmente ridículo ver jovens pastoras, jovens camponesas e ninfas, executarem um *ballet* com uma barba que repugna aos olhos dos espectadores; o vermelho que lhes cobre o rosto faz realçar ainda mais o negro da barba, e dá-lhes um ar de fúria que contrasta grotescamente com as personagens que representam.²⁰⁴

Os *súditos ilustrados*, para utilizarmos a expressão da pesquisadora Teresa Cristina Kirschner²⁰⁵, certamente esperavam a subida ao trono do Príncipe do Brasil para reestabelecer o fluxo das ações de modernização do Estado português iniciadas por Pombal. Entre estes, D. José, príncipe da Beira e do Brasil, recebera uma educação esmerada e que fora acompanhada bem de perto pelo primeiro-secretário do rei. Seria temerário, no entanto, acreditar que a formação educacional do futuro D. José II o tivesse moldado como um tipo exótico em relação às tendências do absolutismo português e às estruturas do Antigo Regime. De acordo com Agustina Bessa-Luís “o príncipe do Brasil destinado a reinar, aparece pedante nos degraus dum trono. A educação encomendada por

²⁰² MEIRELLES, Juliana Gesuelli. *Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821)*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013, p. 94.

²⁰³ Acusados de envolvimento no atentado a D. José I, o clã dos Távoras, ligado à velha nobreza, foi julgado e executado.

²⁰⁴ MEIRELLES, 2013, op. cit., p. 95.

²⁰⁵ KIRSCHNER, Tereza Cristina. “D. Rodrigo de Souza Coutinho e os ilustrados da Corte de D. João”. In: MARTINS, Ismênia; MOTTA, Márcia. *1808: a corte no Brasil*. Rio de Janeiro, UFF, 2010.

Pombal para esse jovem esperançoso era de molde a transformar um rapaz de mediana inteligência, e ansioso por agradar, numa espécie de tiranete fantasioso, democrata de papel e, naturalmente, um ocioso”.²⁰⁶ Com a morte do príncipe do Brasil, aos vinte sete anos, D. João, o irmão mais moço pela linha sucessória, tornou-se o futuro pretendente da casa de Bragança ao trono português.

Como já mencionado, a intersecção entre o teatro e o Estado português, impulsionada pelos homens de comércio de Lisboa e amparada pelo Marquês de Pombal, ofereceu ao reinado D. José I mais um instrumento de coesão e controle, entre tantos outros, para a propagação da autoridade do rei português juntos aos súditos assim como para outros reinos europeus.

A política da *Viradeira*, ainda que tenha imposto diversos obstáculos ao exercício da vida teatral em Lisboa, não abalou os princípios iluministas que orientaram o decreto teatral de 1771. O projeto dos teatros públicos comprometidos com a concepção de uma arte dramática útil à moralização dos costumes, à educação dos súditos e coesão social continuou em operação mesmo com o desaparecimento prematuro da *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*.

O apoio do Marquês de Pombal às ações que propuseram a exploração comercial do teatro lisboeta, quiçá a própria concepção delas, aproximou definitivamente o Estado da vida teatral do país. Tanto os projetos para a exploração da empresa teatral, quanto as apresentações dos espetáculos passaram a depender de autorização estatal.

Grosso modo, o processo de racionalização do Estado português conduzido pelo

²⁰⁶ BESSA-LUÍS, 1990, op. cit., p. 261.

Marquês de Pombal esteve em cena até a década de 1830. Nos anos da regência do príncipe D. João (1792²⁰⁷-1807), em território europeu, a dinamização da vida teatral em Portugal começou a mostrar os limites do alvará de 1771.

Entre reivindicações de empresários para que o governo auxiliasse financeiramente os negócios cênicos e a convicção, por parte do governo, de que aquele documento permanecia como um instrumento eficiente para a legislação das atividades teatrais, estabeleceu-se um meio termo, não sem contradições entre os envolvidos na questão. Com a finalidade exclusiva de garantir o cumprimento das regras estabelecidas por aquele alvará, o governo do príncipe regente passou a conceder benefícios de loterias e casas de sorte para amortecer os prejuízos das companhias que exploravam os teatros públicos.²⁰⁸

O alvará de 1771, concebido à luz do ideário iluminista, foi o instrumento que aproximou o Estado português do teatro. Colaborou para que o teatro se transformasse numa peça importante para o propalado projeto de consolidação da autoridade real e fortalecimento das ações do Estado. Ofereceu reconhecimento ao ofício do ator. Introduziu Portugal nas rotas das companhias cênicas europeias.

No entanto, era um documento de benefícios quase unilateral, fora a ação dos mecenas para sustentar financeiramente e dar continuidade a atividade teatral, não havia uma só linha no alvará de 1771, que colocasse os recursos da fazenda real à disposição do sustento dos teatros públicos. Ao Estado, representado pelo monarca, operando na

²⁰⁷ A regência do príncipe D. João foi oficializada em 1799.

²⁰⁸ Conforme Benevides, na década de 1790 e nos primeiros anos do oitocentos “estavam então muito em moda as loterias, toda a gente, mais ou menos, e por uma ou outra forma jogava; e o jogo do loto era então perfeitamente legal, sendo auctorizado pelo governo para estabelecimentos pios, theatros, resgate de captivos, para graças concedidas a indivíduos, remuneração de serviços, urgências do Estado. Chegou até o príncipe regente ordenar o estabelecimento de loterias anuaes no erário”. In: BENEVIDES, op. cit., p. 77.

condição de agente controlador cabia: regular os preços dos bilhetes para acessar as sessões cênicas, conceder isenções alfandegárias para artigos vindo do estrangeiro, verificar o cumprimento daquela legislação e exercer controle policial sobre o palco, os artistas e o público.

Para além da sua condição de instituição civilizadora, empenhada na educação dos súditos à autoridade do rei, o teatro era concebido por tal legislação como uma empresa. O lucro não deveria orientar as ações dos envolvidos na exploração da atividade teatral, escrevia os organizadores do documento que deu origem ao alvará de 1771. No entanto, os teatros públicos autorizados pela autoridade real deveriam se sustentar e serem sustentados.

Essa associação aparentemente desvantajosa à burguesia comercial lisbonense, de se envolver diretamente na sustentação dos teatros da corte, sujeitando-se aos controles estatais, não era tão prejudicial quanto parecia, havia contrapartidas oferecidas pelo Estado que iam ao encontro dos interesses daquele grupo, como a política de nobilitação e cargos que ganhou impulso durante a era pombalina.

O alvará de 1771, que colocou o Estado português próximo ao teatro, garantia meios para propagação das glórias e do poder do monarca, no entanto, não oferecia garantias para a continuidade das atividades cênicas.

Quanto custa um teatro? O príncipe regente D. João e o Real Theatro de São Carlos (1793-1808).

No tempo da aproximação do príncipe D. João ao trono português, por conta da progressiva doença mental da rainha D. Maria I, as estratégias estabelecidas pela administração de Pombal para autonomia financeira Portugal e para a diminuição da intervenção da Igreja no âmbito estatal foram postas de lado, ao longo de quinze anos. Nesse ambiente de dependência econômica, marcado por rígidos códigos de conduta moral e censura, era inaugurado o Real Theatro de São Carlos.

Entre os envolvidos na concepção e na execução do projeto do teatro estavam: Pina Manique²⁰⁹, criador da Casa Pia de Lisboa²¹⁰ e representante do príncipe regente e

²⁰⁹ Diogo Inácio de Pina Manique foi contador da fazenda durante o governo de Pombal e conduzido ao cargo de intendente de polícia nos primeiros anos do reinado de D. Maria I. Para João Manuel Esteves Pereira, autor do *Dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*, era “ferrenho inimigo da revolução e da liberdade. Pina Manique mostrou-se implacável perseguidor dos que em Portugal lhe pretendiam implantar aquelas ideias e seguir seus princípios e como era hábil, perspicaz e zeloso, a sua perseguição foi eficaz e sem tréguas. Destruía as lojas maçônicas que principiavam a estabelecer-se, expulsava os franceses que pareciam simpatizar com as máximas liberais do novo governo do seu país, impedia cuidadosamente a entrada de livros perigosos, prendia, deportava, punia de todos os modos os portugueses mais ilustrados que pareciam acolher com boa sombra os bons princípios [...] era um homem ilustradíssimo, um dos precursores da Revolução Francesa, um desses grandes reformadores do século 18, que se achavam mais ou menos imbuídos das ideias da filosofia do seu tempo; mas, como todos os outros da mesma ténpera, não compreendeu a revolução, avaliou-a só pelos seus desvairamentos, e não viu que a liberdade era o complemento necessário dessas reformas do marquês de Pombal, que ele aplaudira e continuara, que não se expulsavam os jesuítas para se continuar com o sistema da escravização do pensamento, que não se introduziam nas escolas os métodos novos para depois se porem peias às ciências, e, implacável contra os inovadores como o marquês de Pombal o seria também, tornou o seu nome lendário nos fastos das perseguições políticas, como o tornara célebre anteriormente nos fastos das grandes reformas justas e humanitárias.” In: PEREIRA, João Manuel Esteves. *Dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*. Lisboa: João Romano Torres, 1904-1915. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/dicionario/pinamanique.html>.

²¹⁰ A autorização para a criação da Casa Pia de Lisboa foi expedida em 1782. De acordo com o *Dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico* “constava este estabelecimento do colégio de S. Lucas em Lisboa, e doutro em Coimbra, filial do de Lisboa, chamado vulgarmente o Colégio da broa. Em 1804 tinha o de Lisboa 150 estudantes e o de Coimbra 84. Havia também o recolhimento da rainha Santa Isabel, onde em 1801 sustentava e educava 220 órfãos desamparados; o colégio de Santa Margarida de Cortona, casa de correção de mulheres, onde chegaram a estar 280, outro para a correção e doutrinação de rapazes libertinos. Tinha também uma casa de correção para mendigos de um e de outro sexo, um laboratório químico, onde se fabricavam gratuitamente remédios para os pobres. Mais ainda estabeleceu Manique em Roma um colégio para estudo de belas artes, [...] em Edimburgo e em Londres colégios para o estudo de cirurgia. Ainda mais: sustentava num colégio em Coimbra, destinado ao estudo das ciências naturais, dezoito religiosos de S. João de Deus, distribuía quinhentas e tantas rações a homens impossibilitados de trabalhar, depois de terem servido no exército, nas artes ou nas manufaturas; criava e educava no colégio de Santo António cento e noventa órfãos”. In: PEREIRA, João Manuel Esteves. *Dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico*,

homens ligados ao comércio cujas fortunas foram formadas durante a administração do Marquês de Pombal, entre eles: Anselmo José da Cruz Sobral, Joaquim Pedro Quintela, Jacinto Fernandes Bandeira, João Pereira Caldas, António Francisco Machado e António José Ferreira. Para estes agentes a participação no empreendimento tinha como garantia o recebimento de benefícios reais, convertidos em acesso aos cargos da estrutura administrativa do Estado e aos títulos de nobreza.

Passadas duas décadas do estabelecimento do alvará de 17 de julho de 1771, o financiamento das atividades cênicas com o produto da bilheteria e o mecenato de particulares, conforme especificado naquele documento, não lograra resultados frutíferos. A legislação de Pombal criara regras para os teatros públicos, definira direitos para este tipo de estabelecimento, concedera alguma isenção alfandegária, mas medidas de proteção pouco eficazes. A situação financeira de Portugal, nos anos de 1790, já não permitia que o lucro excedente da exploração do comércio fosse empregado para cobrir os déficits do negócio teatral. A falência de empresários e de companhias envolvidos na exploração dos teatros públicos era uma regra.

O Real Theatro de São Carlos foi o primeiro empreendimento planejado por comerciantes, que reivindicou do governo a definição de política de subsídios destinada à sustentação daquele teatro. Para marcar a distinção das atividades do Real Theatro São

Carlos, em relação às atividades do Salitre²¹¹, Condes²¹² e Bairro Alto²¹³, foi estabelecido pelo decreto de 28 de abril de 1793 que o novo teatro seria incorporado à Casa Pia de Lisboa.

Hey por bem que a Casa do Novo Theatro, edificado no Bairro Alto, junto ao Thesouro com Permissão Minha, debaixo das ordens do intendente geral da Polícia, se incorpore à Casa Pia, e que fique fazendo parte do seu fundo para a subsistência, debaixo da Direção da Intendência da Polícia, ou daqueles que pelo tempo For Servida encarregar da Inspecção da ditta Casa Pia. E Hey outro sim por bem authorisar o Intendente geral da Polícia para em consequência do que tem acordado com os credores, que lhe tem adiantado os dinheiros, e materiaes necessários para a construção do dito Theatro, proceda a celebrar as Escripturas necessárias para lhes servirem de Titulo e segurança; estabelecendo-lhes para o pagamento, as consignações próprias, e competentes, por quasquer rendimentos da Sua Inspecção, e pelos aplicados para a Casa Pia. Palacio de Nossa Senhora da Ajuda.²¹⁴

Desconhecimento da realidade ou uma manobra de Diogo de Pina Manique para colocar o São Carlos sob sua tutela? No documento assinado pelo príncipe, ao incorporar o teatro real à Casa Piá de Lisboa, o governante colocava um intermediário entre o teatro e os recursos que saíam do tesouro para o auxílio das futuras atividades da instituição. Em termos mais práticos, os recursos do Estado para subsidiar as atividades do São Carlos eram fundos da fazenda real transferidos à Casa Pia de Lisboa. A redistribuição de tal recurso, além de seguir os critérios estabelecidos pelo administrador daquela instituição,

²¹¹ Teatro do Salitre (1782 - 1879) – Localizado na Rua do Salitre, o projeto e a construção do Teatro do Salitre foi financiada pelo negociante João Gomes Varela. Disponível em: <http://revelarlx.cm-lisboa.pt/gca/?id=713>.

²¹² Os primeiros registros relacionados ao Teatro da Rua dos Condes datam de 1738. Segundo o *Diário de Janeiro*, de 04 de fevereiro de 1738, o teatro foi construído por um grupo de negociantes lisbonense. Destruído pelo terremoto de 1755. A pesquisa de Luís Soares Carneiros aponta que a reconstrução daquele teatro ocorreu entre os anos de 1756 ou 1770. Já Francisco Benevides, no livro *O Real Theatro São Carlos de Lisboa*, informa que o Teatro da Rua dos Condes estava em atividade desde 1760. O edifício construído na segunda metade do século XVIII foi demolido em 1882. A partir 1800, o Teatro da Rua dos Condes, que fora utilizado para as atividades operísticas, passou ao teatro declamado. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-espacos/teatro-da-rua-dos-condes-dp1.html#.WZpZij6GPIU>

²¹³ VASQUES, Eugénia. *Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009 pp. 10-11. Disponível: http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3259/1/espacos_teatrais.pdf

²¹⁴ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à atualidade*. Lisboa: Typografia Castro Irmão, 1883, p.32.

alimentava uma rede estabelecimentos protegidos pela obra de Diogo de Pina Manique.

A associação entre o príncipe regente e os homens de negócio de Lisboa, na década de 1790, não atuou sobre o alvará de 1771. Os itens relacionados às obrigações do Estado, como a proteção aos teatros públicos como os únicos estabelecimentos que podiam oferecer atividades cênicas com a cobrança de entrada, isenções alfandegárias e controle estatal sobre os preços dos bilhetes para acesso aos teatros foram mantidos.

O Teatro da Rua dos Condes, o Teatro do Bairro Alto, o Teatro do Salitre²¹⁵ e o São Carlos converteram-se nos principais espaços cênicos de Lisboa, durante os anos da regência joanina no país. Os quatro teatros estavam legislados sob os itens do alvará de 1771²¹⁶, no entanto, além do produto da venda de lugares no teatro, contavam com recursos externos de diferentes procedências.

A partir de 1797, os empresários que exploravam tais instituições passaram recorrer ao auxílio de loterias, no caso do produto da venda de lugares no teatro (camarotes, plateia superior, plateia geral e varanda) não fosse suficiente para cobrir gastos com ajazamento do espaço teatral e pagamentos dos cômicos, músicos e corpo de baile.

Francisco da Fonseca Benevides, no livro *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, publicado em 1883, em comemoração aos noventa anos da instituição, sustentava que ao

²¹⁵ BENEVIDES, op. cit., p.19.

²¹⁶ Com o desaparecimento da *A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, os itens do alvará de 1771 que estavam relacionados a esta associação deixaram de vigorar, no entanto, permaneceram aqueles ligados ao Estado, tais como os artigos IX, que estabeleciam proteção aos teatros públicos como os únicos a podiam oferecer atividades cênicas com a cobrança de entrada; X e XI, que legislavam sobre a valorização da ofício cênico e a proteção aos atores vinculados aos teatros oficiais, no caso de prisão, nas épocas de apresentações; XIII, XIV e XV, sobre o papel que a inspetoria de polícia teria no regramento dos teatros públicos; XVI, das isenções alfandegárias; XXIV e XXV, sobre o acesso aos espaços cênicos; XXVIII, controle de preços de bilhetes; XXX, sobre os gêneros teatrais; XXXI, sobre o papel do legislativo nas decisões dos teatros públicos.

incorporar o São Carlos à Casa Pia de Lisboa, esta organização assumiu funções anteriormente atribuídas ao senado pelo alvará de 1771²¹⁷. Pelo decreto, Diogo Manique, além de pagar os fornecedores envolvidos na construção do teatro com recursos do erário real aplicados à Casa Pia, coube ao intendente de polícia a função de distribuir escrituras, espécie de títulos do tesouro que garantiram o pagamento dos credores do teatro. O elo entre a Intendência de Polícia e Casa Pia de Lisboa para a organização e administração do Real São Carlos mostra como Pina Manique colocou-se habilmente como mediador entre o Estado e o teatro.

O custo da obra para a construção do Real São Carlos ficou em 165:845\$196. Os maiores gastos foram com os trabalhadores envolvidos na construção do edifício, profissionais especializados, como carpinteiros e serradores, e materiais de diversos tipos como madeira, vigamento, areia e tijolo:

Despesa com a construção do Theatro de S.Carlos de Lisboa, em 1793	
Pedreiros, canteiros, trabalhadores, carretos, aviamentos, pagador, apontador, despesas miúdas	34:020\$820
Alvenaria	5:184\$405
Cal, areia, lajedo, tijolo, ladrilho, azulejo	11:979\$750
Pedra de fundamento	8:611\$233
Cantaria lavrada	6:954\$351
Colunas de frontaria e pedra bastarda	2:730\$330
Balaústres, pilastras, tabelas e vaso grande da frente	369\$200

²¹⁷ No artigo XXXI, da Lei de 17 de julho de 1771, ficava expresso que todas as deliberações tomadas pela direção da *Instituição estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da corte* deveriam ser comunicadas ao presidente do senado da câmara “o qual, sendo necessário, as fazia subir à presença do rei.” In: BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à atualidade*. Lisboa: Typografia Castro Irmão, 1883, p.15.

Carpinteiros de casa, de machado, serradores	24:883\$699
Madeiras e vigamentos	23:546\$685
Entalhadores	2:789\$043
Marceneiros	3:183\$035
Funileiros	1:233\$949
Chumbo, pregos e algumas ferragens	6:202\$760
Ferragens de serralheiro e ferreiro	8:905\$782
Calhas de cobre	66\$200
Correeiros	693\$855
Brim, cordas de linho e esparto	1:712\$670
Pintura da casa, cenário, panos de boca, de divisão do teatro, bambolinas e painel da casa grande	4:337\$712
Pinturas diversas	2:643\$224
Douradores	2:288\$523
Estucadores	1:144\$880
Cetins, veludos, tafetás, bofetas	1:445\$265
Ouro da fábrica, bordaduras e armações da casa, camarote régio e anexos	1:724\$328
Esteiras e papagaios para os mesmos	122\$475
Vasos de prata para o mesmo	62\$640
36 lustres e candeeiro de vidro	733\$200
Espelho e vidros	599\$490
Bilhar	144\$000
5 juntas de bois que fizeram os serviços das obras	578\$400

2 machos	76\$800
Terreno	6:241\$492
Arquiteto	640\$000
Total	165:845\$196

Fonte: BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*.²¹⁸

As funções do administrador da Casa Pia de Lisboa se misturaram à sua função de inspetor de polícia. Até a véspera de sua morte, Manique exerceu forte controle sobre o palco do teatro real. Em 1804, no ofício dirigido ao corregedor do bairro da Rua Nova, Pina Manique tratava da moralidade de alguns artistas ligados ao S. Carlos. O intendente, revivendo os atos do governo de D. Maria I, que afastou as mulheres dos tabladados do reino, determinava rígidas medidas que o corregedor deveria seguir para punir figurantes e dançarinas que atuavam no São Carlos e viviam fora do matrimônio. Dentre as punições estabelecidas pelo intendente de polícia da corte e do reino estava a perda do contrato de trabalho com o teatro e o banimento de Portugal.

Vossa mercê chamará o empresário desse Theatro de S. Carlos, Francisco Antonio Lodi, e o advertirá de que não deve escripturar [estabelecer contrato] figurantes e dançarinas que consta vivem fora do matrimonio, e não imitam as actrizes, e aquellas as mande logo notificar. Vossa mercê para saírem deste reino, ficando Vossa mercê na intelligencia de o fazer assim executar immediatamente, e procurar averiguar se as sobreditas dançarinas e figurantes assim executam, aliás as mandará Vossa mercê para a casa de força do Castello de S. Jorge, em transgressão do termo que devem assignar, advertindo ao mesmo empresário que fica responsável na sua pessoa, no caso, não esperando, que poupe algumas das sobreditas figurantes e dançarinas que forem compreendidas, as conserve e escripture por contemplações particulares; Vossa mercê examinará muito particularmente se assim se cumpre o que ordeno de futuro, observando o que lhe tenho ordenado, e Vossa mercê o que lhe indico. Deus guarde a V.me. Lisboa 12 de março de 1804 – Senhor Desembargador e Corregedor do bairro da Rua Nova – O Intendente geral da polícia da corte e Reino – Diogo Ignacio de Pina Manique.²¹⁹

²¹⁸ BENEVIDES, 1883, op. cit., p.22.

²¹⁹ “Offício dirigido ao corregedor do bairro da Rua Nova pelo intendente geral da polícia, sobre a moralidade de alguns artistas do theatro de S. Carlos, em 12 de março de 1804”. In: BENEVIDES, 1883, op. cit., p.81.

No verão de 1793, o Real São Carlos abriu suas portas ao público. Além de celebrar a Princesa do Brasil²²⁰, festejou-se, também, o apoio do Estado aos bolsistas portugueses que partiam do país para a realização de estudos. Como foi o caso do arquiteto do São Carlos, José da Costa e Silva, que passou uma temporada na Itália.

Constata-se, a partir de um ofício enviado por Diogo Pina Manique ao Ministro do Reino, José de Seabra da Silva, poucos dias antes da inauguração do novo teatro, que o intendente de polícia rogava pela permissão de batizar o espaço cênico com o título de São Carlos:

Resta-me agora só rogar a S. A. queira dignar-se permitir a licença de se denominar o theatro da Princeza do Brazil com o título de S. Carlos, e que o Mesmo Senhor quisesse honrar aquella caza vindo assistir no dia, que o dito Senhor, assignalar para a sua abertura, o que os Seos Vassallos esperão anciozam. E receberem esta honra em satisfação do gosto, e disvello, com que a Polícia emprehendo a dita obra para ornamento desta formosa capital, e o mais que he presente a S.A.²²¹

O episódio da homenagem de algum modo traduzia como seria a relação do príncipe regente com o Real São Carlos. Ao longo de uma década (1793-1803), o máximo de envolvimento da Família Real com a instituição no período foi para receber homenagens. Parte do alheamento do regente em relação ao teatro residiria no modelo de administração paraestatal que foi estabelecido para o São Carlos.

Entre autoelogios à tarefa de conclusão do novo teatro, Manique mostrava ainda naquele ofício, o poder adquirido pelo intendente geral da polícia no processo de regulação e licenças para os divertimentos da corte e do reino. Em suma, a vida ou a morte

²²⁰ Como informa Juliana G. Meirelles o Real Theatro de São Carlos “não só estava pronto em seis meses (de dezembro de 1792 a junho de 1793), como também chamaria São Carlos em homenagem à Princesa do Brasil, que evocava indiretamente a figura de seu pai, o rei espanhol Carlos IV (1788-1808). ” In: MEIRELLES, 2013, op. cit., p.96.

²²¹ “Offício que o Intendente geral da polícia da corte e reino, dirigiu ao Ministro do Reino, sobre o novo theatro lyrico, em 21 de junho de 1793”. In: BENEVIDES, op. cit., p.34.

dos espetáculos pertenciam àquele órgão menor do Estado:

a elle toca somente regular, e dar licenças a todos, e quaisquer Espectaculos públicos, ou outros quaisquer divertimentos taes, como bailes, serenadas, oratórias, jogo de Bilhar, Touros, cavalladas, volatins, fogos de artificio, e outros de similhante natureza, em que os Espectadores entre por dinheiro: entrando n'esta generalidade os Theatros não só da Capital mas de todo o Reyno para regular a Policia deles, e nomear os seos Commissarios, que julgar mais próprios, não só para Inspectores, mas para examinarem as Pessas antes que se ponão em scena.²²²

No documento, o intendente geral da polícia apresentava um brevíssimo estatuto que concebera para o novo teatro repetindo pontos do alvará de 1771²²³. Na proposta de Pina Manique, linha a linha, nota-se uma ênfase acentuada aos poderes que os agentes policiais teriam no cotidiano teatral. Sob os motes da ordem e do limite, palco, plateia e público, todos ficariam sob vigilância.

O Real Theatro de São Carlos foi estabelecido como o principal espaço de Lisboa para cerimônias oficiais e para o recreio do casal real e daqueles que estavam à sua volta. Distinguido, no período, por sua arquitetura, instalações, programação e pelo corpo artístico, diferente da Ópera de Lisboa, restrita à realeza e aos nobres. Adotava as determinações do alvará de 1771, consagrando, assim, o ideário do teatro público, uma das reivindicações dos pensadores ilustrados franceses, assimilada por Pombal, na orientação do plano para os teatros de Lisboa da década de 1770.

²²² BENEVIDES, op. cit., p. 33.

²²³ “Que os actores de que se compozerem as companhias dos cômicos, e dançarinos, não lhes possão ser embargados os seos salários, dos quaes unicamente depende a sua sustentação. Que a nomeação dos Inspectores em todos os Espectacolos públicos, e dos Theatros deve ser feita pelo Intendente Geral da Polícia [...] e fazem executar todas, e quaisquer dispoziçoens para conter o povo dentro dos seos limites, fazendo sessar toda a conversação e ruído, e outras quaisquer desordens, que perturbem as Representaçoes, ou ataquem a qualquer dos Espectadores [...] Que aos Impresarios dos theatros será facultado poderem lialdar-se todas as veses que lhes parecer necessário para mandarem vir de fora destes Reynos todos os gêneros, ainda aquelles cujo uso he prohibido, que forem necessários para as decorações, e vestuário do mesmo theatro, izento de todos e quaisquer direitos, e contribuições; hindo as rellaçoens dos ditos gêneros e fazendas provadas e legalizadas pelo Intend. G. da Polícia para não haver algum excesso ou descaminho, nos Impressarios, e remover todo o escrúpulo nas Alffandegas”. In: BENEVIDES, op. cit., p.33.

O acesso às apresentações do São Carlos, tal como ocorria no Teatro do Salitre, no Teatro da Rua dos Condes e no Bairro Alto era permitido com pagamento em dinheiro²²⁴. De acordo com Benevides:

Os preços dos camarotes e das plateias do teatro de S. Carlos, no período de 1793 a 1799, eram os estabelecidos pelo alvará de julho de 1771. A receita da entrada do público não era, porém, avultada. Enchentes completas eram raras; e mesmo, como hoje se diz, boas casas, em que mais da metade da sala se achasse ocupada, também não eram muitas.²²⁵

Os valores das entradas, para os dramas e comédias portuguesas, bem como, para óperas e comédias italianas eram variáveis e havia diferenças em relação os valores dos gêneros em cenas. Os preços cobrados pelas entradas nas comédias e óperas italianas eram superiores aos dos dramas e comédias portuguesas. Em torno da diferença de valores pode-se inferir desde custo envolvidos nas produções das sessões à proteção dos gêneros teatrais escritos e representados em língua portuguesa²²⁶. A grafia original foi mantida nas tabelas, a seguir.

Preços nos theatros de dramas e comedias portuguezas²²⁷		
Local	Lugares	Preço (em réis)
1º andar das forçuras	4 camarotes do proscênio	2\$000
	4 camarotes do fundo do teatro	2\$400

²²⁴ Até 1797, ano da introdução do papel moeda em Portugal, o pagamento das entradas dos teatros públicos era realizado com dinheiro padrão metal. In: BENEVIDES, op. cit., p.52.

²²⁵ Ibid., p.51.

²²⁶ No bojo da formação dos Estados nacionais europeus, a ideia de língua nacional foi amparada com a criação de academias, estabelecimento decretos reais, organização de gramáticas e dicionários etc. com o fito de estabelecer o idioma oficial. Tal questão foi objeto de dedicação de Olivares, Richelieu, Luís XIV, Pombal, entre outros.

²²⁷ Os lugares estabelecidos pela tabela de preços do alvará de 1771 tomaram como referências os principais teatros arrendados pela *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, a saber, Teatros do Conde, Teatro do Bairro Alto e o Teatro da Graça. Com a morte de D. José I e o fechamento dos teatros de Lisboa, a *Sociedade dos para a subsistência dos Theatro Públicos*, chegou ao fim. O Teatro da Graça desapareceu em 1781.

	O mais dos lados	1\$200
2º andar das forçuras	4 camarotes do proscênio	2\$400
	5 camarofundotes do	3\$000
	O mais dos lados	1\$600
3º andar das forçuras	4 camarotes do proscênio	2\$000
	5 camarofundotes do	2\$400
	O mais dos lados	1\$200
	Plateia Superior	\$300
	Plateia Inferior	\$240
	Varandas	\$160

Fonte: Alvará de 17 de julho de 1771.

Os custos dos bilhetes permaneciam os mesmos estabelecidos no alvará de 1771.

Preços nos theatros de operas e comedias italianas		
Local	Lugares	Preço (em réis)
1º andar das forçuras	4 camarotes do proscênio	2\$400
	4 camarotes do fundo do theatro	3\$200
	O mais dos lados	1\$600
2º andar das forçuras	4 camarotes do proscênio	
	5 camarotes do fundo	
	2 dos lados	3\$200
	Os dos lados	1\$600
3º andar das forçuras	4 camarotes do proscênio	2\$400
	5 camarofundotes do	3\$200
	Os dos lados	1\$600

	Plateia Superior	\$480
	Plateia Inferior	\$400
	Varandas	\$240

Fonte: Alvará de 17 de julho de 1771.

Pelo visto, as novas regras em vigência na sociedade portuguesa preconizavam que quanto maior a fortuna, maior a contiguidade com o camarote real. Tratava-se, portanto, de mais uma ruptura com procedimentos da *sociedade de corte* cuja proximidade do monarca era definida pela posse de títulos.

Como já divulgado por diversos autores, a burguesia europeia, de modo geral, desprovida até o século XVIII de teorias que fundamentassem o seu poder, transformou a compra de títulos de nobreza em algo corriqueiro. Em Portugal não foi diferente, a venda de dons transformou-se em negócio de suma importância para o Estado. D. João, príncipe regente, tornou-se hábil negociante no comércio de insígnias.

Fora o pagamento de entradas, o São Carlos, em algumas ocasiões, oferecia sessões gratuitas²²⁸, conforme Juliana G. Meirelles afirma na tese *Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821)*, a partir de notícias publicadas pela *Gazeta de Lisboa*. Nesses momentos todos os grupos sociais se misturavam no teatro para congratular a “regência do Príncipe”²²⁹. Como a França do setecentos, Portugal assimilara no período pombalino o teatro como meio para propagação da autoridade do monarca:

[da] primeira Nobreza, ao Corpo Diplomático e a um crescido número

²²⁸ As sessões gratuitas oferecidas ao público pelo São Carlos era uma inovação em relação ao estabelecido pelo alvará de 1771. Conforme extrato dos artigos XXIV deste documento “Só podiam dar-se gratuitamente: dois camarotes, um para a direção, outro para o presidente do senado da câmara de Lisboa; uma frisa para inspector e outra para a autoridade militar.” No artigo XXV, por sua vez, “Ninguém podia entrar as portas dos theatros sem mostrar os seus bilhetes de entrada e senha dos seus logares[...] As mulheres, porém, tinham entrada livre; e igualmente os escudeiros e criados das pessoas que alugavam camarotes.” In: BENEVIDES, op. cit., p.14.

²²⁹ Idem, p.99.

de Pessoas conspícuas de todas as classes, uma representação gratuita do drama Julio Sabino, com um refresco geral tão delicado e copioso, quanto bem servido. SS.AA.RR. por darem uma pública demonstração da estima que lhes merece o dito Magistrado, se dignaram não só de assistir à mesma representação, mas até de tomar o refresco, que lhes foi servido de diferentes Mesas [...] Após o Drama, em meio cujos Atos houve a Dança intitulada a Conquista da Flórida Branca; se cantou a licença ou Poema Natalício dedicado ao Príncipe Regente N.S., que traz a mesma peça e conclui-se o Espetáculo com um solo de Rabeca que tocou a celebre Professora Luiza Gerbini.²³⁰

Quanto à sustentação financeira do São Carlos, a instituição tal como as outras retirava parte do seu sustento da venda de lugares no teatro, conforme estabelecia o alvará de 1771.

[...]desde o princípio houve assignaturas de camarotes e plateia [...]. Os assignantes ao mez, tinha 6% de abatimento; os assignantes por anno, tinham um desconto de 15%. As representações duravam todo o anno, aos domingos, quarta e sextas. Quando se introduziu a representação de dramas e comedias em portuguez, havia também theatro nas segundas feiras. Durante a quaresma fechava-se o theatro. Havia, então, concertos de música sacra, no salão das oratórias.²³¹

O Real São Carlos, sob a tutela da Casa Pia de Lisboa, diferente dos outros teatros públicos de Lisboa, dependentes de mecenas envolvidos na sociedade empresarial para exploração do espaço cênico, foi beneficiado financeiramente por Pina Manique com recursos do Estado. Benevides aponta que, entre os anos de 1793 e 1796, fora a venda de lugares para as sessões, os empresários Francisco Antonio Lodi e André Lenzi recebiam anualmente do administrador daquela instituição a soma de 29:000\$000²³² para compor a renda do estabelecimento. O produto da venda de bilhetes acrescido às transferências anuais da Casa Pia afastava o São Carlos das loterias, o que não era comum nos outros teatros públicos da corte.

A deterioração financeira do Estado português retirou os recursos da Casa Pia de

²³⁰ “*Gazeta de Lisboa*. 02 de setembro de 1799”. In: MEIRELLES, 2013, op. cit., p. 99.

²³¹ BENEVIDES, op. cit., p.52.

²³² *Ibid.*, p.53.

cena. No final 1797, o empresário do São Carlos precisou recorrer ao benefício das loterias²³³. No plano de loteria estabelecido para levantar recursos em prol do teatro, foram disponibilizados 6.000 bilhetes, sendo que 2.000 deles possuíam prêmios e os outros 4.000 eram brancos. Cada cupom custaria 1\$600. A escassez de dinheiro era tanta, que havia um único prêmio nessa categoria. Todo o restante dos 1900 bilhetes conferia aos ganhadores lugares no teatro ou utensílios de diversa ordem.

Plano da loteria cuja extracção se fez no theatro de S Carlos, em 12 de março de 1798.		
Quantidade de Bilhetes	Prêmio	Valor de referência
1	Camarote nº 45 da 2ª ordem das forçuras (ordem nobre) por todo o ano (paschoa de 1798 a entrudo de 1799) para todos os divertimentos.	600\$000
1	Camarote nº 48 da 3ª ordem (2ª actual) por todo o ano (paschoa de 1798 a entrudo de 1799) para todos os divertimentos.	480\$000
1/3	Dinheiro	480\$000
1	Camarote nº 72 da 4ª ordem (3ª actual) por todo o ano (paschoa de 1798 a entrudo de 1799) para todos os divertimentos.	400\$000
1	Urna para chá	257\$000
1	Camarote nº 96 da 5ª ordem (torrinha) para todo o anno.	
1	Faqueiro de 12 talheres de prata, colheres de chá, colher de sopa e grande talher de trinchar.	154\$000
1	Taboleiro grande de prata.	146\$000

²³³ De acordo com Benevides, “O príncipe regente concedeu, por decreto publicado na Gazeta de Lisboa, em 25 de novembro de 1797, uma loteria de mil moedas (9:600\$000 réis). In: BENEVIDES, op. cit., p.53

1	Commoda rica marchetada de cores.	87\$000
1	Bacia e jarro de prata.	72\$000
1	Toucador à inglesa com jarro e bacia de casquinha de prata e aprestes para barba.	67\$000
8	Bilhetes de plateia geral, para todo o anno (a 64\$000).	512\$000
1	Faqueiro de prata de seis talheres e colheres para chá.	60\$000
2	Cantoneiras de gosto moderno.	43\$000
1	Par de castiças de prata de coluna de base quadrada.	38\$000
1	Dito de pé redondo.	36\$000
20	Bilhetes de camarote de 5ª ordem (torrinha) para um mez (a 28\$000).	560\$000
1	Salva grande de prata.	24\$000
10	Bilhetes de camarote de 4ª ordem por um mez, só para operas italianas (a 24\$000).	240\$000
1	Salva de prata	20\$000
10	Bilhetes de plateia superior para operas italianas por mez (a 8\$000).	80\$000
1	Par de brincos de ouro.	14\$000
1	Outro dito	12\$000
20	Bilhetes de plateia geral por um mez para operas italianas (a 4\$000)	80\$000
120	Bilhetes de camarote de 2ª ordem (ordem nobre) para opera italiana (a 3\$200)	384\$000
150	Bilhetes de camarote de 3ª ordem opera italiana (a 2\$400)	360\$000
100	Bilhetes de frisas para opera italiana (a 2\$400)	240\$000
1219	Bilhetes de camarote de 4ª ordem para opera italiana (a 2\$000)	2:438\$000
300	Bilhetes de plateia para operas italianas,	600\$000

	cinco recitas (a 2\$000)	
1	Ao primeiro número branco, um bilhete de plateia para todo o anno.	64\$000
1	Ao último número branco, um bilhete de plateia para todo o anno.	64\$000
Total		
2000	Prêmios	9:600\$000
4000	Branços	
6000	Bilhetes a 1\$600	

Fonte: BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*²³⁴

Ao entrar no universo das loterias, não havendo por parte do Estado nenhum mecanismo que garantisse a distribuição de recursos de forma equânime a todos os teatros públicos da corte, os empresários do São Carlos, conforme o espírito que orientou a criação do alvará de 1771, entrava em concorrência com os outros espaços teatrais para garantir a subsistência da sua empresa.

A questão do déficit, mesmo com a distribuição de loterias, como veremos mais adiante, passou a ser uma sombra poderosa sobre as empresas cênicas, impondo falências de empresários e novas administrações aos espaços teatrais. Pela lógica do alvará de 17 de julho de 1771, resistiriam aquelas empresas que conseguissem cobrir os seus gastos ou fossem amparadas por mecenas.

Em 1799, ao mesmo tempo em que D. João assumia definitivamente a regência do reino português, findava o contrato de exploração do São Carlos com os empresários Lodi e Lenzi. O desaparecimento do financiamento da Casa Pia de Lisboa, aproximou D. João do teatro real. Entre 1800 e 1802, o São Carlos passou por três novas

²³⁴ BENEVIDES, op. cit., p. 53-54.

administrações²³⁵. Todas foram acometidas pelo mesmo problema, refletindo a crise econômica que assolava o país, ano a ano, e mostrando que os gastos do teatro eram superiores à arrecadação. Os planos de loterias estabelecidos pelo governo junto aos empresários nesse período se mostravam ao final sempre insuficientes para cobrir prejuízos.

Daquelas administrações do São Carlos, chama atenção a última empresa montada para a exploração do real teatro. Na impossibilidade de seguir com o arrendamento do real teatro, principalmente por conta do atraso dos salários dos artistas, a concessão dada ao empresário Joaquim de Sousa Bahiana passou às mãos dos atores da instituição. O grupo de artistas foi representado por Girolamo Crescentini²³⁶. Era o primeiro arranjo, desde o estabelecimento do alvará de 1771, que colocava artistas como responsáveis pela empresa teatral.

Crescentini recorreu ao governo para conseguir fechar as contas do teatro, tendo o pedido atendido. Contudo, o produto final da arrecadação das loterias não foi suficiente, ficando os atores responsáveis pela empresa com prejuízo.

Para obter recursos, que o habilitassem a poder continuar com os espetáculos e pagar aos artistas, Crescentini implorou do príncipe regente a concessão de casas de sortes[...] As casas de sorte que o governo concedeu à empresa de S. Carlos eram cinco; no edifício do teatro, no caes de Belem, no caes do Tojo à Boa Vista, no largo do Rato, e na loja de um confeitiro na Ribeira Nova. Custavam as sortes 5, 10, e 20 réis; os prêmios eram: dinheiro, fazendas e logares no

²³⁵ Conde da Ribeira (1800-1801), Joaquim de Sousa Bahiana (de abril a julho de 1801) e Crescentini (1801-1802).

²³⁶ Girolamo Crescentini (1762-1846), chamado na posteridade de o último grande cantor do século XVIII, era cantor lírico, de timbre *mezzosoprano*. Crescentini chegou à Lisboa em 1799 para compor o elenco do Teatro São Carlos. Nesta época o artista gozava a fama de ser um dos mais importantes *castrati* em atuação na Europa. No livro *Teatro alla Scala*, de Luigi Romani, conforme aponta Francisco Benevides, o cantor “tornou-se celebre nos annaes da opera lyrica, a maneira com dizia a famosa aria de *Giulietta e Romeo*, de Zingarelli, “*Ombra adorata, aspetta*”; era sempre imensa a comoção que imprimia nos espectadores. Era essa celebre ária, que, cantada por Crescentini, fazia sempre chorar Napoleão. ”. Veja: BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*. op. cit., p.58.

theatro[...]. Apesar desses subsídios Crescentini teve prejuízos, pois que a despesa elevando-se, nesta época de 1801 a 1802, a 54:684\$590 réis, dos quaes 38:242\$190 réis em metal e 16:442\$400 réis em papel, a receita só atingiu a verba de 47:169\$079 réis, sendo de 7:515\$511 a perda da empresa.²³⁷

Entrava em cena novamente Francisco António Lodi. Estava ciente das dificuldades de manter as finanças do empreendimento teatral, das falhas que havia no sistema de loterias, transformado no período joanino no principal recurso de fomento à atividade cênica, bem como do controle da Intendência Geral de Polícia em fazer cumprir todos os itens do alvará de 1771.

O empresário, em requerimento enviado à administração do São Carlos, pedia que o período de concessão para exploração do teatro fosse aumentado de um para seis anos. Além de loterias, recebesse de casas de sorte ao menos por um ano. Sobre a programação, que no primeiro ano da sua administração o São Carlos apresentasse apenas óperas sérias e danças e que o ministro do reino tivesse a suprema inspeção do teatro. Neste último item, é importante frisar, havia dois pontos que pesavam contra a Intendência de Polícia da Corte e do Reino, durante a gestão Pina Manique.

O intendente de polícia, após a reabertura dos teatros de Lisboa, foi implacável na perseguição de artistas teatrais, principalmente com as atrizes, e austero na defesa de questões morais. Já os empresários viam as ações de Manique junto àquele órgão como deletéria a seus negócios, uma vez que não abria mão de nenhum dos itens do alvará de 1771. Das propostas enviadas por Francisco Lodi, apenas o pedido de loterias foi completamente atendido:

Em 11 de novembro de 1802, foi concedido a Francisco Antonio Lodi estabelecer uma casa de sortes, e posteriormente, em 12 de março de

²³⁷ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à atualidade. op. cit., p. 64.

1804, foram-lhe concedidas outras duas, nas capitanias da América, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Em Lisboa tinha o Theatro de S. Carlos nesta época 14 casas de sortes.²³⁸

Os estímulos oferecidos por D. João para a segunda época de gestão de Lodi não ficaram restrito às loterias e casas de sorte, o empresário do S. Carlos recebeu ainda isenção de direitos fazendários de até 5:000\$000. Todas as concessões do governo ao teatro, como é possível verificar no exercício fiscal de 1802-1803, não foram suficientes para fechar as contas da instituição. Coube aos onze acionistas²³⁹ envolvidos na empresa de exploração do Real S. Carlos dividir o prejuízo de 15:982\$2002.

Despesa do Real Theatro de S. Carlos de Lisboa na época de 1802 - 1803	
Aluguel do theatro	2:700\$000
Aluguel de mobilia	2:400\$000
Cabelleiras	341\$100
Impressos	285\$920
Iluminação	3:499\$375
Scenario	2:956\$165
Salarios	2:292\$510
Ordenados	34:618\$209
Sapatos	502\$200
Vestuario	6:974\$665
Copia de musica	745\$650
Coristas	1:494\$745
Guarda Militar	577\$000

²³⁸ BENEVIDES, F., op. cit., p.77.

²³⁹ Francisco A. Lodi e Montano possuíam 03 ações, Bentabel 02, Joaquim José Pereira, Alberto Meyer, Crescentini, conde de Louzã, Francisco Antão Mendes, Roque Morezzi e Jacob Dohrm, cada um com 01 ação. In: BENEVIDES, op. cit., p. 79.

Jornaes e carpinteiros	655\$950
Porteiros e arrumadores	433\$840
Carpinteiros da noite	1:020\$020
Comparsas	1:105\$850
Orchestra	9:756\$470
Despesas com móveis	93\$490
Total	72:453\$159
Arrecadação	56:470\$957
Prejuízo	15:982\$202

Fonte: BENEVIDES, F., *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*.²⁴⁰

No balanço final de 1803-1804, mais detalhado que do ano anterior, percebe-se que os números ganharam mais volumes. O retorno de Lodi ao teatro, as novas benesses concedidas pelo príncipe regente mostram uma dinamização dos acontecimentos em torno do S. Carlos, com dois efeitos imediatos, um relacionado ao outro, que foram o aumento da arrecadação com a venda de bilhetes e o aumento dos gastos.

Nota-se ainda que para a composição da receita do ano (1803-1804), 56% dela foi levantada pelos arrendadores do São Carlos através da venda de entradas, assinaturas de camarotes e de um pequeno comércio existente nas dependências do teatro. Os lugares mais procurados estavam localizados na plateia inferior, por sinal os mais baratos. As vendas de ingressos para os camarotes, normalmente mais caros, não foram pequenas. Comparativamente, o produto final da vendagem de bilhetes avulsos foi mais que o dobro das assinaturas, mostrando que a circulação do público pelo teatro era mais espontânea

²⁴⁰ BENEVIDES, op. cit., p. 78.

do que planejada. Já os outros 44% da arrecadação do teatro naquele ano foram resultado de investimentos indiretos do Estado, por meio de concessões de loterias, casas de sorte e renúncia fiscal mediante isenção fazendária. O prejuízo do grupo arrendador da instituição foi menor que do ano anterior.

Conta receita e despesa do Real Theatro de S. Carlos de Lisboa na época de 1803			
a 1804			
RECEITA		DESPESA	
Plateia geral, avulso	22:736\$640	Orchestra	10:904\$360
Superior, idem	4:663\$680	Comparsas	1:082\$600
Varandas	1:229\$200	Carpinteiros da noite	1:139\$810
Camarotes	18:358\$600	Porteiros e arrumadores	513\$360
Assignatura de camarotes	10:360\$220	Jornaes de carpinteiros	1:580\$185
Dita da superior	1:786\$000	Guarda militar	616\$680
Dita geral	2:772\$800	Cópia de música	1:113\$395
Loteria	2:165\$500	Vestuário	8:466\$608
Renda do botequim	581\$600	Sapatos	640\$110
Sortes e isenção de direitos	46:818\$300	Ordenados aos Cômicos	50:484\$130
Total	111:472\$300	Ordenados aos Coristas	2:160\$200

	Ordenado aos serventes	2:925\$100
	Viagens da Cia	5:960\$460
	Scenario	5:417\$890
	Despesas geraes	5:385\$546
	Iluminação	4:955\$790
	Cabelleiras	193\$800
	Impressão	915\$050
	Aluguel de mobilia	2:400\$000
	Aluguel de theatro	2:700\$00
	Moveis	417\$380
	Partituras	1:161\$080
	Indemnização (50%) a Crescentini	3:757\$755
	Benefícios	1:884\$871
	Despesas miudas	1:038\$900
	Total	117:824\$060
Perda da empresa: 111:472\$540 – 117:824\$060 = 6:351\$520		

Fonte: BENEVIDES, F., *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*.²⁴¹

Comparando os anos fiscais do teatro, de 1802-1803 e 1803-1804, é nítido que houve um aumento substancial da arrecadação. O teatro no exercício fiscal de (1803-1804) ganhou 97% a mais do que no ano anterior, parte deste aumento de renda era o

²⁴¹ BENEVIDES, op. cit., p. 79.

reflexo da aproximação do governo das atividades do teatro após a falência da Casa Pia de Lisboa.

As variações numéricas de um ano em relação ao outro indicam diversas possibilidades. Em relação aos ordenados, uma das principais queixas dos empresários nas petições que pediam auxílio ao governo, houve um aumento de 45% no ano 1803-1804, podendo expressar desde o aumento dos ganhos dos artistas vinculados à companhia ou a contratação de mais atrizes, atores, cantores, cantoras, dançarinos e dançarinas. Do mesmo modo, aumentaram as despesas com a orquestra (11%), com o grupo de coristas (44%), com os porteiros e arrumadores (18%) e os carpinteiros da noite (11%). Claramente, houve um aumento das apresentações, basta considerar o aumento dos gastos com iluminação (41%), cenário (83%), móveis (348%), vestuário (21%) e sapatos (27%). Houve maiores expensas com impressos (220%), apontando maiores cuidados tanto com os registros dos espetáculos que subiam à cena do São Carlos quanto na divulgação dos mesmos.

Quadro comparativo de Despesa do Real Theatro de S. Carlos de Lisboa				
Itens	1802 - 1803	1803 - 1804	Aumento %	Diminuição %
Aluguel do teatro	2:700\$000	2:700\$000	0%	-
Aluguel de mobília	2:400\$000	2:400\$000	0%	-
Cabeleiras	341\$100	193\$800		43%
Impressos	285\$920	915\$050	220%	-
Iluminação	3:499\$375	4:955\$790	41%	-
Cenário	2:956\$165	5:417\$890	83%	-
Ordenados	34:618\$209	50:484\$130	45%	-

Sapatos	502\$200	640\$110	27%	-
Vestuário	6:974\$665	8:466\$608	21%	-
Cópia de musica	745\$650	1:113\$395	49%	-
Coristas	1:494\$745	2:160\$200	44%	-
Guarda Militar	577\$000	616\$680	6%	-
Jornaes e carpinteiros	655\$950	1:589\$185	142%	-
Porteiros e arrumadores	433\$840	513\$360	18%	-
Carpinteiros da noite	1:020\$020	1:139\$810	11%	-
Comparsas	1:105\$850	1:082\$600		2%
Orquestra	9:756\$470	10:904\$360	11%	-
Despesas com móveis	93\$490	417\$380	348%	-
Arrecadação	56:470\$957	111:472\$300	97%	-

Considerando que os maiores gastos dos empresários ligados aos teatros públicos eram com o pagamento de salários dos artistas, nota-se, a partir dos dados oferecidos por Francisco da Fonseca Benevides, que houve uma diminuição dos gastos do São Carlos, entre os anos 1804 e 1805. Os investimentos na companhia artistica do teatro, por exemplo, caíram de 55:569\$430 para 53:236\$200, uma queda de 4,2%.

Artistas da Cia Lyrica do Theatro de São Carlos – vencimentos anuais		
1804		
Artista	Função	Rendimento Anual

Angelina Catalani	Primeira Dama Séria	6:401\$600
Elisabetta Gafforini	Primeira Dama Bufo	3:520\$000
Dorotea Bussani	Primeira Dama Bufo	2:400\$000
Carolina Grifani	Primeira Dama Bufo	1:200\$000
Pietro Mattucci	Sopranista	3:800\$000
Domingos Mombelli	Primeiro Tenor Sério	3:200\$000
Luiz Breda	Tenor de Meio Caracter	1:280\$000
Francesco Gafforini	Tenor de Meio Caracter	480\$000
Ludovico Olivieri	Primeiro Baixo	1:040\$000
Antonio Naldi	Primeiro Buffo	3:200\$000
Caetano Neri	Primeiro Buffo	1:020\$000
Pietro Angelelli	Segundo Buffo	960\$000
Outros, idem		672\$000
Valentino Fioravanti	Maestro	800\$000
Marcos Portugal	Maestro	672\$000
Três segundas damas		1:800\$000
Domingos Rossi	Mestre de Baile	1:400\$000
Josepha Radaelli	Primeira Bailarina	1:600\$000
Margarida Le Roi	Primeira Bailarina	1:200\$000
Minoge Pardivon	Primeira Bailarina	1:200\$000
Morro	Primeira Bailarina	1:600\$000
Achille Monroy	Primeiro Bailarino	1:600\$000
La Basse	Primeiro Bailarino	1:200\$000
Outros cinco dançarinos		2:900\$000

Oito figurantes Mulheres		2:200\$000
Oito figurantes Homens		1:650\$000
Coristas		1:600\$000
Serventes		2:640\$000
Total		53:236\$200

Fonte: BENEVIDES, F., *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*.²⁴²

Em 1804, os maiores cortes financeiros ocorreram nos grupos de coristas, figurantes e serventes. As companhias líricas e de bailado foram mantidas com as usuais distinções salariais entre os gêneros. As principais funções da companhia lírica eram bem mais remuneradas que as da companhia de balé. No corte de investimento e reorientação dos gastos, as ações da sociedade administradora do São Carlos procuram não alterar os ganhos dos artistas que desempenhavam as principais funções das companhias.

Artistas da Cia Lyrica do Theatro de São Carlos		
Vencimentos (1804) em %		
Angelina Catalani	Primeira Dama Séria	12%
Elisabetta Gafforini	Primeira Dama Bufo	6,6%
Dorotea Bussani	Primeira Dama Bufo	4,5%
Carolina Grifani	Primeira Dama Bufo	2,25%
Pietro Mattucci	Sopranista	7,13%
Domingos Mombelli	Primeiro Tenor Sério	6%
Luiz Breda	Tenor de Meio Caracter	2,4%
Ludovico Olivieri	Primeiro Baixo	1,9%

²⁴² BENEVIDES, op. cit., p.80.

Antonio Naldi	Primeiro Buffo	6%
Caetano Neri	Primeiro Buffo	1,91%
Pietro Angelelli	Segundo Buffo	1,8%
Companhia de baile		
Domingos Rossi	Mestre de Baile	2,62%
Josepha Radaelli	Primeira Bailarina	3%
Margarida Le Roi	Primeira Bailarina	2,25%
Minoge Pardivon	Primeira Bailarina	2,25%
Morro	Primeira Bailarina	3%
Achille Monroy	Primeiro Bailarino	3%
La Basse	Primeiro Bailarino	2,25%

A redução da folha de pagamento dos artistas vinculados ao teatro real, entre 1804 e 1805, representou uma desaceleração das atividades oferecidas pelo São Carlos em relação ao ano anterior. A empresa de Lodi passou a enfrentar o mesmo problema que as três outras administrações do real teatro tiveram após o desaparecimento do financiamento da Casa Pia de Lisboa. As contas da instituição, mesmo com auxílios lotéricos e fazendários, não fechavam.

As especulações sobre o pagamento das dívidas da sociedade administradora do teatro com os credores voltaram à praça. O acúmulo de prejuízos arruinou a segunda empresa que Francisco Lodi orquestrara para a exploração do São Carlos.

A tese de Benevides para explicar a quebra das cinco administrações que exploraram o São Carlos, entre 1793 e 1805, estava centrada numa constatação de caráter genérico que apontava a ausência dos espectadores nas sessões cênicas como o principal motivo para o desmantelamento de tais empresas. Em outras palavras, o não sucesso dos

empresários que se vincularam a instituição, no período de pouco mais de uma década, era um problema de gestão. Sem o público, a principal fonte de renda para sustentação do empreendimento teatral minguava.

Sem desconsiderar a perspectiva de Benevides, é necessário ir um pouco mais fundo. Havia um problema estrutural em torno da organização dos teatros públicos da corte e do reino. O alvará de 1771 garantia mais controle do Estado do que estímulos aos agentes envolvidos na exploração dos negócios teatrais. Ao Estado era garantido o controle dos preços de acesso aos teatros públicos, a definição dos tipos de gênero que subiriam à cena dos teatros públicos e o regramento da vida teatral a partir da Intendência de Polícia.

As proteções oferecidas ao real teatro na primeira década da sua existência, com repasses de verbas através da Casa Pia de Lisboa e posteriormente pelo governo por meio de concessões fazendárias e jogos de sorte acabaram por desregular os outros teatros públicos da corte.

O governo beneficiou apenas os empresários vinculados à exploração do S. Carlos, para além da concessão de jogos de sorte, e não alterou as linhas do alvará de 1771, a que estavam submetidas as empresas cênicas do reino. Estabeleceu-se, assim, uma situação de desequilíbrio.

Operando com prejuízos, sem capital para fazer concorrência à programação oferecida pelas temporadas do São Carlos e a qualidade da sua companhia de artistas quase sempre renovada, os empresários que exploravam os principais teatros públicos do reino assistiram seus negócios perderem a competitividade. As atividades foram reduzidas quando não abandonadas. Mesmo sem ter concorrentes de peso, alimentada por

auxílios financeiros oficiais com produto incertos, as empresas que exploram o São Carlos não lograram sucesso, a venda de lugares teatro era incerta, ora diminuía, ora aumentavam e os prejuízos permaneciam.

Quanto ao lucro, nas documentações referentes ao Real Theatro de São Carlos, Theatro dos Condes, Theatro do Salitre e Real Theatro de São João, localizado na cidade do Porto, reunidas no fundo Ministério do Reino²⁴³, se houve, não foi registrado. É preciso considerar que a ausência dessa informação pode ter sido uma estratégia dos empresários à frente de tais instituições para continuar concorrendo aos auxílios indiretos oferecidos pelo Estado.

Nota-se ainda que nas petições dos empresários teatrais requerendo benefícios de loterias, casa de sorte e isenção fiscal, nas últimas décadas do século XVIII, bem como, nas primeiras décadas do XIX, havia sempre um funcionário do Estado operando como mediador na comunicação entre os empresários e a autoridade real. A partir da leitura daquelas, é perceptível que houve uma padronização de termos e linguagem.

De maneira geral, os agentes empresariais sempre lamentavam os seus limites para atender a magnificência que a autoridade real representava. Operando sob essa chave, as necessidades eram expostas. Mostravam-se fieis ao processo civilizatório que o teatro

²⁴³ A coleção de documentos pertencentes ao Fundo Ministério do Reino foram produzidos de 1759 a 1826. “Desconhece-se a história da formação desta coleção. No entanto, é possível que tenha sido documentação herdada ou acumulada pelo Ministério do Reino no decorrer do desempenho das suas vastas funções. É de considerar a possibilidade que os documentos desta coleção e os da coleção Manuscritos vindos do Ministério da Instrução Pública tenham formado um conjunto documental heterogéneo, custodiado pelo Ministério do Reino. É de referir que dois dos livros (nº 15 e 16) tem como marca de posse o carimbo da Real Mesa Censória. Alguns documentos/volumes desta coleção foram sendo integrados em outros fundos: Manuscritos vindos do Ministério do Reino, nº 7, 8, 9 e 10 (4 docs.) passou a Ministério do Reino, mç 396; Manuscritos vindos do Ministério do Reino, nº 11 e 12 (2 docs.) passou a Ministério do Reino, mç 356; Manuscritos vindos do Ministério do Reino, nº 113 (10 docs.) passou a Ministério do Reino, mç 356.” In: Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4227808>

representaria para educação dos súditos em relação à autoridade. Muitas vezes, nas estratégias de convencimento para conseguir o benefício requerido, empresários aludiam às cortes europeias como exemplos a serem seguidos pelo reino português ou ainda que Portugal estaria atualizado em relação a elas.

Senhora

Francisco Antonio Lodi e Andre Lenzi, Impresarios do Real Theatro de S. Carlos, reflectindo q' o Continente do d' Theatro, tem importado em huma somma consideravel, e achando q' elles não tem forças sufficientes p' por si o sustentarem, com a quella magnificencia q' lhe he devida, sendo iguallm^{te} consideravel a despesa dos ordenados dos Comicos, e Dançarinos, que costumão mandar vir da Italia, sendo estes dos mais famigerados, e tendo thes mostrada a experiencia q' este Theatro he, e tem sido sempre p' as pessoas Nobres e intelligentes da Lingua Italiana, e amantes e entendedores da Musica, o que não se succede nesta Corte visto q' assim succede em todas as Cortes da Europa, em q' ha Theatro Italiano, cujas pessoas he que de ordinario protegem e sustentão semelhantes Theatros, e tendo thes mostrada iguallm^{te} a experiencia q' poriform^{tas} em noites de Recitas ficão m^{te} em lugares da Platea por a occupar; bem como innumeros Camarotes, principalm^{te} da segunda até quinta ordem, se lembrarão p' effeito de se poder suprir o custeamento, e mais despesas do d' Theatro fazendo humas sortes de do o premio dellas Camarotes, e lugares de Platea na forma expressada no Mappa ou Plano junto: Recorrem portanto a V. Mag. p' q' se digne fazer thes a graça de thes conceder licença por seu Real Decreto ou Aviso, cujas sortes, sejam extrahidas na presença do Ministro Inspector do d' Theatro

Petição de subsídios para o Real Theatro de São Carlos, 1794 (Arquivo da Torre do Tombo. Localização: Pasta Ministério do Reino, caixa: 569, maço: 454).

Nos quinze anos em que o príncipe D. João esteve no exercício da regência²⁴⁴ em Portugal (1792-1807), Lisboa retomou sua centralidade na condução dos assuntos cênicos no país. O governo do príncipe foi muito mais progressista em relação aos assuntos teatrais do que fora a administração da rainha D. Maria I. Ainda que o governo joanino tenha mantido uma participação na condução dos assuntos teatrais, concedendo loterias, casas de sorte e isenções fiscais, principalmente para o Real Theatro de São Carlos, prevaleceram as regras do alvará de 1771 inalteradas.

As concessões de loterias, casas de sorte e benefícios alfandegários, que poderiam se transformar em recursos perenes à sustentação financeira dos teatros públicos e das atividades teatrais, permaneceram apenas como benesses oficializadas, mas jamais legislada.

A estratégia da regência do príncipe D. João de manter o país controlado internamente frente à difusão de ideias revolucionárias e neutro diante dos acontecimentos internacionais não conseguiu se sustentar²⁴⁵. Portugal tornou-se peça-chave às estratégias do império francês sob o comando de Napoleão Bonaparte.

A estratégia de fuga da Família Real para o Brasil construída por Portugal e Inglaterra para escapar às determinações do império napoleônico, manter a monarquia e as colônias portuguesas do além-mar era, na perspectiva do diplomata ilustrado D. Rodrigo de Souza Coutinho, a melhor estratégia para o resguardo dos interesses dos portugueses. Ao administrar o mundo português a partir do Brasil, a colônia mais abastada

²⁴⁴ D. Maria I foi afastada da condução do governo em 1792. Entre 1792-1799 D. João esteve próximo do trono, mas não assumiu a regência por uma série de motivos. A regência de D. João VI começou oficialmente em 1799 e durou até 1816. Com a morte de D. Maria I, começou o reinado de D. João VI.

²⁴⁵ O livro *Napoleão Bonaparte: imaginário e política em Portugal (1808 – 1810)*, de Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, oferece uma abordagem profunda sobre as representações de Napoleão em imagens, panfletos e outros documentos que circularam em Portugal nos primeiros anos do século XIX.

das possessões portuguesas, o regente poderia criar um poderoso império²⁴⁶:

Quando novos riscos e iminentes perigos se aproximam para a conservação da independência da Monarquia [...] quando se considera que Portugal por si mesmo muito defensável não é a melhor parte da Monarquia; que depois de devastado por uma longa e sanguinolenta guerra, ainda resta ao seu soberano, e aos seus povos o irem criar um poderoso império no Brasil, donde se volte a reconquistar o que possa ter perdido na Europa.²⁴⁷

A retirada da Família Real e de um grande número de nobres para os trópicos, a partir 1807, não alterou as linhas mestras da administração do Estado português. A nobreza portuguesa que vinha sendo adestrada e docilizada desde os tempos de D. João V, através da sofisticação dos códigos de conduta e refinamento dos modos, permaneceu fiel às ordens do príncipe regente.

A chegada ao Brasil colocava diversos desafios, dentre eles, a reestruturação da máquina administrativa e o mais complexo de todo esse processo: iniciar, a partir do Rio de Janeiro, a centralização política da administração. As diversas obras que D. João alavancou na nova sede do reino serviram, também, para glorificar e louvar o monarca, assim como fizera o Marquês de Pombal durante os anos de reinado de D. José I.

²⁴⁶ A utopia do V Império do Mundo (sob a égide de Deus e de Portugal) criada pelo Padre Antônio Vieira, no século XVII, com a finalidade de estimular os portugueses nas batalhas pelo fim da União Ibérica, foi utilizada de forma contundente pela diplomacia ilustrada portuguesa, durante os séculos XVIII e XIX, para tratar da fragilidade militar de Portugal no cenário europeu. Dentre os principais promulgadores daquele ideário estavam D. Luís da Cunha e D. Rodrigo de Souza Coutinho. De acordo com tal ideário, caberia ao monarca transferir a administração dos interesses portugueses para o Novo Mundo, donde se forjaria o Poderoso (Grande ou Vasto) Império.

²⁴⁷ COUTINHO, D. Rodrigo de Souza. “Memórias sobre a mudança da sede da monarquia (1803)”. In: LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império: Portugal e Brasil: bastidores da política (1798 – 1822)*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994, p. 110.

Almeida Garrett e o Plano para a Fundação e Organização do Teatro Nacional de Lisboa.

A fuga da família real do continente, as três invasões das tropas napoleônicas no país, entre os anos de 1807 e 1810, e, por fim, a entrega do comando do Estado para os militares ingleses, de certo modo, ataçaram parte da população portuguesa a retomar dois acontecimentos traumáticos para a história do país: o desaparecimento de D. Sebastião e de parte da alta nobreza portuguesa na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, e a União Ibérica, em 1580. Ofélia Monteiro, por outro lado, ao tratar da elite ilustrada do reino no período, indica que nestes círculos houve uma afirmação do sentimento nacional, que operou como um dos principais ingredientes para pôr fim a regência inglesa em Portugal.

A opressão inglesa que se seguiu às invasões napoleônicas, aumentando ainda mais a anemia do País, acabou, porém, por suscitar em muitos espíritos, cujo ardor nacionalista se sentia profundamente humilhado, a ideia de que [...] era “inevitável uma revolução pois que ninguém cuidava em remediar males que pesavam sobre este Reino, por um modo regular e legítimo”. O difícil era acordarem-se todos na forma e no alcance dessa Revolução.²⁴⁸

Pouco mais de três décadas após os acontecimentos de julho de 1789, na França, a Revolução Liberal do Porto inaugurava na cena portuguesa um contexto conturbado de debates e lutas em torno do constitucionalismo, da laicidade e do ideário liberal. Embora partilhando de ideias próximas, a diferença principal dos acontecimentos de 1820, em relação à Revolução Francesa, estava ancorada principalmente no imaginário nacional. Para o historiador Elias Thomé Saliba, o fortalecimento deste sentimento era um dos desdobramentos pós era napoleônica:

As guerras, subsequentes à Revolução Francesa, que acabaram por atingir a maior parte da Europa durante o período napoleônico,

²⁴⁸ MONTEIRO, Ofélia M. C. P. *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 09.

transformaram o continente num autêntico mosaico de povos e nações. A geopolítica da uniformidade dos povos, fundamentada na tradição dinástica e no cosmopolitismo das luzes, estilhaçava-se em face da fragmentação territorial, que exacerbava o sentimento de variedade, de peculiaridade, todos os ingredientes fermentadores do ideário nacional.²⁴⁹

Grande parte dos liberais portugueses envolvidos nos primeiros levantes no país durante os anos 1820 eram jovens, nascidos nos últimos anos do século XVIII e que sofreram diretamente os impactos das revoluções e golpes que recortaram a Europa naquele momento. Muitos desses moços reivindicavam os postulados do Iluminismo e “contribuíram militarmente para a revolução liberal e nacionalista portuguesa”²⁵⁰.

Havia nessa juventude a atitude de negar o passado, mas não por completo, pois algo de essencial deveria ser preservado como um elemento identitário. Ao mesmo tempo, aquele grupo procurava louvar o futuro através da ideia de progresso. A representação do tempo presente era feita como uma espécie de grande campo de obras onde tudo estaria por ser feito:

[...] era necessário, segundo esta nova ótica historicizante, decifrar a origem, frequentemente encoberta, do referido fenômeno; compreender o seu desenvolvimento peculiar, próximo ou remoto, no tempo passado; restituir sua peculiaridade, redimensionando-lhe sua “cor local” e seu sentido temporal. Não mais a recuperação mecanicista do passado como um mero “conjunto de probabilidades”, como queria Voltaire, mas uma recuperação compreensiva, humana, com profunda empatia do passado – que projetasse, como um fecho de luz, o sentimento interior dos indivíduos e dos povos em busca de sua própria identidade.²⁵¹

Como nos países vizinhos, o enredamento dos portugueses nos desdobramentos das revoluções do século XVIII foi bastante conturbada. No plano internacional, o Império português, outrora poderoso, vivenciava a perda do seu território americano. Na esfera nacional, as lutas internas pelo controle do poder ganharam densidade e

²⁴⁹ SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 50.

²⁵⁰ MONTEIRO, Ofélia M. C. P., op. cit., p.10.

²⁵¹ SALIBA, Elias Thomé, op. cit., p. 53-54.

inauguraram uma época de guerras civis.

O primeiro grande embate entre os grupos no país, após a Revolução Liberal do Porto (1820), opôs, à primeira vista, os absolutistas e os constitucionalistas, no entanto, outras lutas foram se estabelecendo dentro da facção dos constitucionalistas. Os confrontos entre os representantes da velha ordem e os da nova estenderam-se por mais de uma década, sendo marcados por sucessivas tentativas de golpes de Estado, hegemonias políticas de pouquíssima duração e por uma guerra civil que derrotou a facção dos absolutistas.

Se por um lado a vitória dos liberais sobre os absolutistas, em 1834, consagrou o ideário das luzes e os princípios liberais na esfera estatal portuguesa, por outro, a ascensão dos liberais ao poder, dada a heterogeneidade que caracterizava o grupo, deflagrou outros períodos de conflitos e tensões. O rasgo mais significativo trouxe à cena os progressistas e os conservadores. Portugal, em duas décadas, foi regido por três constituições.²⁵² A partir da segunda metade da década de 1830, os embates entre liberais e conservadores em torno de princípios constitucionais foram marcados por uma nova onda de revoltas, motins e golpes de Estado.

Neste contexto de agitações políticas foi estabelecido o segundo plano para organização do teatro português. Orquestrado a partir da perspectiva dos *homens de letras*, que estavam engajados nos debates da modernização do Estado, a proposta direcionada ao governo exaltava o teatro como instituição civilizadora, cosmopolita e estratégica aos interesses da nação. O “plano para a fundação e organização do Teatro

²⁵² Constituição de 1822 (1822-1826) e 1836-1838: “A autoridade do Rei provém da Nação, e é indivisível e inalienável”. Constituição de 1826 (1826-1828) (1834-1836) (1842-1910): “A Pessoa do Rei é inviolável e sagrada; ele não está sujeito a Responsabilidade alguma. ” Constituição de 1838 (1838-1842): “A Soberania reside essencialmente em a Nação, da qual emanam todos os poderes políticos. ”.

Nacional de Lisboa”, diferente do alvará de 1771, orientado, principalmente, por questões mercantis, vinha a público reivindicando do governo a refundação do teatro português a partir uma “matriz iluminista e civilizatória”.

O historiador do teatro Luiz Francisco Rabelo, na década de 1970, poucos anos após a queda do regime salazarista, apresentava um brevíssimo histórico da criação do Teatro Nacional, sob o patrocínio do Estado e o principal agente envolvido em tal transação. Operando prioritariamente como um texto informativo, porque não era intenção do autor oferecer maiores aprofundamentos no assunto, observa-se na narrativa que Rabelo enfatizava tanto o ideário que animou as movimentações de 1820, a saber a Liberdade, e como tais ideais foram materializados por Almeida Garrett, no seu plano para o teatro apresentado ao governo. Para Rabelo, esquecida as feridas, a tradição da censura portuguesa e os reveses da vida política, Liberdade e Razão atuaram na regeneração da arte dramática em Portugal, a partir da década de 1830.

Foi a revolução liberal de 1820 que abriu caminho ao romantismo nas letras portuguesas; e o mais autorizado porta-voz do movimento, Almeida Garrett, que em 1821 fizera representar uma tragédia em que novas ideias se espremiavam ainda dentro do espartilho das regras clássicas (Catão), elaborou em 1836 um “plano para a fundação e a organização de um Teatro Nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribuisse para a civilização e aperfeiçoamento da nação portuguesa”. Esse plano, de que o futuro autor do *Frei Luís de Sousa* (para quem o teatro era “uma questão de independência nacional”) fora incumbido por uma portaria régia, assinada pelo ministro Passos Manuel, abarcava todos os níveis da criação teatral, desde a formação de actores e o estímulo aos autores através da fundação de um Conservatório Geral de Arte Dramática, destinado a preparar os primeiros e a premiar os segundos, à construção de um Teatro Nacional “em que decentemente se pudesse representar os dramas nacionais”, tudo isto coordenado por uma Inspecção Geral dos Teatros e espetáculos Nacionais, para cuja direcção ele próprio Garret, foi nomeado ainda em 1836. O Conservatório começou logo a funcionar, com elevada frequência de alunos, e em 1839 era aberto o primeiro concurso para a atribuição de prêmios aos dramaturgos nacionais,

considerados por Garrett como “o primeiro elo de uma cadeia de regeneração para a arte dramática em Portugal.”²⁵³

O futuro lançou sobre Almeida Garrett a condição de herói do teatro, mas para não perder o fio da meada, é preciso retomar o Plano para a Fundação e a Organização do Teatro Nacional, proposto ao governo por Garrett, na condição de *homem de letras*, cruzá-lo aos reveses da sua vida política e estabelecer como foi a apropriação daquela proposta pelo Estado.

O sucesso da Revolução de Setembro de 1834 assinalou a derrocada dos grupos defensores do absolutismo em Portugal. A vitória dos constitucionalistas recolocou na ordem do dia as pautas liberais que animaram o vintismo. Retomava-se, por breve período, a Constituição de 1822²⁵⁴, cujo capítulo dedicado ao Executivo estabelecia que a autoridade do monarca provinha da nação. Entre os debates de liberais moderados, radicais, conservadores e a autoridade real para o estabelecimento de uma nova carta para o país, apareceu uma série de medidas que se propunha a reformar o Estado de cima a baixo. Projetos para a educação, ciência e artes passavam a compor o receituário para o desenvolvimento da nação.

Dentre os muitos projetos da jovem burguesia ilustrada portuguesa ligados aos acontecimentos dos anos de 1820, havia um especialmente direcionado ao teatro que envolvia o apoio estatal à literatura dramática, passando pela construção do Teatro Nacional e pela organização de um curso para formação de atores.

A encomenda de um plano para organização do teatro em Portugal feita a Almeida

²⁵³ REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro naturalista e o neo-romântico (1870-1910)*. Venda Nova, Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p.13-14.

²⁵⁴ Considerada por juristas portugueses como um modelo de carta com forte tendência democrática. In: MIRANDA, Jorge. *As Constituições Portuguesas: de 1822 ao texto actual da Constituição*. Lisboa: Petrony, 1977.

Garrett pelo ministro do reino Manuel da Silva Passos, nas primeiras semanas de estabelecimento do governo setembrista, não ocorria ao acaso. Almeida Garrett era, em 1836, uma das figuras mais proeminentes da cena intelectual portuguesa e com expressiva participação nas movimentações dos liberais pelo país:

Manda Sua Magestade a Rainha, que João Baptista da Silva Leitão d' Almeida Garrett, preponha sem perda de tempo para esta Secretaria de Estado, um Plano para a fundação e organização de um theatro nacional n'esta capital, o qual sendo uma Eschola de bom gosto, contribua para a civilização e aperçoamento moral da nação portuguesa e satisfaça aos outros fios de tão uteis estabelecimentos; informando ao mesmo à cerca das providencias necessárias para levar a effeito os melhoramentos possíveis dos theatros existentes. E espera Sua Magestade que o João Baptista da Silva Leitão d' Almeida Garrett, no desempenho desta commissão, se haverá com o zelo e inteligência que são proprias do seu patriotismo e reconhecidos talentos. Palacio das Necessidades, em 28 de Setembro de 1836. - Manoel da Silva Passos.²⁵⁵

A sólida formação humanista, o contato aprofundado com as obras dos principais autores Iluministas, o gosto pela política, pelos assuntos nacionais e a maestria na construção de relações pessoais e políticas colocaram Garrett muito cedo em evidência na cena vintista. A intensa participação nas primeiras campanhas liberais que tomaram o país o levaram ao exílio²⁵⁶. A estadia forçada na Inglaterra e na França o colocou em contato com os românticos desses países. Ao regressar do exílio se dedicou quase que exclusivamente à vida jornalística, que lhe ofereceu mais notoriedade.

Já no segundo exílio²⁵⁷, mais duradouro, passou novamente pela Inglaterra e França, onde teceu laços de amizade com brasileiros estabelecidos em Paris. Dentre eles, o pintor e escritor Manuel Araújo Porto Alegre que, no final dos anos 1830, teria

²⁵⁵ “Portaria mandando propor um plano para a restauração do theatro português. 28 de setembro de 1836. ” In: *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. Ano: 1842, p.12

²⁵⁶ O primeiro exílio de Almeida Garrett (1823-1826).

²⁵⁷ O segundo exílio de Almeida Garrett (1828-1832).

participação ativa na fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro²⁵⁸. Em Bruxelas, entrou em contato com escritores alemães. A definitiva vitória dos liberais, em 1834, ofereceu a Almeida Garrett a oportunidade de retornar a Lisboa e, nos anos seguintes, apesar de uma série de indefinições políticas por parte do governo, foi conduzido ao estrangeiro por brevíssimo período à condição de cônsul.

Teófilo Braga, no início do século XX, não chegava exatamente a questionar a fama póstuma alcançada por Almeida Garrett, mas distribuía os feitos do escritor entre os outros agentes envolvidos nas movimentações de 1834.

Foi a Revolução de Setembro que iniciou todas as reformas do moderno Portugal, no meio das reacções cartistas, com todas as deturpações que lhes fizeram. O chefe temporal dessa Revolução fecunda foi Passos Manuel, que encontrou em Garrett, o homem da pena de ouro, como êle lhe chamava, o inspirador genial e o que dava forma ao seu pensamento.²⁵⁹

A partir de 1836, o envolvimento com a Revolução de Setembro o levou à vida parlamentar e a colocar em prática, após a criação da Inspeção Geral dos Teatros, o plano para a fundação e a organização de um Teatro Nacional. Conforme retrata Teófilo Braga, em claro movimento de exaltação da ação de Almeida Garrett como inspetor geral, o teatro em Lisboa resumia-se:

[...]no barracão do Salitre e na mesquinha casa da Rua dos Condes; os actores, em parte curiosos, e profissionais sem escola, declamavam dramalhões e comédias de cordel; a literatura dramática consistia em traduções irresponsáveis de charros dramas ultra-românticos franceses.

²⁵⁸O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), conforme relata Lilia Schwarcz, era instituição estratégica para os interesses do Império brasileiro: “Estava ligado a oligarquia local, associada financeira e intelectualmente a um monarca ilustrado e centralizador. Em suas mãos (IHGB) estava a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar seus destinos dos da antiga metrópole europeia.” In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.24.

²⁵⁹BRAGA, Teófilo. Dois momentos. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa / Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, 1900, p.VII.

Garrett teve a alta compreensão de que a obra dramática é a que mais directamente actua no espirito e domina a multidão.²⁶⁰

Em relatório enviado à rainha D. Maria II, no dia 12 de novembro de 1836, duas semanas após a convocação feita por M. Passos, Almeida Garrett chamava a atenção da realeza, enumerando uma série de eventos que explicariam a falência do teatro português ao longo dos séculos, apesar dos “esforços do governo”.

O argumento principal girava em torno da União Ibérica, tema principal da peça *Frei Luís de Souza*, publicada na década de 1840. Para Garrett, este evento teria assinalado tanto o desaparecimento do teatro português quanto dos dramaturgos nacionais. Almeida Garrett destacava ainda que as ações governo e de alguns particulares no campo teatral eram frágeis, porque não havia uma política direccionada ao teatro preocupada em orquestrar o teatro, os dramaturgos e os atores.

Os apontamentos do escritor, naquilo que se referia a ação do governo em relação ao apoio à atividade teatral, não deixavam explícitos mas faziam menção à política estabelecida para os teatros do reino nos anos da administração pombalina, por sinal, a única. Em 1836, passados sessenta e cinco anos da aprovação do plano dos homens de negócio de Lisboa, orientados por Pombal, a esfera teatral portuguesa, principalmente das cidades de Lisboa e do Porto, permaneciam orientadas pelo alvará de 1771 e se sustentava financeiramente com a venda de acesso às dependências dos teatros nos dias das apresentações e das solicitações de concessões de loterias para o amparo das finanças dos teatros públicos oficiais, tal como fora estabelecido pelo Príncipe Regente D. João, no final do século XVIII.

No documento, Almeida Garrett, futuro inspetor geral dos teatros, terminava

²⁶⁰ Ibid., p.VIII.

oferecendo um plano para tentar sanar os problemas relatados. A proposta era refundar o teatro português sob proteção do Estado.

Senhora, o Theatro Portugues nasceu no Palacio de Nossos Reis: ao bafo e amparo dos Augustos Avós de Vossa Magestade se accendeu e brilhou o facho luminoso que depois foi ilustrar outros Paizes. Logo o perdemos: que não nos iluminou mais [...]. Escusado é recordar que entre as joias que a coroa Portuguesa nos levou a usurpação de Castella, não foi menos bella esta de nosso Theatro. Como o senhor Rei D. Manuel deixou pouco vividoura descendência, também o seu poeta poeta Gil Vicente deixou morredouros sucessores. Outros pendões foram fazer a conquista, navegação, e commercio dos altos mares, que nós abandonamos outras Musas occuparam o Theatro que nós deixamos. E desta ultima glória perdida, nem se quer memoria ficou nos títulos de nossos Reis. Mas tudo nos tem sempre assim ido em Portugal, cujo fado é começar as grandes cousas do mundo, vê-las acabar por outro – acordamos depois à luz – distante já do facho que ascendemos, olhar à volta de nós e não ver senão trevas. Com effeito, desde aquella epoca nunca mais houve Theatro Portugues [...]. Alguns esforços, algumas tentivas se tem feito, assim por individuos como pelo Governo: todos infructiferos, porque se não deu impulso simultâneo aos três elementos que é preciso crear, porque nenhum desses existe. Nem temos um Theatro Nacional, nem um Drama, nem um Actor. Os actos de Gil Vicente, e as operas do infeliz Antonio José foram nossas únicas produções dramática verdadeiramente nacionais. [...]. Os meios e modos de levar a effeito esta grande obra, segundo as Ordens de Vossa Magestade, as recopilei num plano breves, e coordenado quanto entendo, e sei faze-lo.²⁶¹

O longo relato do escritor à jovem rainha Maria II foi bem acolhido. Na edição do *Diário do Governo*, do dia 17 de novembro de 1836, o relatório foi publicado junto ao decreto de D. Maria II, que autorizava o plano para a fundação e organização do Theatro Nacional proposto e orientado por Garrett. A rapidez com que o plano para a reorganização da vida cênica portuguesa foi encaminhado, demonstra que Almeida Garrett já possuía domínio amplo sobre o assunto. No decreto de 1836, a monarca portuguesa expressava:

Havendo encarregado a João Baptista de Almeida Garrett, do Meu Conselho, de Me propor um Plano para a fundação do Theatro Nacional; e bem assim as providencias necessárias para levar a effeito

²⁶¹ Relatório de Almeida Garrett à D. Maria II. Lisboa, 12 de novembro de 1836. In: *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. Lisboa, 1842, p.13.

os melhoramentos possíveis nos theatros existentes, pela confiança que tenho em seus talentos, literatura, e patriotismos; Hei por bem, Confortando-Me com seu parecer[...]²⁶²

No primeiro parágrafo do primeiro artigo, a rainha estabelecia a criação da *Inspecção Geral do Theatro e Expectaculos Nacionaes* que ficaria submetida à Secretaria de Estado de Negócios do Reino. O governo, ao assumir a criação da *Inspecção Geral do Theatro e Expectaculos Nacionaes* e transformá-la em um órgão da administração do Estado, estabelecia, após quase sete décadas, um novo instrumento de acompanhamento da vida teatral portuguesa centrado na aprovação de peças e espetáculos, mas sem o poder de polícia, caracterizado pelo exercício da censura e com ênfase especial na conciliação de conflitos entre artistas teatrais, empresários e diretores.

A *Inspecção Geral do Theatro e Expectaculos Nacionaes* era, conforme a proposta apresentada por Garrett, um órgão intermediário entre governo e teatros. É interessante observar que a criação do órgão e as funções atribuídas a ele procurava fazer frente a uma série de divergências que estavam postas no cotidiano da atividade teatral desde o estabelecimento do alvará de 1771, que conferia poderes quase absoluto ao empresário teatral. As denúncias de artistas teatrais em relação aos empresários por conta de pagamento de salários eram frequentes.

Quanto à aprovação de peças e de espetáculos, a Revolução de Setembro foi um projeto dividido por liberais de diferentes matizes. Garrett estava ligado a ala mais radical, vinculada à maçonaria. Embora a carta constitucional de 1822 estabelecesse que “a livre comunicação dos pensamentos é um dos mais preciosos direitos do homem. Todo o Português pode conseguintemente, sem dependência de censura prévia, manifestar suas

²⁶² O decreto foi sancionado no dia 15 de novembro de 1836 e publicado no *Diário do Governo*, no dia 17 de novembro 1836.

opiniões em qualquer matéria, contanto que haja de responder pelo abuso desta liberdade nos casos, e pela forma que a lei determinar”²⁶³, uma das principais lutas entre os setembristas ao ascender ao poder foi estabelecer uma carta magna que abrandasse tanto o radicalismo do documento de 1822 quanto o conservadorismo da constituição de 1826. A longa tradição do Estado português no campo da censura²⁶⁴ não foi suprimida ao longo dos anos de 1820 tampouco durante a década de 1830. Algo permaneceu. É bem possível que o projeto apresentado por Almeida Garrett, no tocante à verificação de espetáculos e peças fizesse menção às questões formais e estéticas, no entanto, reunindo os vários agentes envolvidos na reconstrução do Estado português, tratava-se de um esboço de censura.

Competia à instituição ainda promover a dramaturgia nacional através do estabelecimento de júris, distribuição de prêmios, informar a situação dos estabelecimentos teatrais e solicitar melhorias para o mesmo através do Estado.

²⁶³ *Constituição portuguesa de 1822*. Título I: dos direitos e deveres individuais dos portugueses. Artigo VII.

²⁶⁴ DOS SANTOS, Graça. *Théâtre et censure au Portugal: deux ennemis inséparables*. *Revue d'Histoire du Théâtre*. Paris, 1996, p. 293-302.

Nos parágrafos seguintes uma série de apontamentos era realizada sobre a descrição detalhada da função. Entre um dos parágrafos ficava expresso: “A Inspecção Geral dos Theatros será confiada a um cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria e conhecimento especiaes neste ramo.” Ninguém melhor que Almeida Garrett para ocupar o novo cargo. O escritor se colocara como o grande civilizador do teatro nacional. A função de inspetor geral de teatro, conforme o decreto, prescindia de remuneração.

Diário do Governo. 17 de novembro de 1836²⁶⁵.

Teófilo Braga escrevia, sessenta e quatro anos após nomeação de Garrett como inspetor geral de teatros e espetáculos, que ao assumir aquela função o escritor encontrou a oportunidade de unir a arte e a política para o estabelecimento do programa que conduziria a (re)fundação do teatro nacional português.

A situação de Inspector-geral dos Teatros, facilitou-lhe a execução do seu pensamento, e olhou —“para a restauração ou antes fundação do novo Teatro como para um objeto sublime, uma questão de independência nacional.” Era um homem com fé; daqui o seu poder criador e a acção fecunda, que exerceu; ele mesmo começou por orientar o seu génio: abandonando a poética dos trágicos franceses do século XVIII; e tendo na juventude seguido essa pauta nas tragédias clássicas Mérope e Catão, compreendeu as doutrinas estéticas do Romantismo, neste momento de renovação política, em que com as novas leis se harmonizavam as novas formas de arte.²⁶⁶

²⁶⁵ Parte oficial: Secretaria de Estado de Negocios do Reino. *Gazeta do Governo*. nº 273, Lisboa, 17 de novembro de 1836, p.1.

²⁶⁶ BRAGA, Teófilo. Dois momentos. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa / Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, 1900, pp. VIII e IX.

Diferente dos dois séculos anteriores cuja as teorias sobre a criação teatral foram orientadas para o culto da imagem da realeza, símbolo da consolidação do Estado nacional e da centralização de poder, o projeto garrettiano, seguindo as tendências da Europa romântica e princípios do pensamento político liberal, celebrados na Carta de 1822, venerava a nação, a língua, a liberdade e os costumes como a nova missão civilizatória do teatro.

Destarte, a concepção de teatro para o escritor, tal qual a difundida durante a administração pombalina, permanecia em sintonia com o ideário dos iluministas do XVIII. O projeto de Almeida Garrett para o teatro, muito diferente daquele concebido durante o reinado de D. José I, estabelecia uma perspectiva desvinculada do comércio e defendia o Estado como o principal agente financiador das atividades teatrais.

Os outros quatro artigos que compunham o decreto tratavam da criação do Conservatório Geral de Artes Dramáticas, que seria dividido em três escolas: Escola de Dramática ou de Declamação, Escola de Música e Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial.

Diário do Governo. 17 de novembro de 1836²⁶⁷.

O decreto indicava ainda que os professores das escolas do Conservatório Dramático seriam atores e artistas que atuavam nos teatros de Lisboa. Caberia ao Estado contratá-los e lhes providenciar mesada para o desempenho da função. O plano previa, também, prêmios para autores dramáticos que contribuíssem para a melhoria da “Literatura e Artes Nacionais” e que os alunos formados pelo Conservatório Geral da Arte Dramática formariam a Companhia de Atores Nacionais. No decreto de 17 de novembro 1836, D. Maria II colocava a futura companhia de atores sob a proteção real, voltava-se assim aos princípios do academicismo como propagador de modelos e

²⁶⁷ Parte oficial: Secretaria de Estado de Negocios do Reino. *Gazeta do Governo*, nº 273, Lisboa, 17 de novembro de 1836, p.1.

métodos.

As ideias de Garrett, amparadas pelo engajamento do governo na proposta do escritor, estabeleceu um novo modelo de financiamento para os teatros da capital. A distribuição de loterias para os empresários para sustentação dos seus negócios, função atribuída à realza, passou a ser do parlamento. Para a disponibilização de recursos ao auxílio de teatros, adotou-se regras. Os subsídios passaram a ser estabelecidos pelas cortes e dividido entre todos os teatros considerados de proveito público.

Os subsidios votados pelas Côrtes para auxiliar os theatros da Capital, serão repartidos entre elles todos, na proporção de suas necessidades, e do proveito publico d'elles resultantes. O Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o-tenha entendido, e faça exécuter com os Despachos necessarios. Paco das Necessidades, em quinze de Novembre de mil oitocentos trinta e seis. = Rainha. = Manoel da Silva Passos²⁶⁸.

Segundo Teófilo Braga, a atividade de Garrett junto ao governo, durante os anos que esteve à frente da inspetoria dos teatros da nação, foi bastante ágil ao retirar as suas propostas do papel e, do mesmo modo, estratégica em conseguir recursos financeiros do governo para animar os antigos teatros lisboetas e colocá-los a serviço do seu projeto de (re)fundação e consolidação do teatro nacional.

Não se limitou Garrett em firmar a fundação do Teatro português dotando-o com belos dramas; pensou também em formar o Repertório da scena nacional, estabelecendo prêmios para os náveis talentos, e o Conservatório de Arte dramática para julgar e apurar toda essa nova eflorescência. Como espírito complexo via os factos no seu conjunto, e assim no mesmo intuito obteve subsídios do governo para os teatros do Salitre e Rua dos Condes, e para glória suprema da sua missão, conseguiu que se realizasse a edificação do belo' Teatro nacional, denominado oficialmente de D. Maria II, e hoje blasonado com o seu prestigioso nome.²⁶⁹

²⁶⁸ Artigo 8º. Parágrafo 1º, do Decreto Real tratando da criação da Inspeção Geral do Theatro e Expectaculos Nacionaes. Lisboa: *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, s/d, p.15.

²⁶⁹ Idem, p. IX e X.

Nesse sentido, Graça dos Santos no artigo intitulado *Um français à Lisbonne: Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal*²⁷⁰, ao narrar a trajetória do ator francês Émile Doux que se estabeleceu com a sua trupe na cidade de Lisboa, em 1835, oferecendo ao público lisbonense as primeiras representações de peças do repertório romântico francês, mostra que tanto Garrett quanto Doux souberam criar boas oportunidades para os seus projetos.

Almeida Garrett, valendo-se das inovações propostas por Doux em um curso de declamação no Teatro da Rua dos Condes, convidou o artista para a formação da primeira companhia do Teatro Nacional. Era o primeiro passo para o estabelecimento de um parâmetro de representação pouco conhecido no teatro português, mas que em curtíssimo tempo havia atraído a atenção dos comediantes portugueses.

Émile Doux, por sua vez, operando a partir da distinção, soube explorar tanto os anos de formação no Conservatório Dramático de Paris quanto se beneficiar da “propaganda” favorável que havia em relação ao teatro francês e aos métodos de ensino que os atores passavam antes de seguir aos palcos. Garantia desse modo recursos financeiros do Estado para a sua permanência em Lisboa e a entrada na esfera dos *homens de letras*.

Em 1841, na edição da peça *Um auto de Gil Vicente*, Garrett apresentou a obra e ofereceu pistas importantes sobre as fontes de inspiração para a elaboração do seu *Plano para a fundação e organização do Teatro Nacional de Lisboa*. Para o dramaturgo, os projetos de academias estabelecidos na França por Richelieu e na Espanha por Olivares

²⁷⁰ SANTOS, Graça dos. *Um français à Lisbonne: Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal*. In: YON, Jean-Claude. *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Versailles: Nouveau Monde, 2008, p.326-341.

permaneciam como modelos insuperáveis e que deveriam ser seguidos pelo Estado português para o fomento do teatro nacional. É interessante observar que a França, a partir da década de 1830, passou a difundir através de publicações as representações sobre o *Grande Século*:

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não tem procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado factício. É o que fez Richelieu em Paris, e a corte de Espanha em Madrid; o que já tinham feito os certames e concursos públicos em Atenas, e o que em Lisboa tinham começado a fazer D. Manuel e D. João III. Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro: é o que sucedeu em França e em Espanha; é o que teria sucedido em Portugal, se o misticismo belicoso de el-rei D. Sebastião, que não tratava senão de brigar e rezar, — e logo a dominação estrangeira que nos absorveu, não tivessem cortado à nascença a planta que ainda precisava muito abrigo e muito amparo²⁷¹.

O empenho de Almeida Garrett para organizar em Portugal um aparelho cultural refinado, próximo ao das capitais mais abastadas da Europa, garantiu-lhe outras benesses. Além de inspetor geral dos teatros, foi nomeado de cronista-mor do Reino. Contudo, os choques com a ala mais conservadora dos liberais, a partir de 1841, foram punidos com a perda de todos os cargos públicos que desempenhava.

A ascensão dos cartistas ao poder, no início dos anos 1840, sob o comando de Antônio da Costa Cabral, colocou Almeida Garrett no campo da oposição. Garrett foi considerado como um inimigo pela nova orientação conservadora do governo, com uma série de acusações proferidas contra ele pela imprensa.

Depois da Constituição de 1838 não se pensou senão em substituí-la retrogradando pela violência à Carta outorgada de 1826, em desfazer ou deturpar todas as fundações da Revolução de Setembro que firmara a Soberania na vontade nacional. Como Garrett fora a alma da Revolução de 1836, impediram-lhe a entrada no parlamento, fizeram-

²⁷¹ GARRETT, Almeida. “Um ato de Gil Vicente”. Benfca: 24 de agosto de 1841. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa / Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, 1900, p. 157.

no odiado no Porto, terra da sua naturalidade, e trataram de demolir a sua criação vital - o Conservatório de Arte Dramática.²⁷²

A administração cabralista, sob a égide da Constituição de 1826 e gozando de amplo apoio da realeza, impôs mudanças ao projeto apresentado por Garrett ao governo para o teatro português. O Conservatório Geral da Arte Dramática passou a ser denominado Conservatório Real de Lisboa. As propostas que tratavam do melhoramento da dramaturgia nacional e da formação de artistas a partir da sistematização de métodos de ensinos perderam destaque. Em 1842, um texto sem autoria publicado no primeiro volume da *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, apresentava as novas preocupações da entidade. Sem tratar da palavra censura, o autor reafirmava a importância do teatro como estratégica para a formação da sociedade, mas atentava para os perigos à moral e às letras que tal arte seria se não fosse alvo de “escrupulosa seleção”.

O theatro é hoje uma das precisões da Sociedade; mas tantos maiores são os seus attractivos, tanto mais perigoso pôde elle vir a ser à moral e às letras, se o não encaminharem preceitos prudentes em harmonia com os costumes, com os habitos e com a linguagem do paiz. O theatro é o livro dos que não teem livros, é uma verdadeira bibliotheca popular, que deve ser feita com mais escrupulosa seleção do que qualquer outra, porque tem mais leitores, e em geral menos instruídos.²⁷³

Nesse período, o inaugurador do romantismo português se dedicou, entre outras coisas, à criação dramática. *Frei Luís de Sousa*, considerada a melhor peça do repertório garrettiano para alguns autores como Teófilo Braga e Álvaro Julio Costa Pimpão, refletia aspectos da vida pessoal e política de Almeida Garrett. Para outros analistas, como Ofélia Paiva Monteiro e Antonio José Saraiva, a peça indicava o amadurecimento formal do autor ao criar um gênero misto que mesclava a tragédia e o drama, orquestrando com isso um estilo único e de classificação não muito fácil. Embora *Frei Luís de Sousa* fosse uma

²⁷² BRAGA, Teófilo. “Dois momentos”. In: GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa / Um auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron, 1900, p. XVII.

²⁷³ *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. 1842, p. 03.

peça comentada desde 1843, por conta de apresentações em espaços particulares das quais Garrett desempenhou a função de ator, na ocasião da inauguração do Theatro Nacional D. Maria II, na primavera de 1846, o texto encenado foi assinado por Jacinto Aguiar de Loureiro.

Quanto ao teatro D. Maria II, a proposta inicial de criá-lo para ser a casa de autores nacionais perdeu-se quase que completamente. Nos primeiros anos de existência vigorou em cena textos com temática ultrarromântica e as traduções do francês. Obras com caráter mais político e com questionamento dos costumes permaneceram distante do palco por conta, principalmente, da censura que se recolocara em tempos liberais.

O Teatro normal ou de D. Maria II, que pelos seus esforços Garrett erguera, estava vedado às suas obras dramáticas; representavam-se ali dramalhões ultra-românticos e detestáveis traduções de banalíssimos dramas franceses.²⁷⁴

Frei Luís de Sousa estreou oficialmente no teatro do Salitre em 1847, em versão censurada. Conforme escreve Teófilo Braga, a partir das considerações de censor, reproduzidas na *Revista Universal Lisbonense* de agosto de 1847, o principal argumento da censura voltava-se às questões diplomáticas e religiosas.

A Censura dramática exercida sob o nome do Marquês de Fronteira por um fulano Andrade, seu secretário, atreveu-se a fazer supressões ao Frei Luís de Sousa de Garrett. Na mesma Revista se lê: “Para suspender e depois mutilar Frei Luís de Sousa argumentou-se com Espanha! O rasgo nobre de um português não pode nunca ofender um castelhano. Eliminar o belo feito de Manuel de Sousa no final do 1.º acto para evitar complicações diplomáticas, e sobretudo apear uma Senhora do Amparo que ali aparece em imagem como desacato religioso!” Convertido assim o mais regular e admirável dos nossos dramas num monstro informe, a Censura licenceia-o. — Estes incríveis atentados da Censura, que eram dignos da punição da comédia se não ferissem interesses e direitos, provocam a indignação da imprensa, que é sócia do teatro pela liberdade de pensamento.²⁷⁵

²⁷⁴ *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. 1842, p. XXV-XXVI.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. XXIV-XXV.

A representação de *Frei Luís de Sousa*, de João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett, no Theatro D. Maria II, aconteceu em 1850. Por sinal, a primeira apresentação teatral que utilizou iluminação a gás no país.

A conciliação política entre liberais, nos anos de 1850, após a aceitação da Constituição de 1826 que preservava os direitos régios, principal bandeira dos conservadores, aliada à retomada do desenvolvimento econômico e às ações para a modernização do país, pautadas no programa dos liberais mais progressistas, marcou o fechamento de um ciclo iniciado com a Revolução Liberal do Porto.

Dentre as principais propostas do governo, no período da Regeneração, estavam aquelas dedicadas ao campo da educação e a sua vinculação ao Estado; a ênfase nos estudos da cultura nacional com dedicação especial ao estudo da língua pátria; aplicação dos avanços científicos e técnicos nas tramas do cotidiano como prova do triunfo da “humanidade” sobre a natureza. Na década de 1890, Portugal junto a outros países europeus rediscutiam a divisão dos continentes africano e asiático.

A permanência de Almeida Garrett à frente da *Inspeção Geral do Theatro e Expectaculos Nacionaes* foi curtíssima, com duração de menos de cinco anos. O escritor conseguiu que algumas propostas estabelecidas no *Plano para a fundação e organização do Teatro Nacional de Lisboa* fossem retiradas do papel antes da sua demissão do cargo. A ascensão dos conservadores ao poder não inviabilizou o projeto garrettiano para o teatro, tampouco seguiu o roteiro que seu autor idealizara. Em torno das disputas de ideias, o caminhar dos acontecimentos, ao longo de três décadas, colocou Garrett e uma parcela de seus contemporâneos no campo dos vencidos. No entanto, foi a partir do ideário destes agentes que o Estado português adotou políticas para assumir o financiamento do teatro.

Uma das coisas que tem obstado a fundação de um teatro nacional é o receio da inutilidade a que será condenado este edifício, com a qual se deve despendar avultada soma. O governo não só conhece a falta de artistas, como sente a dificuldade de criá-los não havendo elementos dispostos para esse fim. Não temos uma companhia regular, nem esperança de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa a nossa língua ocupa-se com vaudevilles e comédias traduzidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional.

(José de Alencar, *Jornal Correio Mercantil*, 19 de novembro de 1854)

A situação do teatro dramático no Brasil continua sempre desanimadora e triste. Temos na capital alguns teatros, empresas industriais. Não temos o que deveríamos ter – um teatro instituição civilizadora. As letras e as artes são exploradas pelos teatros existentes tanto quanto lhes é preciso para reunir algumas dezenas de mil réis na casinha do bilheteiro em cada noite de espetáculo. Mas não há esforço nem empenho para favorecer e desenvolver as letras e as artes com poderosos incentivos.

(Joaquim Manuel de Macedo, *Crônica da Semana. Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1861)

3. Teatro para os trópicos

Teatro entre dois mundos: a política teatral D. João VI para a nova sede do reino (1808-1820).

Luiz Joaquim dos Santos Marrocos desembarcou na nova capital do reino em 1811, deixando Lisboa com a missão de “acompanhar a segunda remessa dos livros da Biblioteca Real”.²⁷⁶ Durante os dez anos que permaneceu no Rio de Janeiro como bibliotecário real, manteve uma troca de correspondências intensa com os familiares e principalmente com o pai, responsável pela biblioteca do rei em Lisboa.

Nas cartas enviadas aos parentes, Santos Marrocos manteve usualmente o tom da queixa ao retratar o seu desconforto em relação ao local escolhido para o estabelecimento da família real, causa de seus piores sofrimentos. É notório, no entanto, que entre as queixas e os pesares do guardião dos livros, apareciam as notícias dos arranjos administrativos autorizados pelo príncipe regente para a sistematização do cotidiano da capital do reino, os relatos sobre a política das mercês aplicada à elite da terra, bem como aos nobres que chegaram com a família real, e os registros da multiplicidade de acontecimentos que animavam o dia a dia da nova sede da corte. Em suma, um registro pulsante sobre o modo como o Estado brasileiro começou a ser constituído a partir da instalação da corte em território americano.

As descrições que Santos Marrocos transmitiu aos familiares a respeito do local escolhido para a instalação da família real, considerando a perspectiva do relato de

²⁷⁶GARCIA, Rodrigo (org.). Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escrita do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa, no período de 1811 a 1821. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939, p.5-25.

viagem,²⁷⁷ eram marcadas pelas imagens da doença, da preguiça, da peçonha e da morte. Acompanhando os primeiros anos da correspondência do bibliotecário enviada aos parentes observa-se que Marrocos não nutriu, por anos consecutivos, qualquer simpatia pela cidade do Rio de Janeiro e tampouco por seus habitantes: “Daqui só te posso mandar informações fastidiosas: a terra he a peor do Mundo; a gente he indigníssima; soberba; vaidosa; libertina; os animaes são feios, venenosos, e muitos; em fim eu crismei a terra, chamando – lhe terra de sevandijas;²⁷⁸ por q. gente e brutos todos são sevandijas”.²⁷⁹

A vinda de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos ocorrera três anos após a instalação da família real e de toda a máquina burocrática do Estado português no Brasil. Este evento desencadeou um processo de mudanças radicais no interior da maior colônia portuguesa do Atlântico. Somada ao projeto de constituição de um *poderoso império* português no solo americano, a instalação da família real no Brasil resguardava a manutenção do território brasileiro. O historiador e cientista político José Murilo de Carvalho, refletindo sobre as consequências de tal episódio, destaca que muito provavelmente o não engajamento do Estado português neste projeto, arquitetado ao longo do século XVII, levaria inevitavelmente à fragmentação da maior colônia portuguesa do Atlântico, tal qual as colônias espanholas da América:

Em contraste, o transplante da corte portuguesa, não importa qual tenha sido sua motivação, não só preservou a base de legitimidade como a aproximou dos súditos americanos. Na hipótese da ausência da corte bragantina na América, a enorme colônia, escassamente povoada, cujos

²⁷⁷ O trabalho de Mary Louise Pratty, intitulado *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, apresenta um debate bastante amplo e detalhado sobre a questão do “olhar do viajante” e a necessidade de historicizá-lo. PRATTY, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Baurur: EDUSC, 2003.

²⁷⁸ Conforme a definição do dicionário *Michaelis*: “*sevandija* (sf+sm): 1. Nome comum a todos os insetos parasitos e vermes imundos. 2. Réptil nojento. 3. Pessoa que vive à custa alheia; parasita. 4. Pessoa vil, desprezível; patife.”

²⁷⁹ Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escrita do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa, no período de 1811 a 1821: Carta nº 17. Rio de Janeiro, 31 de março de 1812. In: GARCIA. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

meios de comunicação quase se limitavam às rotas marítimas entre as cidades litorâneas, tenderia a seguir o mesmo caminho de sua contrapartida hispânica, isto é, o caminho da fragmentação. Pode-se dizer, assim, que a transposição da corte foi a causa necessária, embora não suficiente, para o bem ou para o mal, da existência do Brasil assim como é hoje conhecido.²⁸⁰

A chegada do príncipe regente D. João, cumprindo uma velha estratégia da diplomacia portuguesa voltada à preservação da família real em situações de extremo perigo, não trouxe de imediato uma engenharia de projetos meticulosamente planejados e destinados à administração da nova sede da corte. Permanecia a divisão administrativa do território estabelecida durante a gestão de Pombal. O Estado do Maranhão e Grão-Pará, cuja sede administrativa era Belém, “mesmo após a chegada da Corte, em 1808, [...] continuaram a tratar diretamente com Lisboa”,²⁸¹ e o Estado do Brasil, ao sul do imenso território, cuja capital era o Rio de Janeiro,²⁸² recebeu a família real, convertendo-se na sede da corte bragantina nos trópicos e na capital do reino.

O estabelecimento da corte portuguesa naquela região impulsionou o processo de centralização do poder do novo reino a partir do centro-sul, por sinal, a região com maior efervescência econômica no período, por conta principalmente do tráfico de escravos e, em menor grau, o comércio de café, que começava a ser listado como um dos produtos a compor o saldo da balança exportadora.

O historiador Alberto da Costa e Silva destaca que a escolha dessa zona para o estabelecimento da realeza engendrou divergências com as províncias do Norte. A dissensão em torno dessa questão a partir dos desdobramentos do processo de Independência aumentou expressivamente, a ponto de se estabelecer em algumas

²⁸⁰CARVALHO, José Murilo de. *A construção nacional (1830-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 19-20

²⁸¹CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 14.

²⁸²No quadro das reformas pombalinas, o Rio de Janeiro tornou-se sede do Governo Geral em 1763.

províncias setentrionais uma pauta separatista.

Apesar da inconformidade das províncias com o poder centralizado no Rio de Janeiro, a cidade tornou-se, de certo modo, mestra do resto do Brasil. Morada da família real e, depois do imperador, não só as transformações urbanísticas, mas principalmente as mudanças de gosto, valores e comportamentos, que nela se davam, tanto em casa quanto na rua, não tardaram em ser imitadas por toda parte. O que fora uma colônia fechada ao resto do mundo passou a receber da Europa, sobretudo da Inglaterra e da França, as mais variadas influências, que conviviam ou conflitavam com os costumes tidos por tradicionais.²⁸³

As diversas medidas tomadas pela coroa na consolidação da nova sede do império, além da principal – a abertura dos portos, que tornou o território brasileiro acessível aos não portugueses –, envolveram incentivos para a criação de redes de abastecimento ao redor da nova capital do reino; a implantação de estradas que visavam à melhoria das trocas entre as províncias, dado que a comunicação entre elas era quase exclusivamente por via marítima; o estímulo ao povoamento do território brasileiro; incentivos à migração estrangeira; gradual urbanização da capital do reino; estabelecimento de aparelhos culturais, em consonância com aqueles que proliferaram na Europa a partir do século XVIII, para os divertimentos da nobreza portuguesa e das elites locais; estabelecimento sistemático de escolas, faculdades e academias voltadas à formação de bacharéis, que se converteram em zonas de atração para toda sorte de artistas e professores oriundos principalmente do Velho Mundo. Dentre as instalações, apareceram teatro, biblioteca, passeios públicos, academias, imprensa, faculdades e escolas.

Entre as pessoas que chegavam ao Brasil, havia de tudo: profissionais, curiosos, cientistas, literatos, religiosos, comerciantes, jovens e velhos [...] o Brasil representava uma jovem, promissora e pouco explorada nação.²⁸⁴

²⁸³ COSTA E SILVA, Alberto da. *Crise colonial e independência: 1808-1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 30.

²⁸⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 50.

De acordo com a leitura de Sérgio Buarque de Holanda, “toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos [...] e o que os portugueses instauraram no Brasil foi, sem dúvida, uma civilização de raízes rurais”.²⁸⁵ Os dados demográficos apresentados por Alberto da Costa e Silva, aferindo as experiências de núcleos urbanos na América portuguesa, demonstraram que em 1823, apenas 9% da população brasileira vivia nas capitais das províncias. Em síntese, uma civilização de raízes rurais, conforme apontava o autor de *Raízes do Brasil*. O processo de racionalização aplicado na organização da nova sede do reino por meio de seu planejamento urbano era um engenho herdeiro da tradição europeia.

O Rio de Janeiro, que havia se transformado no maior porto de entrada de escravos do mundo durante o século XVIII, a partir de 1808, com o processo de instalação da família real, viu sua população urbana chegar a sessenta mil habitantes,²⁸⁶ tornando-se, desse modo, uma das cidades mais populosas do império português²⁸⁷. A experiência de urbanidade implementada naquela cidade, para fazer frente às problemáticas do inchaço populacional, foi inédita no cenário das colônias portuguesas do Atlântico.

Seguindo na esteira da migração do Estado português para os trópicos, a historiadora Maria Odila da Silva Dias indica que a principal consequência da instalação da família real no Brasil foi a migração das instituições portuguesas para o além-mar. O

²⁸⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 73.

²⁸⁶ Alberto da Costa e Silva, em *Crise colonial e independência (1808-1830)*, apresenta os números das populações urbanas no Brasil entre os anos de 1808 e 1810. A cidade de Salvador contava com 51 mil habitantes; Recife possuía 25 mil habitantes; São Paulo tinha 20 mil habitantes; São Luís possuía aproximadamente 12 mil habitantes, e Belém contava com 10 mil habitantes.

²⁸⁷ Sobre o tema demografia no império português: MATOS, Paulo Teodoro de; SOUSA, Paulo Silveira e. “A Estatística da População na América Portuguesa, 1750-1820. Memórias”. *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, vol. 25, n. 1, p.73-103, 2015. MATOS, Paulo Teodoro de. “Population Censuses in the Portuguese Empire, 1750- 1800. Research notes”. *Romanian Journal of Population Studies*, vol. VII, n. 1, p.5-25, 2013.

processo de “interiorização da metrópole”²⁸⁸ garantiu, paulatinamente, a reunião da facção dos comerciantes portugueses estabelecidos no território e a dos membros da elite da terra na organização da nova sede do “poderoso império português”. A estrutura burocrática conduzida pelo príncipe era equipada suficientemente para promover os interesses de ambos os grupos.

Grosso modo, a união entre os interesses da elite nativa e os dos comerciantes portugueses colocava fim a quase dois séculos de lutas em torno de questões comerciais vinculadas ao abastecimento da Colônia. Outro corolário daquela união foi a contenção momentânea de projetos com envergaduras sediciosas, como os propostos pelos inconfidentes mineiros e pelos conjurados baianos, que pregavam a autonomia da colônia frente à metrópole. Destarte, a partir do desembarque da autoridade real em solo americano, inaugurou-se o que podemos definir como um “período de paz” entre elites nas tramas do cotidiano.

No tocante à elite da terra, embora alguns autores na atualidade apontem esse grupo como pouco ou quase nada obedientes aos interesses econômicos da metrópole,²⁸⁹ uma de suas primeiras iniciativas foi apoiar o príncipe regente em todas as suas ações como forma de garantir os títulos de nobreza, honrarias e mercês.

D. João, produto da sociedade de corte, por meio da política do “beija-mão”, cerimônia que entrou nos rituais da corte portuguesa durante o reinado de D. João V, soube jogar com os anseios por nobilitação da elite econômica fluminense e com os da

²⁸⁸ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “A interiorização da metrópole” In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *1822 – Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

²⁸⁹ Em linhas gerais, a principal tese defendida por autores como Frédéric Mauro, João Luís Fragosos, entre outros, é que não havia mais uma subordinação econômica da colônia com a metrópole nas últimas décadas do século XVIII. Tal hipótese foi construída a partir de uma série de dados referentes à economia brasileira do final deste período.

ex-colônia em geral. O pagamento para os títulos nobiliárquicos distribuídos era a lealdade política e o apoio financeiro aos projetos representados pelo príncipe regente.

Em relação ao perfil daquele seguimento social, tratava-se de uma oligarquia, segundo consta nos relatos dos viajantes, de traços mestiços. Os naturalistas Karl von Martius e Johann Baptist von Spix, nos seus escritos sobre o país, diziam que era “difícil determinar o limite entre as pessoas de cor e os brancos legítimos”.²⁹⁰ Em relação à composição da renda daquele grupo, o historiador Sidney Chalhoub,²⁹¹ bem como o cientista social e historiador Jorge Furtado,²⁹² apontam que as maiores fortunas eram as que pertenciam a grupos ligados ao tráfico de escravos, seguida pelas dos segmentos ligados à agricultura de exportação e, por fim, pelas fortunas dos atacadistas e dos tropeiros.

Para o estabelecimento do que estamos entendendo como “período de paz”, a presença da realeza portuguesa teve papel fundamental, com um manejo hábil que envolvia benesses, concessões e honrarias. O príncipe regente tornou-se o árbitro diante dos interesses dos brasileiros e dos portugueses. Tal posicionamento no jogo de forças daqueles grupos garantiu à autoridade real portuguesa, algo que, após as revoluções do século XVIII em alguns países da Europa, assim como nos Estados Unidos, já não se sustentava mais, o caráter privativo do poder exercido pelo monarca em relação aos seus súditos.

Alberto da Costa e Silva, no entanto, aponta que os ataques entre os grupos de

²⁹⁰ COSTA E SILVA, Alberto da. *Crise colonial e independência: 1808-1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 55.

²⁹¹ CHALHOUB, Sidney. “População e Sociedade”. In: CARVALHO, José Murilo de. *A construção nacional (1830-1890)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

²⁹² FURTADO, Jorge. “O processo econômico”. In: COSTA E SILVA, Alberto da. *Crise colonial e independência: 1808-1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 168.

brasileiros e de portugueses, mais próximo ao círculo real, permaneceram corriqueiros, marcados pela estratificação dos usos dos códigos sociais e por insinuações ligada à origem pátria dos membros dos grupos. Os rituais da sociedade de corte, aplicados a uma colônia de exploração que estava organizada sobre a base exclusiva do trabalho escravo, estimulou um poderosíssimo comércio de títulos de nobreza.

Com a vinda da família real para o Rio de Janeiro entrou em cena outro tipo de reino, de comportamento que se tinha por requintado e que havia sido polido pela vida de corte. Os aristocratas que acompanharam D. João ou vieram logo depois para sua companhia passaram a ser invejados e imitados, tanto pelos proprietários rurais que tinham casa na cidade, quanto pelos negociantes. Até mesmo o comportamento de seus fâmulos passou a ser copiado. Para decepção dos senhores rurais, os nobres chegados de Lisboa entenderam-se com os seus conterrâneos, os comerciantes. Foi, aliás, com estes que D. João contou para cobrir as necessidades financeiras da corte. Recompensou-os com o que até então lhes fora negado: reconhecimento de seus préstimos, prestígio e honras. A muitos concedeu a Ordem de Cristo e a vários nobilitou.²⁹³

A ostentação dos títulos de nobreza, seja por brasileiros ou por portugueses, criou novas demandas voltadas à sofisticação das normas que regiam os códigos de diferenciação e pertencimento. A partir de 1814, com o início do desmonte do governo de Napoleão Bonaparte e a assinatura dos primeiros tratados de paz entre o Estado português e a França, a cidade do Rio de Janeiro recebeu uma grande quantidade de franceses, os quais passaram a ser identificados como os especialistas do bom gosto. Em muitas ocasiões, divulgavam seus serviços nos matutinos da época, oferecendo junto ao serviço prestado um pouco do mundialmente famoso luxo e requinte francês:

Nos jornais da época, imigrantes franceses ofereciam seus préstimos e prometiam, pelo valor de 480 réis, milagres para quem quisesse aprender a língua de Rousseau. Costureiras imigradas e modistas alardeavam serviços para donzelas desejosas de se vestir nos trópicos como se estivessem nos calmos climas temperados. Governantas e professoras só eram valorizadas se fossem francesas. Rendas, leques, enfeites, perfumes, chapéus, joias, galões, canutilhos, penachos, laços, bordados de ouro e prata, botas e sapatos de seda – inadequados para as empoeiradas ruas cariocas, mas apropriadas para o novo luxo que

²⁹³ COSTA E SILVA, Alberto da. *Crise colonial e independência: 1808-1830*. op. cit., p. 58.

apregoava –, tudo vinha do continente europeu e principalmente da França. Na Imprensa Régia, figuravam inúmeros tratados, além das primeiras novelas que chegavam a prelo no Brasil.²⁹⁴

Em contraposição ao mundo das regras da nobreza e da elite da terra que viviam no Rio de Janeiro joanino, havia o universo dos indivíduos livres e pobres e da escravaria, com códigos muito específicos aos quais é possível ter acesso por meio dos relatos policiais. Jurandir Malerba, em *A corte no exílio*, construído a partir dessas fontes, retrata uma cidade ruidosa, recheada de situações explosivas, pontapés e sopapos, e gerenciada pela cartilha da autoridade policial:

O cotidiano da corte não permite visualizar outros universos tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes de si, como a luta pela sobrevivência de uma subpopulação que vagava pelas ruas a realizar pequenos serviços, a trabalhar a ganho para seus senhores, ou simplesmente a flunar ou a fugir da polícia. Os sujeitos informais dessa história não contada, a caterva dos pretos, pardos de todos os tons, livres, escravos e forros, que se seguem numa listagem do cotidiano da polícia, mostram uma cidade borbulhando com pequenos conflitos, muitas vezes fatais, bandos inumeráveis de capoeiras “fazendo desordens”, agressões e pequenos furtos, muita embriaguez. Registros policiais há que guardam algo dos sinais dessa história submersa, ainda que pela pena oficial. A maioria das prisões tinha como causa pequenos furtos ou fugas; ou por provocações de arruaças, a que muitas vezes se associava o álcool, como estar dentro de casas e chácaras alheias, brigas ou porte de armas como navalhas.²⁹⁵

O “projeto civilizatório”²⁹⁶ encabeçado pelo príncipe regente D. João, com a migração da Corte para o Brasil e sua instalação no Rio de Janeiro, dava conta, segundo Lília Schwarcz, da organização de uma “Nova Lisboa”.²⁹⁷ Com relação às transformações que a Europa havia passado em decorrência da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, ou ao novo ciclo de mudanças políticas que os Estados Unidos inauguraram no

²⁹⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. “Cultura” In: COSTA E SILVA, Alberto da. *Crise colonial e independência: 1808-1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 231.

²⁹⁵ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 134.

²⁹⁶ O termo “projeto civilizatório” foi amplamente empregado pela historiadora e antropóloga Lília M. Schwarcz para tratar das transformações sofridas no Rio de Janeiro com a chegada da família real no Brasil.

²⁹⁷ SCHWARCZ, Lília Moritz. “Cultura”, op. cit., p. 207.

continente americano, a política joanina e seus apoiadores preferiram uma boa distância.

Neste sentido, o processo de instalação da imprensa no país, por meio do decreto real de 13 de maio de 1808, mostra como o alinhamento entre os agentes que estavam envolvidos no ordenamento do novo reino colaborou para a criação de um tipo de imprensa que mantinha a tradição do Antigo Regime, no qual o Estado, ainda descrito como a personificação do monarca, era o responsável pelo controle da produção e pela circulação de informações.

A *Gazeta do Rio de Janeiro* pertencia à Secretaria do Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, e era redigida por seus oficiais. Nas suas quatro a oito páginas bissemanais, durante os 14 anos em que circulou, foram impressas notícias do estrangeiro, da família real, atos do governo e muitos anúncios. Apesar de declarar, logo no primeiro número, que não era uma publicação oficial do governo, nada a impelia a deixar de sê-lo. Tanto as feitas pela Impressão Régia – também dirigida por prestigiados membros da corte portuguesa – como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, além do fato de serem administradas por membros do Estado português, eram ainda submetidas aos seus censores.²⁹⁸

Para a historiografia econômica brasileira,²⁹⁹ de forma geral e em síntese, o modelo de exploração da colônia brasileira orquestrado pela metrópole, absolutamente dependente do trabalho escravo e da política de nobilitação (imperativa para atuação nos assuntos do Estado), atropelou a possibilidade de constituição de uma sociedade menos dependente das iniciativas do Estado.

A organização da instituição teatral na nova sede do “*Poderoso Império*”, expressão creditada ao Padre Vieira e, posteriormente, difundida, pelo corpo diplomático português, foi encampada pelo príncipe regente, representante do Poder Executivo, por

²⁹⁸ RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil* (1808-1964). Rio de Janeiro: E-Papers, 2004, pp.36.

²⁹⁹ Destaque especial para as obras de Caio Prado Junior, *Formação do Brasil contemporâneo*; Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil*; Fernando Antonio Novais, *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)* e Florestan Fernandes, *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*.

meio do decreto de 28 de maio 1810, que indicava:

Permitte que se erija um theatro nesta Capital - Fazendo-se absolutamente necessario nesta Capital que se erija um Theatro decente, e proporcionado á população, e ao maior gráo de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residencia nella, e pela concurrencia de estrangeiros, e de outras pessoas que vêm das extensas Provincias de todos os meus Estados: fui servido encarregar ao doutro Pau'o Fernandes Vianna, do Meu Conselho e Intendente Geral da Polícia, do cuidado e diligencia de promover todos os meios para elle se erigir, e conservar sem dispendio das rendas publicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave maios ou meus fieis vassallos, a quem antes desejo alliviar de todas ellas; e havendo-me propsoto o mesmo Intendente que grande parte dos Meus vassallos residentes nesta Còrte me haviam já feito conhecer que por ser esta obra do meu real agrado, e de notoria necessidade, se prestavam de boa vontade e dar-me mais uma prova de seu amor, e distincta fidelidade, concorrendo por meio de acções a fazer o fundo conveniente, principalmente si eu houvesse por bem de tomar o dito Theatro debaixo de minha protecção, e de permittir que com realação ao meu real nome se denominasse Real Theatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim mostram á minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta acção: sou servido honrar o dito Theatro com a minha protecção, e com a pretendida invocação, acceitando além disso a offerta que or mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte á Igreja da lampadosa, permittindo que nelle se erija o dito Theatro, segundo o plano que me mfoi presente, e que baixará com este assignado pelo mesmo proprietario do dito terreno, que além disso se offerece a concorrer com seus fundos, industria, administração e trabalho, não só para a erecção, como para o reger, e fazer trabalhar. E souo outrosim servido, para mostrar mais quanto esta offerta me é agradável, conceder que tudo, quanto fôr necessario, para o seu fabrico, oruato e vestuario, até o dia em que se abrir, e principiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas Alfandegas, onde os deve pagar; que se posssa servir da pedar de cantaria que existe no resalto, ou muralha do edificio publico que fica contiguo a elle, e que de muitos annos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior aceio, e mais perfeita conservação, se lhe permittirão seis loterias, segundo o plano que eu houver de approvar, a beneficiado mesmo Theatro. E porque tambem é justo e de razão que os accionistas, que concorrem para o fundo necessario para sua erecção, fiquem seguros assi dos juros dos seus capitaes que os vencerem, como dos mesmos Capitaes, por isso mesmo que os offertaram sem estipulação de tempo: determino que o mesmo Intendente geral da Policia, a cuja particular e privativa inspecção fica a dita obra e o mesmo Teheatro, faça arrecadar por mão de um thesoureiro, que nomeará, todas as acções, e despendel-as por ferias por elle assignadas, reservando dos rendimentos aquella porção que se deva recolher ao cofre par o pagamento de juros, e a amortisação dos principaes, para depois de extinctos estes pagamentos, que devem ser certos, e de interio credito e confiança, passar o edificio e quanto nelle houver com hypotheca legal, especial e privilegiada a odistracto dos referidos fundos. O Conde de Aguiar, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Brazil, o tenha assim

entendido e faça executar com as ordens necessarioas ao Intendente Geral da Policia e mais Estações onde convier. Palacio do Reio de Janeiro em 28 de Maio de 1810.Com a rubrica do Principe Regente³⁰⁰.

D. João concedeu sete loterias para a capitalização de recursos a serem direcionados à construção do Theatro Novo de São João. Na edição da *Gazeta do Rio de Janeiro*, que circulou no dia 09 de março de 1811, o plano da loteria envolvido na construção do Real Theatro de São João, indicava aos leitores que seriam vendidos 8000 bilhetes, ao custo de 8\$000 réis, sendo que desse montante, 2676 bilhetes ofereciam prêmios com valores variados. A diferença entre os valores pagos para o primeiro prêmio e os últimos números sorteados passava a casa dos milhares. Se para o principal ganhador estava destinada uma pequena fortuna, para os ganhadores dos últimos números sorteados, menos afortunados, mas gozando de alguma sorte, o valor adquirido com a premiação garantia o regaste do valor investido na compra do bilhete para a participação na loteria.

Número de ganhadores com bilhetes premiados	Valores dos prêmios	Somas dos prêmios
1	10:000\$000	10:000\$000
2350	12\$000	28:200\$000

Fonte: *Gazeta do Rio de Janeiro*.³⁰¹

Havia também dentro do plano apresentado por aquela loteria um número de bilhetes sem valores. Conforme estabelecido pelo Príncipe Regente, 5324 bilhetes, praticamente 70% do total vendido, estariam em branco. Os cálculos sobre os recursos provenientes destes bilhetes definiam principalmente o ganho líquido que seria apropriado pelo Estado na transação lotérica autorizada.

³⁰⁰ Coleção das leis do Brazil de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891, p. 112. In: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao1.html>

³⁰¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 09 de março de 1811, p. 04

O desejo de ganho fácil aliado à possibilidade de reaver um pouco mais dos valores investidos na compra dos bilhetes transformaram o sistema de loterias, migrado de Portugal para o Brasil, num poderoso captador de recursos financeiros para o Estado. Os fundos recolhidos desta atividade eram destinados para desde o financiamento de obras de grande porte, como foi caso do teatro real, até petições de auxílio de instituições de caridade ligadas à Igreja.

Em 1811, numa das primeiras cartas enviadas do Rio de Janeiro à sua família, em Lisboa, Santos Marrocos, além da notícia de construção do Theatro de São João, apresentava de modo brevíssimo o caminho estabelecido pelo Príncipe Regente para levantar recursos para a execução da obra. O relato do bibliotecário real demonstra que havia a associação entre pessoas para a compra de bilhetes, podendo indicar desde a taxa alta do bilhete ao possível medo de prejuízos envolvidos na operação. Santos Marrocos deixa ver que os menores prêmios (12\$000) além de cobrir o custo do investimento no cupom da loteria (8\$000), estimulavam a associação entre indivíduos contribuindo para a compra de novos bilhetes e mostra ainda que não havia proibições expressas para a participação direta de religiosos naquele tipo de atividade:

Aqui entrei na 1ª Loteria do Theatro de S. João desta Corte, comprando hu Bilhete (8\$000 rs) e entrando em outro de sociedade (4\$000 rs): o 1º salario em branco, o 2º teve o premio de 12\$000. Agora entrei na 2ª Loteria do m.mo Theatro, em hu Bilhete de Sociedade com meu Clerigo, por isso lá vão à ventura 4\$000rs Concedeo S.A.R, a este Theatro 7 Loterias p.a ajuda das obras do magnifico Theatro Novo de S. João, q.eestá edificar-se e q.e pretende abrir-se p.a os Annos futuros de S.A.R feito à moda do de S. Carlos.³⁰²

O trecho da missiva de Marrocos informando minuciosamente os valores gastos nas duas vezes que comprou bilhetes das loterias destinadas à construção do teatro real,

³⁰² Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escrita do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa, no período de 1811 a 1821: Carta n. 10. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1811.

bem como do prêmio que ganhou em uma das ocasiões, parece revestida de uma dose de orgulho, afinal era um dos envolvidos na grande obra proposta pelo Príncipe Regente; no entanto, a perspectiva de Marrocos sobre sua participação no evento pertence à ordem da caridade. A imagem do servo fiel aos projetos da realeza parece desconhecer o sistema de financiamento que participa para a construção da nova sede do reino. O monarca, nesse sentido, encarna a sabedoria, a justiça, o bem e a virtude.

Comparando o pequeno fragmento das somas investidas para o apoio à construção da casa real de espetáculos enviado à família com a visão que o bibliotecário nutria em relação aos habitantes da terra, evidencia-se que havia um jogo em movimento na sociedade carioca do período, operado pelos signos de distinção. A possibilidade de ostentar cupons de loteria ao custo de 8\$000, num universo ordenado pelo regime escravista, não era uma possibilidade conferida para todos os grupos. Ao anunciar as suas aquisições à família, Santos Marrocos permanecia promovendo sua distinção em relação aos habitantes dos trópicos, mas fiel ao projeto da realeza de organizar um teatro oficial, cujo ideário, herdado da época pombalina, propunha uma instituição destinada à educação dos súditos.

Percorrendo a *Gazeta do Rio de Janeiro*, do dia 09 de março de 1811, as medidas tomadas para a continuação das obras do teatro eram participadas ao público. No comunicado, o exclusivismo do regente no ato de concessão da loteria era apresentado aos leitores, conforme estabelecia a prerrogativa da legislação do Estado português, como um privilégio. Tal condição garantia à realeza a definição do número de bilhetes que entrariam em circulação. O estabelecimento da quantidade de cupons era a última etapa de um processo de cálculos baseados em custos e gastos, o que demonstra, no caso da construção Real Theatro de São João, que a autoridade real, entre os anos de 1811 e 1813,

nas sete loterias concedidas à obra, esteve bastante informada. A fonte partia dos apontamentos da Secretaria de Estado de Negócios Interiores do Reino Ministério³⁰³ sobre todos os procedimentos, bem como sobre os itens envolvidos em cada etapa da edificação daquele estabelecimento.

O uso de loterias por parte da autoridade real para a arrecadação de recursos para a execução de obras e o sustento de entidades de caridade e de algumas atividades definidas na esfera estatal como comerciais (como foi o caso da teatral no século XVIII) evidencia que o Estado possuía fonte de renda, mas que, no entanto, estava na maior parte do tempo desprovido de fundos para o financiamento de projetos.

Esta questão, por exemplo, apareceu nas últimas linhas da edição da *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 09 de março de 1811. Embora houvesse a concessão para a exploração do benefício, o órgão de comunicação oficial do Estado nada podia informar sobre os desdobramentos de tal empreitada, dado que o financiador do projeto da realeza ainda era incerto ao expressar que “O tempo, lugar, venda, pagamento, desconto, e mais circunstancias que o público deve saber a este respeito, brevemente se anunciarão em algum dos nossos números.”³⁰⁴

Embora o fundo particular que sustentaria os pagamentos dos prêmios da loteria

³⁰³ À Secretaria de Estado de Negócios Interiores do Reino “competia a criação e o provimento de títulos e oficiais-maiores da Casa Real das doações de senhorios de terras, alcaidarias-mores, jurisdições, privilégios, rendas, pleitos e homenagens de qualquer governo dos domínios reais e todas as mercês. Pertenciam-lhe ainda a expedição das nomeações dos prelados e os provimentos de presidentes e ministros para todos os tribunais, relações e lugares de letras do Reino e domínios; as eleições do reformador, reitor ou governador e lentes da Universidade de Coimbra, assim como as apresentações dos canonicatos e todos os negócios desta universidade; todos os benefícios e assuntos relativos às Ordens Militares; provimentos dos ofícios e cargos que fossem de nomeação real e todos os demais negócios pertencentes ao governo interior do Reino, como administração da Justiça, Fazenda, Polícia, bem comum dos povos ou interesse particular dos vassallos do Reino. O secretário ainda teria em seu poder os selos reais. Cf.: Arquivo Nacional, códice 796, fls. 19-21. Disponível em: <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=2839>

³⁰⁴ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 09 mar. 1811, p. 04.

do Real Theatro de São João não estivesse definido, observa-se que permanecia em ação a velha estratégia da administração portuguesa de atrair parceiros munidos de capital para os projetos arquitetados pelo Estado. O pagamento oferecido aos parceiros do rei estava sustentado pela política da mercê que envolvia desde a distribuição de autorizações para a exploração de frentes de comércio até a atribuição de títulos e terras.

Quase dois meses após o anúncio da loteria concedida para a construção do teatro real, a edição extraordinária da *Gazeta do Rio de Janeiro*, do dia 07 de maio de 1811, anunciava:

Annunciamos ao Publico para sua noticia, que a loteria já mencionada em nosso nº20 para o Real Theatro de S. João terá por Thesoureiro o Commendador Fernando Carneiro Leão. Este negociante de tanto credito, e probidade conhecida responde pelos fundos e pagamentos dos prêmios. Os bilhetes principiarão a vender-se em 15 do corrente mez na casa do Thesoureiro na rua direita, e quando estiverem quasi vendidos, se participará o lugar da extração, e o seu começo. Os prêmios serão pagos de tarde em todos os dias que andar a roda, depois do terceiro dia de extracção, e em tudo o mais se observão as formalidades com que se fazia as loterias da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa. He escusado ponderar ao Público a segurança, e exactidão, e pontualidade de todas as transacções a isto respectivas. Conhecer os indivíduos que manejão este objeto he a maior recomendação que se pode fazer.³⁰⁵

No pequeno trecho, nota-se que a responsabilidade pela venda dos bilhetes pertencia a uma casa de comércio particular.³⁰⁶ Não havia um estabelecimento mantido financeiramente pelo Estado envolvido com as loterias e responsável pela venda de bilhetes, pela gestão dos fundos arrecadados e pelo pagamento dos prêmios. Existia um parceiro que assumia aquelas funções e aceitava se submeter às regras definidas pelo plano do governo.

Estabelecimentos daquela natureza, ao longo da gestão joanina nos trópicos,

³⁰⁵ *Gazeta Extraordinaria do Rio de Janeiro*, 07 maio de 1811.

³⁰⁶ Jurandir Malerba informa que o provável responsável pela a administração da primeira loteria concedida no Brasil para a organização do Real Theatro de São João tenha sido o negociante Fernando Carneiro Leão.

permaneceram funcionando como uma grande rede capilar, especializada em levantar fundos a partir da autorização régia, estabelecida por decreto, e lançar os recursos adquiridos para dentro das estruturas do Estado, que os investia seguindo as petições direcionadas ao monarca ou para aquilo que este elegeisse como vital.

Os recursos das loterias, como é possível constatar a partir da documentação, foram destinados às construções de obras de grande porte como hospitais, igrejas e teatros, como fonte de auxílio para gestão de negócios. Neste sentido, tanto em Portugal como no Brasil, foram comuns as solicitações de empresários teatrais ao longo do século XIX, recorrendo à autoridade real e demandando a concessão de loterias, destinadas exclusivamente à manutenção do espaço e ao pagamento de atores, músicos e técnicos contratados pela empresa teatral.

Como veremos mais adiante, os empresários ligados à exploração das atividades teatrais, ao apresentarem seus requerimentos ao governo central solicitando auxílio financeiro por meio das loterias, procuravam demarcar em suas justificativas, de modo prospectivo, a importância que a concessão daquela benesse à sustentação da empresa teatral teria à educação dos súditos.

A linguagem utilizada nas petições dirigidas à autoridade real portuguesa, a partir do último quartel do século XVIII, solicitando benefícios ao ramo teatral e insistindo na ideia da “educação do povo através do teatro”, deixa marcado o modo como passagens do ideário iluminista foram reapropriadas na esfera dos negócios teatrais, bem como a forma de atração que eram utilizadas pelos agentes vinculados àquelas empresas para chamar a atenção da autoridade real sobre a importância da atividade teatral como coadjuvante no processo de fortalecimento do poder da realeza.

Tanto a proposta dos comerciantes das artes cênicas de educar os súditos em relação à autoridade do príncipe, quanto a necessidade do Estado português de fortalecer autoridade real foram conduzidas pela lógica do pensamento ilustrado. Este ideário definiu marcadores comuns na comunicação entre os empresários teatrais e o Estado, estabelecendo, assim, uma intersecção de interesses. Os recursos ao teatro poderiam ser convertidos em propagação da autoridade da realeza, assim como o culto à imagem do príncipe regente ofereciam subsídios ao sucesso do negócio teatral.

A linha de atuação proposta pelos comerciantes de Lisboa, em 1771, para a condução dos assuntos teatrais seguiu a tendência de cidades europeias de estabelecer teatros abertos ao público, por meio de entradas pagas, mas operavam dentro das regras jurídicas do Estado português, que submetia a exploração de qualquer atividade envolvendo trocas monetárias à autorização do rei.

O estabelecimento das loterias como estratégia para captação de recursos destinados à construção de espaços teatrais e o eventual subsídio financeiro às empresas ligadas ao ofício teatral por meio de petições à autoridade real, evidencia que Portugal pautou a atividade teatral pelo viés do comércio. No caso, a intervenção financeira do Estado se dava por meio de parceria. Para o estabelecimento desta, era condição primeira haver agentes que se aventurassem no comércio de espetáculos teatrais. Esta tradição inaugurada no Brasil a partir da entrada família real começou a ser questionada na década de 1840.

Comparativamente, o envolvimento do Estado português com o teatro foi diferente daquele que ocorreu na França, do século XVII. Por lá, o monarca se colocou diretamente como protetor de grupos teatrais, que passaram a servir ao Estado dentro de regras definidas por contrato. Pelo pacto estabelecido pela realeza estavam garantidos a

renda a cada um dos artistas ligados à trupe oficial paga pelo tesouro real, a organização de um espaço para o desenvolvimento de treino dos atores e atrizes, as apresentações e, o mais importante, a proteção real à companhia oficial.

A intersecção entre o Estado e o teatro na França naquele período dificultou a sobrevivência de outros grupos não protegidos pela autoridade real. Ao longo do século XVIII, o Estado francês não abriu mão de sua companhia de teatro oficial, mas permitiu que empresas teatrais se estabelecessem em Paris e em outras províncias.

Independentemente dos modelos estabelecido por aqueles países para a condução da vida cênica, a produção teatral em ambos permanecia sob controle da censura. O projeto português de gestão do teatro, que migrou para o Brasil e era menos centralizador que o francês, estava totalmente vinculado à iniciativa de particulares. O Estado se especializou no fomento a empresários ligados ao ramo cênico. A administração portuguesa investiu na construção de teatros e os alugou para terceiros, com o fito de explorarem a atividade cênica. Na ausência destes agentes, ficava para o Estado, proprietário dos edifícios, a preservação e a manutenção do espaço cênico. Até as primeiras décadas do século XIX, não houve, na esfera estatal, projetos voltados à organização de uma companhia teatral ou operística sustentada pelos recursos do tesouro.

A nova sede do reino conviveu, fora as manifestações populares, com as estruturas dos espetáculos de corte, restrito àqueles que tinham acesso ao rei e com a experiência do teatro público, aberto para todos os indivíduos que pudessem pagar pelas sessões de óperas, peças teatrais e bailados. O Real Theatro de São João, a partir da sua inauguração, serviu a ambos os projetos.

A inexistência de um espaço oficial de teatro no Rio de Janeiro até outubro de

1813 não foi um empecilho para o estabelecimento de rituais de sociabilidade ligados ao universo da vida de corte. Antes da inauguração do Real Theatro de São João, as apresentações de óperas e peças teatrais ocorriam em estabelecimento particulares. Normalmente, as organizações das sessões operísticas aconteciam a mando do monarca ou em homenagem aos seus familiares.

A Casa de Ópera de Manoel Luiz,³⁰⁷ construída pelo militar português que deu o nome ao estabelecimento, em 1776, com a autorização e proteção do vice-rei do Brasil, o Marquês de Lavradio, transformou-se, excetuando-se a missa e as festas religiosas, no principal ambiente cênico frequentado pela família real até a inauguração do Real Theatro de São João. O historiador Jurandir Malerba constata que, em 1809, houve a entrada das primeiras grandes levadas de artistas não portugueses no Rio de Janeiro. Este grupo era formado por músicos, cantores e atores, tendo muitos deles empregados nos serviços daquela ópera. Em *Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes*, publicado em 1877, Moreira de Azevedo, sócio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, relata que:

O príncipe D. João não era muito amante dos espetáculos, prezava mais as festas de igreja; porém em certos dias da representação, acompanhou-o até o paço de tocha acesa o empregado Manoel Luiz pelo que foi nomeado moço da câmara e chegou a patente de coronel do regimento dos pardos.³⁰⁸

Não menos interessante foi a miríade de conflitos que apareceram em torno das apresentações dos espetáculos frequentados pela aristocracia carioca durante a permanência de D. João VI no Rio de Janeiro. Os acontecimentos eram tratados como

³⁰⁷ De acordo com Dr. Moreira Azevedo, o militar Manoel Luiz tocava “fagote e dansava com muita graça”. In: AZEVEDO, Dr. Moreira. *Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, p. 139.

³⁰⁸ AZEVEDO, Dr. Moreira. *Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, p. 141.

caso de polícia e normalmente estavam ligados a embriaguez, à presença de mulheres de camadas inferiores nos camarotes e quase sempre registradas nos boletins de ocorrência com referência à cor parda. Além disso, ataques com pedras durante a apresentação dos espetáculos, assaltos após as sessões de ópera, que começavam às oito e terminavam perto da meia-noite, furtos de objetos durante as sessões, entre outros, eram frequentes.

Em torno das tensões que explodiam no espaço teatral, no momento das apresentações, Malerba relata o primeiro registro feito pela polícia da corte, tratando do caso do ator Manuel Alves, atingido por uma pedra lançada da plateia durante a representação. Dizia o boletim, elaborado pelo chefe de polícia ao juiz do bairro São José, em 07 de junho de 1809:

Menos de dois meses depois, voltava-se inconformado novamente o chefe da polícia contra o juiz do bairro de São José, agora pelo ocorrido na noite da ópera do dia das últimas luminárias, quando se interrompeu a rēcita por atirarem da plateia uma pedra certa contra o cômico Manuel Alves, a qual acabou com o espetáculo. A investigação do juiz deveria ser rigorosa, já que esse acontecimento, inédito até então na corte, foi imputado à frouxidão da polícia, o que irritou profundamente o intendente. A estratégia para a apuração dos fatos teve requintes de espionagem: mandou-se colocar paisanos misturados na plateia, a fim de promoverem uma detenção exemplar, ali mesmo, de quem fizesse gritaria, pateada ou qualquer incivilidade similar. A importância da empresa lê-se na reprimenda: “Espero não ter nada mais que advertir, nem que lembrar a V. Sra. a este respeito, porque deve ser exato, vigilante e forte neste particular de que o público se tem escandalizado muito.”³⁰⁹

As contendas nos espaços cênicos frequentados pela autoridade real no Brasil expunham a estrutura excludente da sociedade escravista. A transposição de hábitos metropolitanos para o cotidiano da ex-colônia alimentava novas estratégias dos súditos para se aproximar dos hábitos do séquito real e se afastar da brutal invisibilidade que envolvia os escravos e os indivíduos livres e pobres na nova sede do reino.

³⁰⁹ AZEVEDO, 1877, op. cit., p. 138.

Junto às missas, às procissões e às festas, espaços tradicionais para ostentação de títulos, as reiteradas apresentações de óperas, encenações teatrais e bailados promovidas pela autoridade real ou em homenagem a ela determinaram novos hábitos de circulação, estimularam gostos, em suma, estabeleceram para todos aqueles que não possuíam uma origem nobre, mas capital financeiro, uma zona para o exercício da distinção, para os desfiles dos títulos adquiridos nas alianças estabelecidas com os representantes do Estado.

Como já mencionado, nos rituais da sociedade de corte as hierarquias eram estabelecidas pela consanguinidade e pelos títulos conferidos; quanto mais próximo do rei, maior a autoridade. Para a manutenção das hierarquias, a distinção³¹⁰ social era regida por códigos rígidos. A transposição das regras da sociedade de corte para a América portuguesa, combinada à estrutura de poder da sociedade escravista da região, resultou na configuração de uma atmosfera social tensa, sempre em vias de explodir. A arquitetura do Real Theatro de São João evocou o espírito da sociedade de corte.

A regulação do Estado se esparramou para os festejos organizados pelos estratos menos favorecidos da sociedade. Diversos ofícios encaminhados à autoridade policial e construídos a partir de expressões como “manter a ordem” e “evitar o escândalo” solicitavam a intervenção policial nas manifestações que reuniam os despossuídos da corte. No caso da capoeira, a ação estatal procurou conter e coibir a prática.

Cabia à instituição policial solucionar os casos e transmitir as proibições do paço

³¹⁰ De acordo com o sociólogo Emiliano Rivelto Alves em “Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais”, “o gosto ou as preferências manifestadas através das práticas de consumo é, então, o produto dos condicionamentos associados a uma classe ou fração de classe. Tais preferências têm o poder de unir todos aqueles que são o produto de condições objetivas parecidas, distinguindo-os, todavia, de todos aqueles que, estando fora do campo socialmente instituído das semelhanças, propagam diferenças inevitáveis. O gosto, dirá Bourdieu, é a aversão, é a intolerância às preferências dos outros”. Cf. ALVES, Emiliano Rivelto. “Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais”. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184, jan/abr, 2008.

aos envolvidos nos festejos, como ocorreu em 1816, após a morte da rainha D. Maria I. Nesta época, os cortejos, folias e festejos das irmandades negras também passaram a sofrer restrições por parte do Estado quanto ao uso dos espaços públicos:

Julgo necessário participar a V.S. que não tenho concedido nenhuma licença p.a danças de nenhuma qualidade na presente Festividade do Rosário, nem mesmo para as Guerras, e Brinquedos, que por esta occasião costumam fazer os pretos das Naçoens, por isso se alguns aparecerem, as suas Patrullhas, que devem continuam e girar tanto de dia, como de noite nestes trez domingos, com prudência as fação recolher, e se houver reincidência, ou teima sejam presos, pois o lucto, em que ainda tão justamente estamos, pede q. se evitem divertimentos pelas ruas. Tenho somente permitido ao Rey do Congo, que costuma assistir á Festa, que possa somente ajuntar a sua Corte, e Estado, no andro da Igreja para assistir aos officios Divinos, retirando-se depois para suas casas, sem andarem pelas ruas, e se houver Procissão do Terço, possam nella incorporar-se os Moçambiques, como athe aqui, visto que formão allas na mesma Procissão, e se dirigem nisso so ao culto daquela devoção. Ficando V.S. nesta intelligencia para ssim fazer executar, recomende ás suas patrulhas toda prudência, e bom modo, p.q. desta falta he que muitas vezes principião as desordens.³¹¹

Na carta enviada a Lisboa, três semanas antes da inauguração do São João, Santos Marrocos oferecia ao pai um relato demorado sobre a trajetória de alguns conterrâneos no Rio de Janeiro, em especial dos indivíduos que estavam diretamente envolvidos com aquele projeto e também com a vida artística na corte. O usual tom de queixa do bibliotecário nas cartas foi substituído por uma narrativa investigatória, que dava notícias de cifras recebidas pelos portugueses nos serviços prestados à corte, bem como da rede de clientes que estes conseguiram constituir e das funções que passaram a desempenhar a partir da exploração da relação de proximidade que mantinham com o príncipe regente. A ascensão e o destaque que aqueles portugueses ganharam no universo da corte pareciam ser incômodos ao bibliotecário real.

As notícias de Joaquim Santos Marrocos mostram que a administração do Real

³¹¹ AZEVEDO, 1877, op. cit., p. 144.

Theatro de São João ficou sob responsabilidade de elementos portugueses migrados para América. A escolha do Barão d'Alamiré como diretor artístico da instituição, provavelmente pela proteção que recebera do príncipe regente, foi objeto de questionamento por parte de brasileiros que o encaravam como um charlatão, acusado de copiar composições de outros músicos e apresentá-las como originais. Por meio do relato de Marrocos sobre as fanfarronices do Barão d'Alamiré, observa-se que atores e músicos eram contratados pelo empresário do Real Teatro de São João sob o regime de mesada e que podiam negociar sobre o valor oferecido pela administração do teatro. Às vésperas da abertura do São João, por exemplo, músicos e atores, majoritariamente estrangeiros, chegaram a solicitar mesadas mais altas do que aquelas oferecidas pelo empresário responsável pelo teatro.

Simão Portugal he Organista da Capella R. com os seus 300\$000r.s e apêndices, ignoro se com razão; porem o irmão tem-no introduzido com os seus conhecimentos de sorte q. tem grangeado muitos discípulos e discípulas, q. lhe mandão suas seges a casa busca-lo: eu tenho-o visto mil vezes nas das seges, entre ellas a da Duqueza de Cadaval: por isso não tem razão de lamentar-se, por q. he mui natural lhe provenhão grandes interesses de seu exercício. O irmão Marcos, ou Barão d'Alamiré, tem ganhado a aversão de todos pela fanfarronice ainda maior q. a do Pão de ló: he tão grande a sua impostura e soberba por estar acolhido à graça de S.A.R., que tem levantado contra si a maior parte dos mesmos q. o obsequiavão: he notável sua circunspecção, olhos carregados, cortejo de superioridade, em fim aparências ridículas e de charlatão: já tem desmerecido nas suas composições; e hum grande Musico e Compositor, vindo de Pernambuco, e q. aqui vive, he hum seu Antagonista, e mostra a todos os q. quizerem ver, os lugares, q. Marcos furta de outros A. A., publicando-os como originaes. Como está constituído Director dos Theatros e Funções, qto a Musica, tem formado enormes intrigas entre Musicos e Actores, de q. se tem originado grandes desordens. Do novo Theatro, q. vai abrir-se pa. o dia 12 de Outubro; e q. tem sido feito à imitação e grandeza de S. Carlos, a troco de despesas incríveis, queria Marcos ser despóticos Director com 2:000\$000r.s além de Beneficios e o melhor Camarote da boca; porem como encontrasse duvidas no seu Empreuario, tem-se empenhado em desviar os Actores, e para isso obrigando-os a exigir grandes mezadas. He riso velo à janela, e em público, todo empoado e emproado, como q.m está governado o Mundo: mas em fim tem hum grande Padrinho e este o ser, he afagado por outros. Bem dizia o Dez.or Domingo Monteiro de Albuquerque e Amaral, chamando-lhe rapsodista,

Marcos!³¹²

A inauguração do Real Theatro de São João, no dia 12 de outubro, descortinava para a população uma cópia do Real Theatro de São Carlos, em Lisboa. Os dois empreendimentos contaram com a participação do arquiteto José da Costa e Silva, designado por D. João, a partir de 1811, como arquiteto geral das obras reais. Quatro dias após a abertura oficial do novo espaço cênico da corte, a *Gazeta do Rio Janeiro*, desempenhando seu papel de órgão de comunicação oficial do reino e, ao mesmo tempo, de propagação das glórias da realeza, contava aos leitores de língua portuguesa dos quatro continentes (África, América, Ásia e Europa), em estilo pomposo, o que ocorrera naquele dia:

Terça feira 12 do corrente, dia felicíssimo por ser o natalício do Sereníssimo Senhor D. Pedro de Alcântara, Príncipe da Beira, se fazia a primeira representação no Real Theatro de S. João, a qual S.A.R. foi servido honrar com sua Real Presença, e sua Augusta Família. Esse theatro, situado em hum dos lados da mais bella praça desta Corte, traçado com muito gosto, e construído com magnificencia, ostentava n'aquella noite huma pomposa perspectiva, não só pela presença já mencionada de S.A.R., e pelo imenso e luzidio concurso da Nobreza, e das outras classes mais distinctas, mas também pelo aparato de formosas decorações, e pela pompa do scenario e vestuário. Começou o espectáculo por hum Drama lyrico que tem por título o Juramento dos Nunes, composto por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho, e alusivo á comedia, que se deveria seguir. Esse drama era adornado com muitas peças de Música da composição de Bernado José de Souza e Queiros. Mestre e compositor do mesmo theatro, e com danças engraçadas nos seus intervalos. Seguindo-se a aparatosa peça intitulada Combate de Vimeiro. A iluminação exterior do theatro, ordenada com exquisito gosto realçava o esplendor do espectáculo. Ella representava a J.P.R. alusivas ao Augusto Nome do Príncipe Regente Nosso Senhor, cuja Mão Liberal protege as Artes, como fontes perenes da riqueza e da civilização das Nações.³¹³

Henrique Marinho,³¹⁴ na primeira obra escrita no país sobre a história do teatro

³¹² “Carta nº 56. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1813”. In: GARCIA, op. cit. p. 159-161.

³¹³ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 16 de outubro de 1813.

³¹⁴ O livro *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*, escrito por Henrique Marinho e lançado em 1904, foi a primeira obra publicada no Brasil que se dedicou à escrita da história do teatro no país. João Roberto Faria, no texto “História da literatura, história do teatro: Questões epistemológicas”, ressalta que Henrique Marinho “não foi capaz de estabelecer o nosso cânone dramático e nem de refletir sobre a especificidade do teatro como arte que extrapola os limites do domínio literário”.

brasileiro, utilizando a crônica de Moreira de Azevedo,³¹⁵ relata como o Real Theatro de São João era preparado para as noites de gala que contavam com a família real como parte do espetáculo:

[...] nos dias de gala comparecia toda a família real ao teatro, que se mostrava ornado de sedas, de flores e iluminado com arandelas e lustres. Logo que se abriam as cortinas encarnadas com franjas de ouro, que fechavam a tribuna, aparecia o príncipe regente acompanhado de toda a sua família. Os camarotes, principalmente os de segunda ordem, eram ocupados pelos fidalgos, que se apresentavam com fardas encarnadas bordadas de ouro e cobertas de condecorações, e as damas com altos toucados, onde resplandeciam pérolas e pedras preciosas. Cortinas de seda, ramos, grinaldas de flores enfeitavam os camarotes[...]. Havia dois panos, um talar e outro de boca: aquele representava a entrada da família real na barra do Rio de Janeiro, as embarcações e fortalezas a salvarem e grande quantidade de botes, canoas e faluas.³¹⁶

A presença da família real no teatro era quase que um evento político de “demonstração de amor ao soberano”.³¹⁷ A plateia cantava hinos, gritava saudações às realezas e acenava lenços. A medida que o Real Theatro de São João se consolidou na cidade do Rio de Janeiro, ele se configurou como um espaço não apenas restrito às apresentações, mas como um ponto de encontro para as reuniões políticas, os momentos de crises e os festejos:

Servia o teatro para as mais variadas formas de reverência dos fluminenses de extração elevada e da corte, não apenas em momentos críticos como as vitórias militares. Em todos os aniversários e dias festivos, dos nomes, batizados, casamentos dos membros da família real, era ali o lugar privilegiado onde se reiteravam os vínculos de fidelidade dinástica. Mas era nas ocasiões mais agudas da vida política que o teatro se tornava o centro da vida cortesã. Nos momentos derradeiros da estada do rei no Brasil, ao chegarem as notícias da Revolução do Porto, houve grande movimentação de tropas e peças de artilharias pelas ruas centrais do Rio de Janeiro. Maria Graham testemunhou esses episódios e conta que a Câmara se reunira no salão nobre do teatro. O príncipe, após ter com seus membros, surgiu na

³¹⁵ Manuel Duarte Moreira de Azevedo (1832-1903) foi membro do IHGB, no qual exerceu o cargo de 1º Secretário. Em 1875, publicou, pela editora Garnier, *Homens do passado: chronicas dos séculos XVIII e XIX*, e no ano de 1877, *Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes*.

³¹⁶ MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para sua história*. Apud: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cod=38&cdP=14&tipo=Identificacao>.

³¹⁷ MALERBA, J. *A corte no exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. op. cit., p. 97.

varanda do salão principal, de onde leu para o povo e a tropa uma proclamação, na qual prometia aceitar a Constituição. O longo dia terminaria mais uma vez na ópera, tendo o povo se reunido para puxar o carro do rei até ali.³¹⁸

O ritual do teatro como o lugar para a apresentação dos momentos dramáticos da vida política do reino e para a celebração dos acordos e vitórias do monarca adentraram o governo de D. Pedro I:

Soltado no Ypiranga o grito da independência regressou D. Pedro ao Rio de Janeiro e em 15 de setembro apresentou-se no teatro [Real Theatro de São João] trazendo no braço esquerdo uma legenda com o dístico independência ou morte.³¹⁹

A vida do São João não ficou restrita às cerimônias em torno da família real ou dos eventos da cena política. Em 1815, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, retratando os novos hábitos em voga na corte desde a abertura das portas do Real Theatro de São João para todos aqueles que pudessem pagar a entrada, promovia frequentemente em suas páginas títulos de “peças dramáticas e opúsculos que podiam ser adquiridos para a leitura”,³²⁰ em sua loja.

Peças Drammaticas que se achão na loja da *Gazeta*: Ephigenia; Merope; Megara; Oreste; Herminia; Electra; Os scitas; Mafona; Jezualdo; Dama Astuciosa; Alzira; Penelope; Nova Castro; Os Macabeos; Virtudes Laureada; Vesta; Sesostris; Sophonisba; Eufemia; Juramento dos Nunes; Ulissea Libertada; Queda do Despotismo; Osmia; Athalaia; Vingança e Busiris; Atreo e Thiestes; com diversas poesias; Theatro e Estrangeiros; o Cid; o Avarento; o Jogador; o Pai de Família; Alzira; Os Dois Amigos; Theatro Comico Portuguez, ou Collecção das Operas Portuguesas que se representarão no Theatro do Bairro Alto em Lisboa.³²¹

O prussiano Theodor von Leithold,³²² que estabeleceu uma fazenda de café na região fluminense, relatava em seus papéis a existência de uma programação semanal na

³¹⁸ Ibid., p. 99.

³¹⁹ AZEVEDO, 1877, op. cit., p. 145.

³²⁰ AZEVEDO, op. cit., p. 94.

³²¹ Ibid., p. 315.

³²² O prussiano Von Leithold não conseguiu tocar para frente o projeto de se estabelecer no Brasil com uma fazenda de café; entretanto, no período em que esteve no Rio de Janeiro, ficou bem próximo dos assuntos ligados à família real. Em 1820, publicou em Berlim relatos sobre sua passagem pelo Brasil.

instituição, marcada pela variação de gêneros teatrais. Nestes momentos um pouco mais descontraídos, o teatro ficava acessível às pessoas que pudessem pagar em dinheiro o valor do ingresso. Possuindo a soma necessária à aquisição dos bilhetes, em tese, qualquer pessoa podia entrar no recinto e desfrutar do espetáculo. Na prática, porém, havia grandes restrições postas no universo da ex-colônia, as quais estavam diretamente vinculadas à estrutura escravista existente, entre elas a pouca circulação de moeda, dada a baixíssima oferta de trabalho remunerado. Havia ainda a proibição sumária de escravos circulando no espaço teatral sem a presença de seus donos e de mulheres desacompanhadas; sendo assim, a permissão para os espetáculos estava garantida para poucos.

Os preços dos bilhetes, estabelecidos pelo empresário responsável pela instituição, eram calculados sobre os custos envolvidos na manutenção do elenco, gastos com materiais na produção, aluguel do espaço teatral e impostos sobre a atividade comercial. Considerando os números apresentados por Theodor von Leithold, em suas memórias, e desconsiderando os eventos oficiais que ocupavam o Real Theatro de São João, a instituição oferecia mensalmente algo entre 16 e 20 apresentações, divididas em comédias, dramas, tragédias e óperas, com sessões pagas.

Diz o prussiano que o teatro do Rio de Janeiro tinha praticamente as mesmas proporções de sua ópera europeia, e que aqui se realizariam quatro a cinco representações semanais, entre comédias, dramas e tragédias em português, além de óperas italianas entremeadas de bailados.³²³

O grande número de apresentações oferecido pela empresa teatral estava diretamente enleado com a manutenção do negócio. A concessão de loterias por parte do monarca para cobrir os eventuais prejuízos ou arcar com os custos da empresa teatral não

³²³ MALERBA, J., op. cit., p. 94.

era garantida.

Para as mulheres ligadas à nobreza ou à elite da terra, a inauguração do Real Theatro de São João abriu mais uma possibilidade de circulação para além do espaço da missa, dado que viviam como parte das mulheres da terra, excetuando-se as escravas, fechadas em suas casas. A historiadora Mary Del Priore, ao tratar de passagens do cotidiano da vida de mulheres ligadas às famílias mais ricas da corte, retrata que:

[...] ao cair da tarde, a família encabeçada pela matriarca se reunia para observar o movimento da rua pelas janelas. No máximo, as mulheres se expunham na varanda dos sobrados, penteando longos cabelos ou catando piolho, uma das outras, e esperando a hora de rezar as ave-marias. Chamadas de “senhoras” ou “donas”, tinham como única aspiração o casamento. Casamento com parentes, com amigos da família, enfim, com gente igual. Os maridos podiam ser velhos, feios e doentes. Ficar solteiras, ou “no caritó”, como se dizia, era castigo. Para essas “donas”, os dias transcorriam lentos, em torno do calendário religioso: festas, missas, novenas.³²⁴

Ao longo da permanência de D. João VI no Rio de Janeiro, e principalmente após sua aclamação como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1816), a travessia do Atlântico realizada pelo monarca, assim como a invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas sob o comando do general Junot, foram temas de algumas peças apresentadas no Real Theatro de São João, dentre elas: *O triunfo da América*, escrita em 1810; *O juramento dos Nunes*, de 1813; *A discórdia ajustada*, apresentada em 1819. Houve também aquelas que registraram episódios da família real no Rio de Janeiro como *O Himeneu*, de Joaquim Antônio Estrela, escrito em 1818, tratando do casamento do príncipe D. Pedro com a arquiduquesa austríaca Leopoldina.

Na composição dessas obras, os dramaturgos permaneceram engajados nos temas que orientavam as peças do teatro clássico português, além da glorificação da monarquia.

³²⁴ DEL PRIORE, Mary. *Condessa de Barral: a paixão do Imperador*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 15.

Em muitas delas também havia a exaltação da religião, do Estado e a veneração a personagens da história de Portugal. A utilização nos textos de “entidades abstratas como o tempo, a glória, o fado, bem como os deuses da mitologia greco-latina”³²⁵ não criou grandes atritos com o ultracatolicismo presente no Estado português.

A transferência da corte para o Brasil não desmantelou o aparelho de censura que o Estado português soube resguardar ao longo de alguns séculos. Não foram encontradas, no entanto, evidências de que tenha havido algum processo de censura por parte da autoridade real em relação às peças e às óperas que se apresentaram no Real Theatro de São João, no período de 1813 a 1820.

Gastão Fausto Câmara Coutinho, seguindo o postulado Jean Chapelain nas críticas dirigidas a Pierre Corneille após a estreia da peça *Le Cid*,³²⁶ tomava um episódio recentíssimo da história portuguesa e o submetia à regra da verossimilhança. Em *O juramento dos Nunes*, apresentada na inauguração do Real Theatro de São João, o príncipe regente D. João, transformado no Ulisses do poema de Homero, era louvado por sua coragem ao atravessar o Atlântico e fundar um novo tempo de glórias para o seu reino. Nas mãos do poeta, a fuga forçada da família real para a América após as invasões francesas na península ibérica, converte-se numa guerra entre deuses: de um lado, aqueles que queriam proteger a casa de Bragança, e, do outro, os que desejavam a sua completa destruição.

Marvin Carlson, em *Teoria do teatro*, comenta que a consagração do modelo de teatro clássico proposto pela França na Europa a partir do século XVII esteve diretamente

³²⁵ CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da & ANASTÁCIO, Vanda. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. op. cit., p. 70.

³²⁶ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.34.

atrelada à releitura que a academia francesa ofereceu à *Poética*, de Aristóteles e ao modo como reecaminharam-se as teorias de centralização do poder requeridas pela autoridade real. Para os acadêmicos, amparados pelo cardeal Richelieu, a ideia de tratar os feitos da realeza por meio da verossimilhança era o modo mais apropriado de se ensinar a virtude aos súditos e afastar, como constatou Jean Chapelain, em 1637, nas críticas direcionadas à Corneille, a tendência dos “maus exemplos que se revelam contagiosos no teatro”.³²⁷ A razão do texto dramático, portanto, estava “em sua função educativa”.³²⁸

Fiel à missão instruir o povo no amor e na obediência ao príncipe, a administração joanina nos trópicos, ao longo dos dezesseis anos em que esteve vigente, não reteve recursos para ampliar a imagem do poder da autoridade real naquela zona. O bom sucesso da transposição da máquina administrativa portuguesa para o Novo Mundo, bem como a permanência da dinastia de Bragança nos trópicos, estava necessariamente atrelada ao êxito da política de centralização conduzida pelo monarca português.

A engenharia para a propagação da autoridade do rei focou sua atividade na promoção de cenas de D. João VI e sua família na nova capital do reino. Lilia Schwarcz, em *O sol do Brasil*, assim como Jurandir Malerba, em *A corte no exílio*, destacam a amplidão que os acontecimentos do cotidiano envolvendo a realeza ganharam na iconografia produzida pelos artistas da Missão Francesa a partir de 1816, por sinal, os mesmos que aturam na propagação das imagens de Napoleão Bonaparte na França.

Peter Burke, ao tratar da construção da imagem pública de Luís XIV no século XVII, aponta que, ao unir a arte e o poder, o rei conseguiu de seus artistas e escritores

³²⁷ ROUBINE, J., 2003, op. cit., p. 92.

³²⁸ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 73.

ferramentas para instruir o povo no amor e na obediência ao príncipe. No Brasil joanino, esta questão estava posta e foi amplamente utilizada para garantir a autoridade bragantina no novo reino:

As ideias do século XVII sobre a relação entre arte e poder podem ser dispostas ao longo de um espectro. De um lado, havia os escritores que pareciam conferir à imagem real seu valor nominal, fossem eles poetas a escrever odes ao rei, historiadores a narrar suas vitórias ou eruditos a descrever as decorações de Versailles. Descreviam estátuas e outros monumentos como meios para “instruir o povo”, incentivando-o a amar seu príncipe e obedecer-lhe.³²⁹

O teatro não passou incólume ao projeto de propagação da autoridade real por aqui. O Brasil, por ter recebido a herança da política teatral instruída por Pombal no século XVIII, teve os dramaturgos como os primeiros propagadores das glórias do monarca. Esses escritores, sem desrespeitar as linhas da escola clássica, ofereciam aos súditos peças recheadas de lições sobre a grandeza do caráter da realeza, somente comparável aos heróis míticos da Antiguidade e praticamente inatingível aos vassalos do rei. Diferente, portanto, daquilo que ocorreu na França durante o reinado de Luís XIV. Por lá, o teatro foi a última arte a compor o sistema de promoção da autoridade real.

Quanto ao espaço teatral, o dia a dia do Real Theatro de São João era definido em grande parte conforme os interesses do rei. Ora era utilizado como ambiente para decisões políticas, ora para o divertimento da corte, momento ideal para a propagação e projeção da autoridade real sobre os súditos. O episódio do juramento das bases da constituição portuguesa, por exemplo, realizado nas dependências do recinto e registrado pelo escrivão do senado em 1821, deixa ver as metamorfoses que o local sofria dependendo do uso.

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de 1821, aos 5 dias do mez de Junho do dito anno, nesta Cidade e Corte do Rio de Janeiro, e Sala do Theatro de S. João Baptista, se reuniu o Desembargador Juiz de

³²⁹ BURKE, P., 2009, op. cit., p. 17.

Fóra, Presidente do Senado da Camara, José Clemente Pereira, e os Vereadores Luiz José Vianna Gurgel do Amaral, Manoel Caetano Pinto e Manoel José da Costa, e o Procurador do mesmo Senado Antonio Alves de Araujo, convocados de ordem de Sua Alteza Real o Senhor D. Pedro de Alcântara, Príncipe Regente deste Reino do Brazil, communicada ao sobredito Desembargador Presidente, pelo Marechal de Campo Ajudante General do Exercito, para os fins que se expressam nos autos que abaixo seguem; do que para constar se mandou fazer este auto que assignaram commigo Escrivão do mesmo Senado, Antonio Martins Pinto de Brito, que o escrivi e assignei.³³⁰

A linguagem formal e o tom comedido empregado pelo escrivão na reprodução do episódio, seguindo o padrão empregado na documentação oficial no tocante à descrição dos ritos da administração e da política, contrasta com o colorido dos relatos da *Gazeta do Rio de Janeiro* sobre o local nos momentos de gala. No entanto, tais relatos se igualam, à medida que demonstram a centralidade que o Theatro de São João havia ganhado no universo da corte e indica que ele era acessível a pouquíssimos.

D. João VI, ao regressar à Europa, reencontrou um mundo onde a simbólica figura do monarca centralizador, que havia orientado as tramas da sociedade de corte, perdera a vitalidade na condução da política, da economia e da sociedade. No Brasil, ao patrocinar a propagação da sua autoridade e do seu poder por meio do teatro, da Academia de Belas Artes, da imprensa, das letras, garantiu, aparentemente sem grandes conflitos, o estabelecimento das estruturas do Estado português (forjadas no Antigo Regime, na porção americana do reino), a estabilidade política do imenso território brasileiro e a sua administração a partir do Rio de Janeiro, assim como o apoio político da elite da terra ao príncipe herdeiro.

As velhas estruturas do Antigo Regime que permaneceram no Brasil combinadas

³³⁰ Anais do Senado Federal. Termo de vereação do senado da câmara desta cidade de 5 de junho de 1821.

com o ideário das revoluções burguesas e com o quase inquestionável sistema escravista do novo reino produziram, após o processo de independência, um campo de deformidades das ideias: nada era exatamente aquilo que pareceria ser, a começar pela Constituição de 1824 – liberal apenas no espírito. Neste sentido, o crítico literário Roberto Schwarz, no ensaio “Ao vencedor as batatas”, ao tratar do pensamento literário brasileiro no século XIX, percebe que a organização do país após a independência, no campo das ideias, operou muito mais sob a chave da fantasia do que na coerência diante da realidade. A imprecisão das ideias dos tempos joanino – fruto da combinação de estruturas do Antigo Regime, ideias ilustradas e propostas de programas das revoluções burguesas – permaneceu em evidência durante o período imperial (1822-1889):

O teste da realidade não parecia importante. É como se coerência e generalidade não pesassem muito, ou como se a esfera da cultura ocupasse uma posição alterada, cujos critérios fossem outros – mas outros em relação a quê? Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das ideias liberais; o que, entretanto, é menos que orientar-lhes o movimento. Sendo embora a relação produtiva fundamental, a escravidão não era o nexo efetivo da vida ideológica.³³¹

A política teatral estabelecida pelo príncipe regente D. João para o Rio de Janeiro permaneceu operando nos moldes da que havia sido concebida em Lisboa, no final do século XVIII. Prevaleceu o ideário da instituição teatral como educadora dos súditos em relação à autoridade real. No funcionamento cotidiano, o acesso às sessões de ópera e de teatro se dava por meio do pagamento em dinheiro das entradas. Havia a necessidade de aprovação do paço para a exploração comercial da atividade teatral, e eventualmente o monarca concedia loterias para o empresário teatral, destinadas ao pagamento de artistas e técnicos, bem como à manutenção do edifício teatral.

O Real Theatro de São João, que reinou absoluto por alguns anos na condução da

³³¹ SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas In: As ideias fora do lugar. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000, p. 15.

vida cênica carioca – muito mais pela inexistência de outros teatros com caráter público na corte –, não gozava, *grosso modo*, de prerrogativas especiais, mesmo pertencendo ao Estado. O surgimento de novos espaços teatrais a partir da década de 1820, colocou-o em concorrência com as outras empresas em busca de concessões de loterias por parte do Estado.

A política teatral conduzida pelo Príncipe Regente D. João durante os anos de exílio da família real na América estampou linhas de ações propostas por pensadores ilustrados, como a da organização dos teatros públicos voltados à educação da população, que proliferaram em várias cidades europeias durante o século XVIII. Por aqui se manifestou no ideário que conduziu à criação do Real Theatro de São João e permaneceu fidelíssima ao modelo proposto pela *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte*, em 1771.

O plano dos negociantes de Lisboa, ainda que orientado pelo ideário iluminista de “educação dos povos”, transformou a atividade teatral em atividade exclusivamente comercial. De acordo com o engenho desses agentes, a função educadora do teatro estaria acessível para aqueles que pudessem arcar com as despesas dos bilhetes e, do mesmo modo, as atividades teatrais dos espaços cênicos poderiam existir se pudessem manter-se financeiramente. Para tanto, havia o mínimo de exigências à autoridade real, dentre elas o pedido para que artistas não fossem aprisionados pela instituição policial nos períodos de apresentações e a eventual possibilidade de solicitar ao Estado a concessão de loterias para a manutenção dos negócios. O projeto de educação do povo por parte dos comerciantes lisboetas estava voltado para o ensinamento dos súditos sobre as virtudes da realeza e atrelavam, portanto, o teatro ao sistema de propagação da autoridade do monarca.

Ao apresentarem a faceta comercial das atividades teatrais, os negociantes introduziram o teatro na teia das atividades mercantis e adentraram o terreno do monopólio real sobre o comércio pela definição jurídica: a exploração de qualquer atividade comercial era exclusiva do rei ou era imprescindível sua autorização por parte do paço. O rei português era parceiro do teatro à medida que atividade cênica fosse considerada uma atividade comercial. A relação que o Estado português estabeleceu com o teatro adveio por intermédio do comércio, amparada, contudo, pelos postulados da cartilha iluminista. O Estado português se apropriou do conjunto de propostas apresentadas pelos homens de negócio de Lisboa e as converteu em política oficial voltada à organização das atividades cênicas no reino.

A política teatral implementada no Brasil pelo Príncipe Regente D. João reproduziu a lógica da migração das instituições portuguesa para o além-mar, não tendo introduzido nenhuma alteração em relação ao que já ocorria em Portugal desde o século XVIII. Por outro lado, a lógica de transformar o teatro em um meio de promoção da autoridade do rei, conforme propunha o estatuto de 1771, foi bem explorada pelo governo joanino em terras brasileiras.

Ao partir, D. João VI deixou como herança ao futuro país um modelo de envolvimento entre Estado e teatro, o monarca se mantinha comprometido a garantir o exercício comercial da atividade teatral, desde que fossem respeitadas todas as prerrogativas da realza no comércio do serviço e com o controle policial sobre o sistema teatral.

Pedro I: tudo deve mudar para que tudo fique como está.

A proclamação independência do Brasil ofereceu contornos mais precisos aos debates vinculados à nacionalidade, reavivou facetas do ideário iluminista (o qual sacudiu os Estados Unidos e a França no último quartel do século XVIII), trouxe à cena argumentos fortemente inspirados nas ideias liberais, embora a jovem nação mantivesse sua existência econômica atrelada à escravidão. Na corte e nas províncias, periódicos³³² foram organizados para difundir ideias e propostas de diferentes grupos políticos, inaugurando aquilo que o filósofo Jünger Habermas conceituou como *esfera pública*.³³³

A revolução de 1820 criou, tanto em Portugal quanto no Brasil, um clima de liberdade que favoreceu a discussão das ideias políticas. A censura oficial, de certo modo, abrandou. Os que sabiam ler, liam muito e com paixão. E não apenas obras importadas da Europa, mas principalmente jornais, panfletos e livros editados no Brasil pela Imprensa Régia, com um catálogo rico de obras literárias, políticas e científicas, e por outras gráficas que se instalaram no país. Como nunca dantes, podia-se publicamente falar e escrever o que se pensava e queria. Muitas vezes com palavras duras, quando não insultuosas.³³⁴

No campo do debate político havia restrições aos desdobramentos do ideário liberal, cuja faceta mais radical poderia empurrar o país à situação vivida pelas antigas colônias espanholas no período. José Bonifácio Andrada e Silva, eleito para compor os trabalhos da Assembleia Geral Constituinte e Legislativa do Brasil, poucos dias após a

³³² Ao tratar de constituição da imprensa livre no Brasil, Lavina Madeira Ribeiro relata que “formou-se, então, nesses anos de 1821 e 1822, com elementos visíveis e ativos, nas principais cidades brasileiras, uma esfera pública liberal de feição essencialmente política, que tinha na imprensa sua principal instituição. Fatores externos desencadearam o seu novo espaço de discursividade pública com decisiva força interventora sobre o longo processo de consolidação das instituições político-jurídicas do Estado brasileiro. A distinção dos atributos institucionais que a imprensa adquiriu neste período depende da compreensão das finalidades, estrutura e poder de atuação desse espaço público emergente. As razões do seu aparecimento, como já foi visto, derivam das ameaças concretas que sombrearam as conquistas políticas e econômicas já adquiridas pelo País”. In: RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil (1808-1964)*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004, p.64.

³³³ Em *Mudança estrutural da esfera pública*, Jürgen Habermas, define a *esfera pública* como uma zona para o discurso em que as ideias são exploradas e ao mesmo tempo uma visão pública pode ser expressa.

³³⁴ COSTA E SILVA, Alberto. *Crise colonial e independência: 1808-1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 29.

primeira sessão da legislatura, subia à tribuna para defender a organização de uma constituição que respeitasse princípios do pensamento liberal e que garantisse a manutenção da monarquia como regime de governo do país. Para o constituinte era a única forma de governo que garantiria a obediência das províncias à autoridade central.

Para Andrada e Silva e outros deputados presentes à sessão do dia 06 de maio de 1823, a hipótese de se estabelecer um regime republicano no país após processo de independência, além de ter sido considerada uma “monstruosidade”, não garantiria a continuidade do processo de centralização iniciado pelo príncipe regente D. João e abriria grandes possibilidades para a fragmentação do território em novas repúblicas. Na fala daquele deputado, a radicalização da ideia de liberdade, difundida por jornais e panfletos políticos nas províncias e na corte, contrapunha-se aos acontecimentos que se seguiram na França a partir de julho de 1789 e seus efeitos sobre a península ibérica ao longo dos anos, vistos pelo parlamentar como deletérios à ordem pública.

Para centralisar a união e prevenir as desordens que procedem de principios revoltosos. O povo do Brazil; Sr. Presidente, quer uma constituição, mas não quer demagogia e anarchia; assim o tem declarado expressamente, e é uma verdade de que hoje não póde duvidar-se. Declaro porém que não é tenção minha atacar algum dos Srs. deputados, mas sómente opiniões; a guerra terrivel que eu poderia fazer, seria contra esses mentecaptos revolucionarios que andão, como em mercados publicos, apregoando a liberdade, esse balsamo da vida de que elles só se servem para indispor os incautos; mas seria muito injusto o que fizesse esse conceito dos que neste recinto se reúnem. Estou certo que todos nós temos em vista um só objecto; uma constituição digna do Brazil, digna do imperador, e digna de nós. Queremos uma constituição que nos dê aquella liberdade de que somos capazes, aquella liberdade que faz a felicidade do estado, e não a liberdade que dura momentos; e que é sempre a causa e o fim de terribes desordens. Que quadro nos apresenta a desgraçada America! Ha 14 annos que se dilacerão os povos, que tendo sahido de um governo monarchico pretendem estabelecer uma licenciada liberdade; e depois de terem nadado em sangue, não são mais que victimas da desordem, da pobreza e da miseria. Que temos visto na Europa todas as vezes que homens allucinados por princípios metaphysicos, e sem conhecimento da natureza humana, quizerão crear poderes impossiveis de sustentar? Vimos os horrores da França; as suas constituições apenas feitas logo destruidas, e por fim um Borbon que os francezes tinham excluido do

throno, e até execrado, trazer-lhes a paz e a concordia! Na Hespanha, onde o povo se levantou, não para pedir constituição, mas para se defender dos exercitos francezes que pretendião dominal-a, tambem os hypocritas e os libertinos se aproveitarão das circumstacias para formar uma constituição que ninguem lhes encommendára, emquanto o povo corria a tacar os invasores. E que succedeu? Entrou Fernando VII, de repente: seguirão-se horrores: levantou-se o partido das bayonetas, dizendo-se o defensor da vontade do povo, e desde essa epoca está nadando em sangue a infeliz Hespanha. Portugal, o desgraçado Portugal, que tem ganho? Pelas ultimas noticias o sabemos. Emfim, senhores, confiemos nos principios constitucionaes do imperador, e procuremos com todas as forças fazer feliz a minha paria; oxalá que eu pudesse firmar sua permanente ventura? Mas protesto á face da assembléa, e á face do povo que não concorrerei para a formação de uma constituição demagogica, mas sim monarchica, e que serei o primeiro a dar ao imperador o que realmente lhe pertence.³³⁵

Ao mesmo tempo em que monarquia era exaltada como a melhor forma de governo possível para garantir a unidade do território, grupos de deputados pregavam a adoração da imagem e das vontades do imperador, representado como o corpo e o desejo da nação. O deputado João Antonio Rodrigues de Carvalho, na tribuna, declarava que a possibilidade de existência da Assembleia Constituinte partia exclusivamente da vontade do imperador, os parlamentares envolvidos na organização da carta eram apresentados como súditos obedientes e fiéis à autoridade do rei. Os discursos desta natureza contribuíram para o fortalecimento da tendência que pregava a autoridade do rei acima do que seria estabelecido pela constituição do país:

E' do imperador? E quem nos ajuntou aqui senão elle? Foi elle que consultando os desejos da nação, nos abriu o passo para este recinto, que elle mesmo mandou edificar. E' da falla que recitou quando veio tomar assento entre nós? Mas eu não vi em sua exposição senão a linguagem da franqueza ingenua. Ouvi o detalhe do seu procedimento publico e em alguns artigos até me pareceu minucioso. Se as circumstancias o obrigárão a algumas medidas que, á primeira vista, parecem duras, elle mesmo deu a razão; era preciso suffocar partidos, atalhar innovações que tomando ala podem causar incendio em um estado. Eu julgo muito injusto o reparo que se faz das expressões com que firmou o juramento, e o ratificou entre nós – Se a constituição fôr digna de mim e do Brazil; – todo o homem tem o direito de rejeitar o que é indigno, e terá o imperador menos direitos? Senhores, longe de

³³⁵ Anais do Senado. Livro I, 06 de maio de 1823, p. 52-53. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp

nós temores e desconfianças; a nação escolheu o Sr. D. Pedro I para seu imperador, e a nação o ama. Nós não a podemos ouvir unida; mas consulte cada um o que viu e ouviu no dia da abertura desta assembléa: os viva dentro deste recinto, fóra e pelas ruas, são incessantes; no theatro o regozijo e as aclamações são iguaes; e eis-aqui o thermometro do sentimento publico. Comecemos a nossa tarefa em toda a segurança, certos de que o chefe da nação não ha de perturbar a obra que deseja e para que tanto nos tem proporcionado os meios.³³⁶

Os seis meses seguintes após a instauração dos trabalhos da primeira Assembleia Constituinte transformaram-se em palco de guerra entre o Legislativo e o imperador. A imposição da força por parte de D. Pedro I, seguida de perseguições sistemáticas aos parlamentares envolvidos com a legislatura garantiram ao monarca a possibilidade de manutenção do poder pessoal sobre o estabelecido na constituição do país. A imposição da Carta Magna a partir do Executivo inaugurou uma série de agitações políticas nas províncias e na corte, mergulhando o país num estado latente de guerra civil. A radicalização do ideário liberal em panfletos e periódicos e a perseguição por parte do poder aos adeptos de tal pensamento colocaram a estratégia de centralização do país a partir do Rio de Janeiro em uma situação bastante difícil.

A Constituição de 1824, ainda que marcada pelos artigos 98, 99, 100 e 101, que tratavam minuciosamente das funções do poder moderador, guardava fortes laços com o pensamento liberal. A historiadora Isabel Lustosa³³⁷ indica que, comparativamente a outros Estados nacionais que organizaram suas constituições nas primeiras décadas do XIX, a carta brasileira de 1824 era uma das mais liberais para a época;³³⁸ no entanto, a primazia do monarca na deliberação de todos os assuntos, a despeito do que estava estabelecido na carta constitucional e pelas orientações do Legislativo, a transformava em

³³⁶ Anais do Senado. Livro I, 06 de maio de 1823, p.52. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp

³³⁷ LUSTOSA, Isabel. *D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

³³⁸ Os artigos 173, 174, 175, 176, 177, 178 e 179 foram dedicados às Garantias dos Direitos Cívicos e Políticos dos Brasileiros.

uma peça jurídica inscrita entre dois tempos distintos e irreconciliáveis, a saber, o das monarquias absolutas e o das monarquias constitucionais.

Ao longo dos 179 artigos que a Constituição de 1824 apresentou, em nenhum deles havia qualquer menção à participação do Estado no patrocínio de qualquer forma de arte específica. O último artigo mencionava a arte na esfera do aprendizado.

§ XXXII: A Instrução primaria e gratuita a todos os Cidadãos.

§ XXXIII: Collegios, e Universidades, aonde serão ensinados os elementos das Sciencias, Bellas Letras e Artes.³³⁹

A falta de uma definição sobre fomento às artes e cultura na constituinte não foram impedimentos para o crescimento do número de estabelecimentos teatrais na corte. A fórmula estabelecida pelos homens de negócio de Lisboa, em 1771, tal qual o período joanino, ainda permanecia orientando os critérios para a implementação dos negócios na área cênica durante o reinado de D. Pedro I.

Embora algumas das orientações definidas por aquele documento tenham se tornado letra morta, como por exemplo, as que tratavam da concessão especial para a importação de materiais voltados à produção cênica, o teatro permanecia sendo tratado, conforme a definição do alvará de 1771, como uma empresa à medida que explorava comercialmente a atividade cênica, colocando bilhetes à venda para o acesso às sessões. Por se tratar de uma atividade que envolvia a troca de mercadoria, mediada por papel moeda, a autorização do imperador para exploração da atividade era imprescindível.

Cabia aos envolvidos no negócio teatral, representado por um indivíduo ou mesmo por uma sociedade de pessoas com interesses comuns, encaminhar um

³³⁹ Coleção Constituições brasileiras; volume 1. Brasília: Senado Federal, 2012, p. 87.

requerimento à Secretaria de Estado dos Negócios do Império, apresentando o estatuto da instituição e justificando a finalidade do negócio. As autorizações para a exploração da atividade comercial, bem como, para o funcionamento do estabelecimento teatral, eram rubricadas pelo imperador. Na sequência, eram expedidas em forma de “Imperial Aviso” à Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, que ficava com a responsabilidade de encaminhar à Intendência Geral de Polícia, que transmitia a licença aos interessados.

Em cumprimento do Imperial Aviso de 9 do corrente, expedido pela Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, concedo licença para que se possa organizar no Largo de São Domingos uma sociedade para um teatrinho, com a denominação de Teatrinho do Largo de São Domingos, pela forma do seu requerimento e Estatutos, que ficam no Arquivo da Secretaria desta Intendência, ficando os membros da dita Sociedade responsáveis pelos abusos que desta concessão possam fazer. Esta se cumprirá e se registrará competente. Rio de Janeiro, 12 de junho do ano de 1828.³⁴⁰

A desobediência em relação a tais procedimentos, seguindo ainda a legislação portuguesa, poderia ser punida com o fechamento da instituição cênica e a prisão do empresário responsável pelo negócio. O alvará de funcionamento da empresa teatral aprovado pela autoridade real não era totalmente garantido e poderia ser caçado a qualquer momento.

Em termos administrativos, o longo caminho percorrido pelas empresas teatrais para obter uma concessão real para o funcionamento de seus negócios, entre as décadas de 1820 e 1830, refletia a total ausência de empenho ou interesse por parte das administrações de D. João VI e D. Pedro I em aperfeiçoar o alvará de 1771, ou mesmo suprimi-lo e substituí-lo por outra legislação.

³⁴⁰ Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=52&cdP=18>>. Acesso em: 2017.

As poucas informações sobre as Instruções de 17 de julho de 1771, na documentação brasileira podem até sugerir que tal alvará se transformara em letra morta; no entanto, cruzando as informações presente nos avisos reais, que autorizavam o exercício comercial da atividade teatral junto à citação daquelas normas em documentos portugueses, como no caso da *Instrução ou Regulamento Provisório do Real Theatro Nacional de São Carlos*, impresso, em 1812, e no qual se constata que o documento produzido pelos homens de negócio de Lisboa, sob a orientação do Marquês de Pombal, permanecia em operação.

Na *Instrução ou Regulamento Provisório do Real Theatro Nacional de São Carlos*, o diretor do Theatro Nacional da Rua dos Condes apresentando o histórico de serviços prestados à glória do Príncipe Regente e sua Família Real solicitava, por meio do desembargador Sebastião José Xavier Botelho, a transferência das atividades do Theatro do Salitre para o Real Theatro de Carlos:

[...] que a dita Sociedade não pode assim mesmo servir bem o Público sem que se transfira para hum local mais acomodado para os Espectaculos Theatraes por sua extensão, e proporções, e sem que ajuste a representação das Peças Portuguezas a de algumas Italianas em Música, de maneira que os muitos Empregados Britanicos, que presentemente se achão nessa Capital, não fiquem privados do recreio que lhes pode oferecer o Theatro por ignorarem a lingua do Paiz.³⁴¹

A resposta do Príncipe Regente, transmitida ao desembargador Botellho, por intermédio de um documento rubricado pelos Governadores do Reino, além de atender à demanda de Manoel Baptista de Paula, empresário do Theatro da Rua dos Condes, foi totalmente amparada pelo Alvará de 1771:

O Príncipe Regente Nosso senhor atendendo aos referidos motivos, e conformando-se com o systema estabelecido no Álvaro, e Instruções de 17 de Julho de 1771, quanto o permittem as presentes circunstancias:

³⁴¹ Arquivo Nacional Torre do Tombo. Ministério do Reino. Caixa 1113, maço 992_c0062.

He Servido aprovar o estabelecimento de huma Sociedade composta de Actores, e Artifices, que entrem com o seu trabalho, e de Accionistas particulares, que constituão hum fundo em Acções debaixo da Direcção do dito Manoel Baptista de Paula, e da immediata Inspecção do Desembargador Sebastião Xavier Botelho, auxiliando a mesma Sociedade com a Mercê de oito Casas de sorte, de que gozará até o Carnaval do anno futuro de 1813, continuando-se lhes depois este, ou qualquer outro socorro, que mais convier, se acaso o continuar a merecer: com obrigações de representar Dramas em lingoagem, e Farças Italianas em Musica. E sendo a Casa denominada de S. Carlos, além de sumptuosa, e própria de huma Nação culta, a única em que se podem dar Espectaculos, que correspondão aos fins deste estabelecimento, e por isso digna de conservar-se.³⁴²

Na instrução de D. João ao diretor do Theatro da Rua dos Condes, o regente, assim como fizera D. José I, por meio do Marquês de Pombal, concordava com a função que o teatro teria para os impérios. Nota-se que o príncipe regente, no entanto, substituiu o termo reino, presente no alvará de 1771, por impérios, propagando, portanto, uma nova perspectiva da geopolítica portuguesa cujo teatro desempenharia papel indispensável para o fortalecimento da imagem e da autoridade do rei.

[...] cuja boa organização, e melhoramento tanto podem concorrer para corrigir os vícios, adiantar a civilização, e inspirar as virtudes politicas, e sociaes, que fazem a felicidade dos Impérios.³⁴³

Comparativamente a outras atividades comerciais no período, regidas a partir da cartilha do liberalismo econômico, a exploração comercial da atividade cênica permanecia atrelada às regras do monopólio real e a sua realização dependia de autorização especial do monarca.

Tal questão combinada ao rígido centralismo da corte em relação à administração das províncias, expresso na carta constitucional de 1824, criaram enormes percalços para o estabelecimento de atividades teatrais nas províncias.

³⁴² Arquivo Nacional Torre do Tombo. Ministério do Reino. Caixa 1113, maço 992_c0064

³⁴³ Ibid.

Todas essas preocupações deviam estar presentes no rigoroso centralismo que a Carta de 1824 estabeleceu, ao criar um Estado unitário em que, a rigor, não havia poder local. Toda autoridade era rigorosamente centralizada na capital do Império e nos poderes que a Constituição criou e dos quais derivavam todas as emanções da força do Estado.³⁴⁴

Considerando a tabela abaixo, observa-se que a organização de espaços cênicos nas capitais das províncias foi mais acentuada no final do século XVIII, durante o reinado joanino no Brasil e a partir de 1850. Um dos fatores que podem explicar a ausência de construções de edifícios teatrais orquestrado pelas administrações dessas regiões, entre as décadas de 1820 e 1840, foi a instabilidade política pós processo de independência–, que alimentou uma sequência de revoltas provinciais, algumas com forte tendência separatista.

Relação das Províncias do Brasil até 1850³⁴⁵		
Província do Grão-Pará	Belém	Theatro da Providência (1809) Theatro da Paz (1878)
Província do Maranhão	São Luís	Theatro União (1817)
Província do Piauí	Oeiras (1821-1852) / Teresina (a partir 1852)	Theatro de Santa Tereza (1870) Teatro Quatro de Setembro (1889)
Província do Ceará	Fortaleza	Theatro Taliense (1872) Theatro São José (1876) Theatro de Variedade (1877) Theatro São Luís (1880)
Província do Rio Grande do Norte	Natal	Theatro Santa Cruz (1876)
Província da Paraíba	Paraíba/Campina Grande*	Theatro Coliseu Dramático Theatro de Santa Rosa (1873)

³⁴⁴ NOGUEIRA, Octaciano. *A Constituição de 1824*. Brasília: Senado Federal, 2012, p. 21.

³⁴⁵ Os dados sobre teatro desta tabela foram retirados das pesquisas realizadas por J. Galante de Sousa, publicadas no livro *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*, de 1960. Lothar Hessel e Georges Raeders, publicadas nos livros: *O teatro no Brasil: da colônia à regência*, de 1974 e *O teatro no Brasil: sob Dom Pedro II*, de 1986.

		Theatro Recreio Dramático (1859)*
Província de Pernambuco	Olinda (até 1837)/Recife (a partir de 1837)	Casa de Ópera do Recife (1752) Theatro Santa Isabel (1850)
Província de Alagoas	Maceió	Theatro Minerva (1855)
Província de Sergipe	São Cristóvão (1821-1855) /Aracaju (1855)	
Província da Bahia	Salvador	Theatro da Praia (1760) Theatro Guadalupe (1798) Theatro de São João (1812)
Província de Mato Grosso	Cuiabá	Theatro de Cuiabá (1877)
Província de Goiás	Vila Boa de Goiás	Theatro de São Joaquim (1857)
Província de Minas Gerais	Ouro Preto	Casa de Ópera de Vila Rica (1770) Casa de Ópera de Sabará (1771) Casa de Ópera de Sabará (1819)
Província do Espírito Santo	Vitória	Theatro União Capixaba (1862)
Província do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro (1821-1834)/Niterói (1834-1889)	Theatro Santa Tereza (1842)
Província de São Paulo	São Paulo	Casa de Ópera (1795) Theatro Provisório Paulistano (1870)
Província de Santa Catarina	Nossa Senhora do Desterro	Theatro Novo (1830) Theatro Santa Isabel (1875)
Província de São Pedro do Rio Grande do Sul	Porto Alegre	Casa de Comédia (1794)

No caso da criação das casas de ópera, no final do século XVIII, dois fatores parecem ter sido fundamentais para expansão daqueles espaços: a influência do reinado de D. José I, que ofereceu atenção especial ao gênero, e os avanços que o alvará de 1771

trouxe para a implementação desses locais. Fosse por agentes individuais ou associados, a permissão para organizar teatros, no mundo fechado da colônia, foi uma oportunidade imensurável para as fortunas serem ostentadas e também para fazer face à Igreja como única sede das festividades.

Em relação à década de 1850 e as seguintes, como será visto no próximo capítulo, houve uma repactuação entorno da constituição do Estado nacional. Os debates na imprensa, ligados ao campo teatral, protagonizados pelos *homens de letras* passaram a reivindicar uma (re)fundação do teatro no Brasil a partir da ação do governo.

A partir da aprovação pelo Legislativo do Ato Adicional de 1834,³⁴⁶ garantindo maior autonomia às regiões em relação ao poder central, as atividades cênicas nas províncias dinamizaram-se. Apesar do surgimento de novas praças voltadas à atividade teatral no país, a capital do Império permaneceu como o grande centro dos acontecimentos teatrais e o propagador de modelos às capitais das províncias.

Entre o início do reinado de D. Pedro I e a abdicação da coroa brasileira, apareceram nove teatros na Corte, além da reorganização que o Theatro de São João foi submetido na década de 1820.

³⁴⁶ O Ato Adicional de 1834 criou as Assembleias Legislativas Provinciais, substituindo os Conselhos gerais. Até a instituição do Ato Adicional, os Conselhos gerais funcionavam como órgãos consultivos, “seus membros eram eleitos simultaneamente com os deputados gerais (não havia incompatibilidade entre os dois mandatos)”. A partir da criação das Assembleias Legislativas Provinciais, houve a ampliação das atribuições do poder provincial, que passou a dispor de poderes fiscais, legais e administrativos.

Teatros da Corte de 1813 a 1828	
1813-1824	Real Theatro de São João
1815	Theatrinho do Largo do Rossio ³⁴⁷
1820	Theatrinho de Luís de Sousa Dias ³⁴⁸
1823	Theatrinho Sociedade dos Amadores
1824	Theatro do Plácido
1824	Theatro do Porphyrio ou Theatro da Rua do Lavradio
1824	Theatrinho Constitucional
1825	Theatro Francês ³⁴⁹
1826	Theatrinho da Rua dos Arcos ³⁵⁰
1826-1831	Imperial Theatro de São Pedro
1828	Theatrinho do Largo de São Domingos

Fonte: Fundação Nacional das Artes (FUNARTE)³⁵¹ / J. Galante de Sousa³⁵²

Conforme estabelecido no alvará de 1771, além de serem considerados estabelecimentos comerciais, todos aqueles espaços cênicos eram classificados como

³⁴⁷ O Theatrinho funcionou entre os anos de 1815 e 1817.

³⁴⁸ HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto Alegre: URGs, 1974, p. 117.

³⁴⁹ O viajante alemão Eduardo Teodoro Bösch, no livro *Quadros alternados: impressões do Brasil de D. Pedro I*, indica que o Teatro Francês ficava na rua do Ouvidor, local com a maior concentração de franceses da Corte. Segundo o alemão “arrendaram-no comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e “vaudevilles”. É verdadeiramente digno de admiração como esses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda acham lazer e gosto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte, nem completa, mas contam-se nela bravos artistas”. Apud SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, p. 146.

³⁵⁰ O Aviso Real, assinado pelo intendente de polícia Luiz Soares Teixeira Gouveia, aprovando o regulamento da Sociedade do Theatrinho da Rua dos Arcos, formado principalmente por atores portugueses, foi referendado em 15 de junho de 1829.

³⁵¹ O projeto *Teatros do centro histórico do Rio de Janeiro* foi conduzido pelo Centro Técnico de Artes Cênicas, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Fundação Nacional das Artes (CTAC/DEACEN/FUNARTE). Os dados das pesquisas foram levantados entre os anos de 1982 e 2003, de acordo com o site da instituição. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/apresentacao.asp>>. Acesso . 2017.

³⁵² SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

teatros públicos, dado que o acesso às apresentações era garantido por meio da compra de bilhetes para qualquer indivíduo que pudesse pagar o valor e que estivessem operando dentro do ordenamento jurídico e dos padrões normativos da sociedade.

A presença de escravos desacompanhados no espaço teatro era tratada como caso de polícia. Havia uma rígida convenção “que impunha a separação entre senhores e escravos”.³⁵³ O acesso de mulheres desacompanhadas nas sessões também era visto como algo escandaloso.

À medida que aqueles teatros foram recebendo suas licenças para funcionamento, compuseram uma espécie de rede oficial de teatros públicos autorizados pelo imperador. Partilhar desta condição oferecia às empresas teatrais a possibilidade de requerer junto ao monarca recursos financeiros, no caso as loterias, herança da época joanina, para a manutenção dos seus negócios.

Observa-se ainda que as instituições teatrais poderiam até oferecer sessões privadas, sem a cobrança de taxas de entrada e amparadas exclusivamente pelos capitais das sociedades que a sustentavam; no entanto, isso não era muito usual. O mais corriqueiro era a venda de bilhetes voltada ao custeamento dos vários ofícios envolvidos nas apresentações de óperas, bailados, peças, bem como para a manutenção do espaço teatral.

A legislação teatral portuguesa não oferecia outras possibilidades para a compreensão da atividade teatral, senão a partir da ideia de mercadoria, de comércio. As solicitações encaminhadas ao imperador para autorização da empresa, ainda que

³⁵³SCHWARCZ, Lília. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 247.

consagrassem a ideia iluminista do teatro como uma instituição vocacionada à civilização do povo, no sentido de educá-lo e destacassem que tinham como “fim promover o recreio e instrução, por meio das mais escolhidas composições dramáticas”³⁵⁴, prevaleciam os termos da negociação comercial.

A partir das informações levantadas por Moreira Azevedo, Henrique Marinho, Augusto Maurício, Lafayette Silva, Múcio da Paixão, J. Sousa Galante sobre a rede de teatro em operação na corte, no período de 1822 a 1831, constata-se que, excetuando-se o Theatro de São João, subsidiado por benefícios governamentais, o Theatrinho do Largo do Rossio, o Theatrinho da Sociedade dos Amadores, Theatro do Porphyrio, o Theatrinho da Rua dos Arcos, o Theatro Francês e o Theatrinho do Largo de São Domingos eram constituídos e mantidos por associações particulares. Havia tanto entidades organizadas por homens livres pobres quanto aquelas formadas por grupos de ricos negociantes, ligado à exportação e ao tráfico de escravos, na promoção da atividade teatral.

Percorrendo os escritos daqueles autores, observa-se que tais sociedades passavam pelos mesmos rituais burocráticos para obter a concessão para o funcionamento dos seus negócios cênicos; no entanto, analisando os históricos dos teatros ligados àquelas associações, registra-se enormes discrepâncias em relações aos capitais que estavam associados.

O Theatrinho, inaugurado em 1820 e gerido pela Sociedade dos Amadores a partir de 1823 – de acordo com as memórias de Adrien Balbi, reproduzida por J. Galante de Souza no livro *O teatro no Brasil* –, foi totalmente amparado pelos recursos de grandes comerciantes que tinham negócios na Corte, segundo o memorialista “sua construção, de

³⁵⁴ *Estatuto do Theatrinho de São Domingos*. Rio de Janeiro: Typographia Astréa, 1828.

alto preço, se deu a um grupo de negociantes ricos... Os melhores artistas do Rio de Janeiro executaram seus cenários”³⁵⁵.

Situação completamente oposta à vivida pelo ator Victor Porphyrio de Borja, cujo primeiro projeto para estabelecer uma empresa teatral, em 1824, recebeu a contribuição financeira de artistas portugueses residentes no Rio de Janeiro; a quantidade de recursos envolvidos na aquisição do terreno e na edificação do teatro, contudo, levaram seus acionistas à falência. Para reaver os investimentos dos sócios do Theatro Porphyrio, o edifício, sem ter sido inaugurado para aquilo que fora projetado, foi transferido para uma sociedade maçônica.

Os exemplos citados demonstram que a atividade cênica no universo da corte estava inserida em uma zona atravessada por duas estruturas diferentes: de um lado, aquela que tornava imprescindível a autorização do imperador para o início da exploração da atividade teatral e, do outro, a que colocava as empresas teatrais em competição sem qualquer regularização por parte do Estado.

Se inexistia uma mediação por parte do Estado, no tocante à desigual competição que se estabelecia entre os negócios cênicos, o peso da mão da autoridade real se fazia bastante presente na repressão de atos que expunham o imperador. Tal apontamento fica evidente no episódio que envolveu a Sociedade dos Amadores, responsável pelo Theatrinho e D. Pedro I.

Construído a partir de investimentos de grandes negociantes da corte, muito provavelmente ligados ao tráfico de escravos, o Theatrinho foi organizado para acolher

³⁵⁵ BALBI, Adrien apud SOUSA, J. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960, p.48
Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro (Inaugurações até 1850). Disponível em: <
<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=50&cdP=18>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

os representantes das maiores fortunas do Rio de Janeiro. Dentre os envolvidos no projeto estava o arquiteto Grandjean de Montigny, que chegara ao Brasil com a Missão Francesa. Na autorização concedida pela autoridade real à Sociedade dos Amadores para o funcionamento do Theatrinho, em 25 de janeiro de 1823, ficava definida a seguinte cláusula “que possam dar espetáculos duas vezes por mês, contanto que nunca ofereçam em noites de representações do Real Theatro São João, ainda que sejam em dias de gala”.³⁵⁶ A intervenção do Estado em relação às sessões do Theatrinho da Sociedade dos Amadores era abertamente em favor dos interesses do empresário do Theatro de São João.

Em 1824, após a proibição da entrada da Marquesa de Santos³⁵⁷ em uma das sessões cênicas oferecidas pela instituição, o alvará de funcionamento da empresa foi cassado: de acordo com o relatório da intendência, o funcionamento do teatro estaria em desacordo com o estatuto aprovado pela autoridade real. Naquele ano, o edifício do Theatrinho foi comprado por Plácido Antonio Pereira de Abreu e os primeiros proprietários foram despejados. O novo proprietário do requintado edifício do Theatrinho da Sociedade dos Amadores era funcionário do paço e barbeiro do imperador. O desaparecimento desta instituição, como apontam cronistas da época, foi tramado

³⁵⁶Ibid.

³⁵⁷ Conforme Melo Barreto Filho e Hermeto Lima, no livro *História da política do Rio de Janeiro*: “Um dia o Imperador, que galanteava a Marquesa de Santos, fizera aquisição de dois camarotes e lhe oferecera para o espetáculo da noite. A Marquesa apresentou-se no teatro, sendo recebida no vestibulo pela comissão especial que, delicadamente, recusou-se a aceitar o bilhete. Momentos depois, chegando o Imperador e não vendo a Marquesa, retirou-se precipitado, indo à sua residência procurá-la. Encontrando-a banhada em prantos, escutando-lhe a narrativa que a humilhava, Dom Pedro incumbiu Plácido Ferreira de Abreu (barbeiro e fâmulos do Palácio) que sem demora comprasse o teatro, seguindo à transação o imediato mandato de despejo. Posta em prática a terminante ordem do feroso príncipe, a empresa do teatrinho e os atores prorromperam em vaías e frases de indignação, atirando pelas janelas, espelho, móveis, vestimentas e adereços de cena que, levados ao campo de Sant’Ana foram queimados, junto aos cajueiros da igreja”. Cf.: BARRETO Filho, Melo e Lima Hermeto. *História da política do Rio de Janeiro*. Apud HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto Alegre: UFRGS, 1974, p.104-105.

diretamente pelo imperador, que se valeu das prerrogativas da burocracia estatal e de seu poder de intervenção para dar fim ao negócio daquela sociedade.

Os relatos realizados no período do reinado de D. Pedro I, tratando de passagens da intimidade do imperador – ainda que alguns deles sejam mais frutos da criatividade dos cronistas e menos pautado em fatos – registram muito mais o modo como a oposição ao governo de D. Pedro I propalava, entre a população da corte e a do reino, os efeitos deletérios que a personificação dos interesses pessoais do monarca, garantidos pelo poder moderador e aliado ao exercício da violência em relação aos divergentes, borrava a ideia de autonomia que congregou diferentes grupos políticos no apoio ao processo de independência.

É importante considerar que a oposição ao imperador do Brasil era formada por grupos políticos, principalmente de brasileiros, que passaram a ser sistematicamente perseguidos pelo Estado após o encerramento forçado dos trabalhos da primeira legislatura instalada no país a partir da independência. Destaca-se ainda que tais grupos, ao promover as excentricidades do monarca e de seus aliados, operavam com os mesmos meios que aceleraram a queda da monarquia francesa, no final do XVIII, a saber, jornais, panfletos e caricaturas.

O legado das revoluções liberais no Brasil garantiu, ao menos em espírito, a possibilidade da existência de uma *esfera pública* definida por lei, mas acessível apenas à ínfima parcela dos grupos letrados. Conforme estabelecido pela carta de 1824, no artigo 179, parágrafo IV:

Todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavra, escriptos e publica-los pela Imprensa, sem dependencia de censura; com tanto que

hajam de responder pelos abusos, que commetterem no exercício deste Direito, nos casos, e pela fôrma, que a Lei determinar.³⁵⁸

Os grupos de brasileiros que se opunham à tendência absolutista do governo de D. Pedro I podiam até flertar com o ideário revolucionário francês e norte americano, no entanto, existiam vozes de liberais que, embora tivessem concepções políticas opostas – como José Bonifácio de Andrada e Silva e José da Silva Lisboa (Visconde de Cairú) –, alertavam para os perigos da radicalização do ideário liberal.

Na cena europeia lembravam da ascensão dos jacobinos ao poder e o estabelecimento da política do terror. Já no cenário americano, tratavam do republicanismo, que inaugurou um período de guerras nas antigas colônias espanholas, e dos perigos do haitianismo. Para aqueles agentes, envolvidos no processo de independência do país e representantes de um liberalismo de caráter moderado seria preciso controlar a tendência absolutista do monarca, no entanto, controlar as facções políticas que se aproximavam do chamado jacobinismo.

O pequeno circuito teatral estabelecido na corte foi impactado tanto por aqueles que defendiam o centralismo régio, quanto por aqueles que viam na expansão do jacobinismo indícios para a fragmentação do país. Como espaços públicos, de acordo com a letra da lei, os teatros do Rio de Janeiro, tal qual o que ocorria na imprensa, transformaram-se em zona de disputa de entre os grupos políticos.

O clima de tensão entre os que divergiam sobre o modo como o país estava sendo conduzido politicamente (liberais) com aqueles que se mantinham fiéis ao *status quo* (conservadores) levou o Estado a tomar providências, a fim de manter a ordem e o decoro no âmbito teatral. Em decreto publicado em 1831, seis meses após a abdicação do

³⁵⁸Constituição brasileira de 1824. Brasília: Senado Federal, 2012, p.85.

imperador, o órgão de justiça indicava aos espectadores o modo como deveriam se portar nas dependências dos teatros durante as apresentações e as penalidades, convertidas em multas, no caso do descumprimento de tais regras.

[...] ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas palavras ou gritos a quem quer que for, exceto aos atores os de – bravo, *caput* ou fora –, e neste mesmo momento poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranquilidade do espetáculo os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas no art. 7º da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegar a tomar este caráter.³⁵⁹

Nos debates do Senado do período, por outro ângulo, a persistência de indivíduos armados nas sessões teatrais, mesmo após o estabelecimento medidas punitivas, se justificaria pela falta de policiamento nos arredores dos teatros. José Inácio Borges,³⁶⁰ senador vitalício pela província de Pernambuco, lembrava na tribuna que o número de assaltos na saída das apresentações dos teatros públicos, assim como durante o governo de D. Pedro I, era um flagelo para a Corte.

[...] no tempo do ex-Imperador, tínhamos da mesma maneira grandes quadrilhas de ladrões [...] animaram-se os Cidadãos e todos trataram de se armar e até quem ia ao theatro levava o seu jogo de pistolas.³⁶¹

No final da década de 1820, o estabelecimento definitivo do Código Civil Criminal, que rompeu em muitas partes com a legislação portuguesa sobre o tema³⁶² (substituindo, por exemplo, os suplícios corporais pela privação da liberdade do

³⁵⁹ AMORIM, Mariana de Oliveira. *Folhetins teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 12.

³⁶⁰ José Inácio Borges foi o primeiro ministro nomeado para a Fazenda após a abdicação do imperador.

³⁶¹ Anais do Senado. Livro 3, 27 de agosto de 1832, p.95. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp

³⁶² Sobre o tema, consultar MALERBA, Jurandir. *Os brancos da lei: liberalismo, escravidão e mentalidade patriarcal no Império do Brasil*. Maringá: EDUEM, 1994 e SALLA, Fernando. *As prisões em São Paulo: 1822-1940*. 2ª edição. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

indivíduo), manteve outras intocadas, como a vigilância do espaço teatral sob a responsabilidade da autoridade policial.

Quanto à escravidão, a lei que proibia o tráfico de escravos, construída a partir da interferência inglesa na questão, foi sancionada em 07 de novembro de 1831³⁶³, mas rapidamente tornou-se letra morta.

No decreto de 29 de março de 1833, que definia as funções do juiz de direito e o seu poder de polícia, ficava estabelecido que caberia à autoridade instituída fiscalizar com rigor os estatutos de teatros, espetáculos públicos, prisões, casas de correção, hospitais e casas de caridade, coibindo qualquer tipo de desvio de funções. Se por um lado a instituição teatral permaneceu oferecendo ao poder constituído as justificativas para a sua existência, por meio do seu regimento e forçando o *establishment* a desenvolver jurisprudência para proteção e desenvolvimento da mesma, por outro, em um contexto de ânimos políticos exaltados, o projeto “civilizatório” conduzido pelo Estado procurou prioritariamente expurgar do espaço teatral os comícios políticos que poderiam convulsionar a ordem pública.

Todos os Juizes de Paz da comarca serão obrigados a participar immediatamente ao Chefe da Policia os acontecimentos extraordinarios, que interessem á segurança e tranquillidade publica, e quaesquer outros, que demandem promptas providencias, informando-o da existencia de quaesquer ajuntamentos illicitos, ou em que houver perigo de desordem. Além disso lhe remetterão uma relação semanal contendo declaração: 1º das pessoas, que de novo tiverem vindo habitar o seu districto, com individuação de seus nomes, filiações, naturalidades, profissões, genero de vida e motivo por que para ahi vieram; 2º das pessoas, que tiverem sido obrigadas a assignar termo de bem viver, ou de segurança; 3º das pessoas indiciadas de crimes, ou pronunciadas, ou presas em consequencia delles; 4º das pessoas

³⁶³Lei de 07 de novembro de 1831: “Declara livres todos os escravos vindos de fôra do Imperio, e impõe penas aos importadores dos mesmos escravos. *Coleção de Leis do Império do Brasil* (1831), p. 182, Vol. 1, pt I Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-37659-7-novembro-1831-564776-publicacaooriginal-88704-pl.html>. Acesso em: 31 mar. 2017.

mandadas retirar do districto, ou expulsas delle na conformidade do disposto no Codigo do Processo.³⁶⁴

Cotejando os decretos reais publicados nos anos do reinado de Pedro I e os editados ao longo do Período Regencial (1831-1840), infere-se que, no período de 1822 a 1831, ações do Estado brasileiro com relação ao controle policial do exercício da atividade teatral, além de permanecerem caudatárias ao que era praticado em Portugal até a Revolução do Porto, estavam ligadas ao culto da imagem pessoal da realeza. Não que esta tendência tenha desaparecido nas décadas de 1830 e 1840 (como estratégia de fortalecer o regime de governo monárquico que permaneceu em evidência); no entanto, passou a vigorar a ideia de vigilância como garantia de manutenção da ordem pública ou de defesa da moral pública.

O maior controle policial sobre o espaço teatral representou também a sistematização de procedimentos de segurança. Procurando evitar que outros teatros tivessem o mesmo fim do primeiro edifício do Real Theatro, destruído completamente pelo fogo no ano anterior, o Intendente Geral de Polícia da Corte e Império prescrevia medidas de segurança a serem tomadas em tais recintos para evitar episódios daquela natureza.

[...] além de prescrever que os utensílios de prevenção contra o fogo deveriam ficar bem à mão a qualquer momento, proibia: distribuir-se mais bilhetes de entrada do que os lugares disponíveis; começar o espetáculo além da hora marcada; entrarem pessoas munidas de bengala, guardas-chuvas ou armas[...].³⁶⁵

³⁶⁴Decreto de 29 de março de 1833: *Regula as attribuições do Juiz de Direito que fôr Chefe de Policia*. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/1824-1899/decreto-37764-29-marco-1833-565107-publicacaooriginal-88979-pe.html>

³⁶⁵ HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto Alegre: URGs, 1974, pp.107-108.

Em torno da ideia de culto à imagem do monarca, somada à política de mercês³⁶⁶ – herança da sociedade do *Antigo Regime* –, a trajetória do empresário Fernando José de Almeida, vinculado ao Theatro de São João, ao mesmo tempo em que revela o apoio do Estado em promover as artes cênicas por meio de subsídios para o negócio daquele empresário, oculta uma história pautada exclusivamente em privilégios. Para se ter uma ideia da precedência do principal teatro da corte e do país, a partir dos dados recolhidos nos decretos reais entre o período de 1823-1831, dos seis teatros surgidos no Rio de Janeiro ao longo dos nove anos do reinado de D. Pedro I, apenas o Theatro de São João contou com o benefício das loterias.

Na crônica “Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes”, escrita por Manuel Duarte Moreira de Azevedo e publicada em 1877, foram apresentadas as primeiras considerações sobre os serviços prestados por Fernando José de Almeida, tanto para a nobreza, quanto para a realeza portuguesa instaladas no Brasil.

Fernando José de Almeida, vulgo Fernandinho, que viera para o Brasil como cabelleireiro do vice-rei D. Fernando [Fernando José de Portugal e Castro], era protegido por esse fidalgo, alcançou do príncipe regente a autorização para edificar outro theatro.³⁶⁷

Nas reflexões do membro do Instituto Histórico Geográfico, tecidas em tom burlesco e bastante preocupadas em apresentar uma genealogia nobre dos homens notáveis da corte, a trajetória de F. J. de Almeida em sua condição de nobre, diferente da

³⁶⁶ Fernanda Olival, na tese *As ordens militares e o Estado moderno: honra, mercê e venalidades em Portugal (1641-1789)*, defendida na Universidade de Évora, aponta que, “a economia da mercê (isto é, a disponibilidade para servir, pedir, dar, receber e agradecer) era importantíssima no Portugal do Antigo Regime e vinculante de toda a sociedade política; constituía um poderoso instrumento flexível de integração política, não obstante a mercê assumir, com frequência, um carácter negocial; além disso, dava ao monarca um protagonismo notório”. In: *Repositório Universidade de Évora*. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10174/239>> Acesso em: 02 abr. 2017.

³⁶⁷ AZEVEDO, Dr. Moreira. Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, p. 141.

usual no Brasil, por meio da compra de títulos, foi marcada por sua origem na execução de um ofício manual para membros da nobreza que o levou a gozar de todas as prerrogativas para a administração do Real Theatro de São João ao fim da sua edificação.

O benefício recebido por F. J de Almeida pessoalmente do Príncipe Regente, considerando os apontamentos de Norbert Elias em *A sociedade de corte*, embora visto como algo jocoso para Moreira de Azevedo, provavelmente por conta do antigo ofício de cabeleireiro real do empresário, não era uma relação tão exótica para a *sociedade de corte* como deixou transparecer aquele cronista:

[...] as relações entre senhores e serviçais [...] eram muito mais pessoais do que as relações entre diretores e gerente de uma grande empresa comercial de nossos dias. Em geral, os próprios príncipes decidiam as nomeações para suas orquestras. A distância social era imensa, mas a distância espacial, muito pequena. As pessoas estavam sempre juntas, o senhor estava sempre por ali.³⁶⁸

A ação administrativa do Estado, em relação ao primeiro teatro oficial organizado no Rio de Janeiro após a instalação da Família Real no Brasil, acompanhou o modelo estabelecido na gestão do Real Theatro de São Carlos. Embora fossem teatros organizados diretamente pela realeza, com recursos do tesouro e tivessem uso preferencial às sessões estabelecidas pelo paço ou em homenagem ao monarca, os dois teatros foram arrendados e administrados por terceiros.

É importante lembrar que havia a indicação no estatuto do Real Theatro de São Carlos que os lucros obtidos nas sessões, além de custear os salários do elenco e dos técnicos e a manutenção do espaço teatral, deveriam ser revertidos em benefício das instituições de caridade. No caso do Theatro de São João, os recursos adquiridos a partir das apresentações, considerados insuficientes, segundo as queixas do empresário, eram

³⁶⁸ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 21.

direcionados para a manutenção do espaço teatral e para o pagamento do corpo técnico e artístico da instituição.

No decreto imperial, publicado em 27 de setembro de 1830, por exemplo, que concedia loterias ao antigo Theatro de São João, rebatizado de Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara, nota-se que a justificativa para a concessão de loterias ao empresário tomava a demanda do proponente como causa para aprovação do benefício real. A bilheteria deficitária e a impossibilidade de gerir o negócio teatral por ausência de recursos financeiros foi o mote principal para o requerimento de loterias ao longo do período imperial. Percebe-se que no decreto imperial inexistia a ideia de contrapartida por parte do empresário. Tratava-se de uma transferência de recursos, com prescrições de como deveriam ser utilizados e até quando precisariam durar:

Attendendo ao que Me representou José Bernardes Monteiro, na qualidade de Director do Imperial Theatro de S. Pedro de Alcantara, sobre o augmento excessivo das despesas indispensaveis com os seus espectaculos, e á falta de meios sufficientes para suppril-as: Hei por bem conceder-lhe a faculdade necessaria para a extracção de tres loterias de cento e vinte contos de réis cada uma, que lhe ficam pertencendo como propriedade sua particular, e que serão extrahidas pelo plano das ultimas concedidas a beneficio do mesmo Theatro; com a declaração porém de que o producto liquido de doze por cento das mesmas tres loterias, e o rendimento dos espectaculos servirão não só para o pagamento de todas as despesas precisas na sustentação delles até o carnaval do anno futuro com a Companhia Nacional e a de Dança, mas tambem para o de qualquer quantia de que seja, ou possa vir a ser credor o mesmo José Bernardes Monteiro por gastos feitos no Theatro até a referida época. O Visconde de Alcantara, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Justiça, encarregado interinamente dos do Imperio, o tenha assim entendido, e expeça os despachos necessarios. Palacio do Rio de Janeiro em vinte e sete de Setembro de mil oitocentos e trinta, nono da Independencia e do Imperio. Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.³⁶⁹

A destruição do Real Theatro de São João, por um incêndio, pouco mais de uma

³⁶⁹ Decreto de 27 de setembro de 1830: Concede a José Bernardes Monteiro, Director do Theatro de S. Pedro de Alcantara, tres loterias para sustentação do mesmo Theatro. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio>>.

década após sua inauguração, colocou novamente Fernando José de Almeida em cena junto às instituições que operavam sob as ordens do Imperador D. Pedro I.

A reconstrução do futuro Imperial Theatro de São Pedro³⁷⁰ no terreno que fora ocupado pelo São João foi apoiada financeiramente pelo Estado brasileiro. Parte dos recursos veio de empréstimos financeiros feitos por Almeida junto ao Banco do Brasil e por concessões de mais algumas loterias ao empresário, destinadas ao empreendimento:

Attendendo ao que Me representou o Coronel Fernando José de Almeida, proprietario do theatro de S. Pedro de Alcantara desta Côrte, e á reconhecida impossibilidade de conserval-o, pelo simples producto das representações com o luzimento necessario: Hei por bem conceder-lhe tres loterias do fundo, que Eu houver por bem approvar, e que se extrahirão em seguimento das que lhe tem sido concedidas, devendo o dito proprietario concluir sem demora a parte, que ainda falta para completar a reedificação do mesmo theatro a que está obrigado. José Clemente Pereira, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, o tenha assim entendido, e faça executar com os despachos necesarios. Palacio do Rio de Janeiro em o 1º de Setembro de 1828, 7º da Independencia e do Imperio. Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.³⁷¹

A inauguração do Imperial Theatro de São Pedro³⁷² ocorreu em 1826. Neste ano, Fernando José de Almeida recebeu, por ordens do imperador, a Comenda da Ordem de Cristo. A honraria concedida ao empresário do Imperial Theatro, como forma de reconhecimento aos serviços prestados à casa real e a fidelidade, estava posta

³⁷⁰ No Decreto de 15 de setembro de 1824, D. Pedro autorizou as obras para a construção do futuro Imperial Theatro São Pedro de Alcântara.

³⁷¹ Decreto do 1º de setembro de 1828. *Concede três loterias para conservação e conclusão das obras do Theatro de S. Pedro de Alcântara*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio>>.

³⁷² Conforme a narrativa de J. Galante de Souza, no livro *O teatro no Brasil*, o Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara “possuía 100 camarotes, distribuídos em quatro ordens, com capacidade para umas 300 pessoas, separadas por um gradil dourado da plateia que acomodava aproximadamente 600 espectadores. Ao centro ficava o camarote imperial, ornado com o brasão do império, com lindos trabalhos de talha dourada e guarnecido de cortinas de seda azul, bordadas a ouro. A iluminação era feita por 220 velas de cera, resguardadas em mangas de vidro. A não ser no camarote imperial, onde havia um grande lustre e várias arandelas, do teto não pendia nenhum candelabro para não prejudicar a visão. O edificio era bastante arejado, atendendo aos rigores do clima. À entrada havia um *buffer*”.

no sistema de economia das mercês que marcava a concessão de privilégios, mas que no universo mental da antiga colônia de exploração portuguesa tinha o poder de reconfigurar trajetórias, apagando antigas vinculações ao exercício de trabalhos manuais. Como anotou Alberto da Costa e Silva, sobre a questão da distribuição de títulos durante o governo de D. Pedro I:

D. Pedro I continuou o processo, iniciado por D. João VI, de criar uma nobreza no país. Uma nobreza de mérito e não de linhagem, pois os títulos não passavam de pai para filho. Pródigo em distribuir essas mercês, principalmente entre os grandes fazendeiros, D. Pedro fez ao todo, em apenas nove anos, dois duques, 27 marqueses, oito condes, 42 viscondes e vinte barões. Participar da vida da corte era o máximo a que podiam aspirar os grandes proprietários rurais e os grandes negociantes urbanos.³⁷³

Ao emprestar recursos por meio do Banco do Brasil e conceder loterias ao empresário para a organização do Real Theatro de São João, o Estado operava na condição de financiador e de credor. A trajetória da aliança entre o Estado e o empresário Fernandinho terminou, nas palavras de Dr. Moreira, do seguinte modo:

Para reconstruir o theatro tomara Fernando José de Almeida dinheiro a juros no Banco do Brasil, e tendo falecido sem ter pago a dívida, passou o edificio a pertencer ao Banco do Brasil, que o alugou a José Fernando de Almeida, filho do antigo proprietário.³⁷⁴

O Imperial Theatro de São Pedro passava a fazer parte do patrimônio financeiro do Estado brasileiro. Com a abdicação de D. Pedro I e já tendo o Banco do Brasil como seu proprietário, o teatro foi rebatizado para Theatro Constitucional Fluminense.

O Constitucional Fluminense permaneceu fechado e no espólio do Banco do Brasil até meados de 1838, quando foi vendido para uma sociedade composta por trinta negociantes cujos representantes eram Manoel Maria Bregaro e Joaquim Valerio

³⁷³ SILVA, Alberto da Costa e. *Crise colonial e independência (1808-1830)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 59.

³⁷⁴ AZEVEDO, Dr. Moreira. *Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes*, op. cit., p. 154.

Tavares³⁷⁵.

O teatro foi reaberto no ano seguinte e rebatizado de Theatro São Pedro de Alcântara:

Tratando de sua liquidação o banco levou à praça o Theatro Constitucional, que arrematado por Manuel Maria Bregaro e Joaquim Valerio Tavares, formarão estes uma sociedade de quarenta accionistas que engarregou-se de uma empresa dramática; fechado o edifício em outubro de 1838 para ser pintado e restaurado, reabriu-se a 7 de setembro de 1839 com a representação da tragédia *Oligato* do Dr. P. J. G. de Magalhães.³⁷⁶

A trajetória do Real/Imperial Theatro, entre os anos de 1813 e 1831, refletiu o processo da migração da burocracia portuguesa para os trópicos. A peculiaridade da condução daquele teatro estava no modo como o Estado português se envolveu com a atividade teatral, no último quartel do século XVIII, e do estatuto que o teatro adquiriu a partir daquela intersecção.

Comparativamente ao modelo de organização estabelecido por Luís XIV para a condução da *Comédie-Française*, pode-se inferir que o Real Theatro de São João teve pontos de aparente aproximação com o modelo orquestrado pelo rei francês: foi organizado a partir determinações do rei como umas das grandes obras de urbanização da corte; foi erguido a partir de recursos oriundos de um monopólio régio (no caso as loterias); foi o espaço cênico oficial para o recreio da realeza, bem como para grandes reuniões políticas que contavam com a participação do rei; foi a única instituição teatral do Rio de Janeiro que, ao longo das décadas de 1810 e 1820, recebeu autorizações para a

³⁷⁵ “Acha-se organizada uma companhia, cujo fim é o de elevar o Theatro Constitucional Fluminense de São Pedro à altura das exigências da nossa civilização, enriquecendo-o com a presença dos melhores artistas estrangeiros, tanto na dança, como nas óperas. O capital reunido para este objeto orça 30:000\$000. A sociedade acaba de dirigir à Camara dos Deputados uma petição para a concessão de duas loterias anuais. [...] *Jornal dos debates políticos e literários* apud ALMEIDA, Lino Cardoso. *O som social: Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*. São Paulo: Editora do Autor, 2011, p.393.

³⁷⁶ AZEVEDO, Dr. Moreira, op. cit., p. 155.

exploração de loterias destinadas ao pagamento de seus custos. No entanto, era diferente do modelo francês sobretudo porque não havia política teatral estabelecida pelo Estado.

O que havia em relação ao Real Theatro de São João era muito mais que uma espécie de governança sobre as prerrogativas de uso do espaço e do seu sustento. Fora o universo do teatro real com as suas especificidades, vigorava os itens do alvará dos homens de negócio de Lisboa, de 1771, regularizando a exploração do comércio teatral.

A grandeza propagada pela *Comédie-Française* estava mais centrada em seu repertório de peças, nos métodos de trabalho (também chamados de “fórmulas”) desenvolvidos pela equipe de artistas e acolhidos estatutariamente pela instituição, traduzindo, deste modo, no modelo de proteção arquitetado pelo Estado francês, centrado no mecenato de escritores e atores reunidos em academias.

No caso do Real Theatro de São João, vigorou a ideia da empresa teatral, cujo Estado colocava em operação o velho regime de parceria, na qual o monarca concedia autorização para o agente empresarial empreender usufruindo da proteção real. Não por acaso, nos decretos reais do período, existe uma quantidade significativa de colocações informando sobre a labuta do empresário do Real Theatro de São João e nenhuma menção aos dramaturgos ou para os atores que circularam por ali.

No caso de atores e atrizes, que começaram a ser citados com mais frequência nos documentos produzido pelo Estado a partir de 1834, contata-se que as referências destacavam seus estatutos de empresários do ramo teatral.

Em relação às semelhanças, pode-se deduzir que tanto na França quanto em Portugal e no Brasil, o teatro, no contexto de organização do Estado nacional, foi instrumentalizado politicamente para difundir representações sobre a autoridade e o poder

da realeza. As modificações aplicadas no nome do teatro real do Rio de Janeiro, além de refletir o clima político o país, demonstram como a instituição teatral tornou-se um meio eficaz para a propagação de projetos de poder vitoriosos.

Deixando de lado por um momento os decretos reais, os discursos do Legislativo versando sobre a questão teatral no país, nos últimos anos do reinado de D. Pedro I, encontramos uma sociedade em formação que começava a comprometer-se com o registro dos acontecimentos teatrais.

O debate político, que imperou nas páginas da imprensa brasileira durante o reinado de D. Pedro I, começou a dividir espaço com assuntos ligados ao universo do teatro. Em 1826 aparecia o primeiro registro comentando uma apresentação no diário carioca *O Spectador Brasileiro*, segundo nos informa Luís Antônio Giron no livro *Minoridade crítica*.³⁷⁷

Havia ainda as medidas estatais voltadas a questões de infraestrutura, que apontavam para o melhoramento do espaço teatral a partir da aplicação de tecnologias modernas para o período. Neste aspecto, o decreto de 23 de outubro de 1828, concedia ao brasileiro Antonio da Costa, com negócios estabelecidos em Londres, uma autorização para criar na corte uma companhia constituída por capital brasileiro e inglês, com a finalidade de fornecer iluminação a gás para corte. Conforme o estabelecido no documento em questão:

Esta companhia ficará debaixo da immediata Protecção de Sua Magestade o Imperador do Brazil, e lhe será permitido intitular-se Imperial Companhia para a illuminação da cidade do Rio de Janeiro. III. A luz dos lampeões será fornecida, e entretida por meio de gaz, e estarão accesos em todas as noites, que não forem de luar, desde meia

³⁷⁷ GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo: Edusp/Ediouro, 2004.

hora precisa depois do sol posto, até romper o crepusculo da manhã; e nas que o forem durante todo aquelle espaço de tempo, que a lua não preste claridade sufficiente. Uma tabella baseada na altura da lua marcará fixamente quando os lampeões se devem acender, e por quanto tempo o devem estar. VI. Durante o espaço, de vinte e dous annos, contados da data da concessão á nenhuma outra pessoa, ou companhia será concedido o fazer illuminar a cidade; por quanto durante aquelle periodo só esta companhia o fará, gozando do privilegio exclusivo de só ella fornecer luz por gaz a todas as lojas, armazens, vendas, theatros, estabelecimentos públicos, e casas da capital, que queiram participar desta commodidade, segundo a convenção que os resptivos proprietarios, inquilinos, administradores, e habitantes fizerem com a companhia, ou seus agentes: ficando a segunda parte desta condição dependente da approvação do Poder Legislativo.³⁷⁸

Com a dinamização dos negócios teatrais no Rio de Janeiro durante os anos do Primeiro Reinado, além da intensificação da concorrência entre as empresas teatrais, houve o recrudescimento da entrada de atores, atrizes, cantores, dançarinas, músicos, cenógrafos entre outros, vindos principalmente de Portugal; os espaços cênicos iam de requintados edifícios projetados por especialistas ao palco sob lona; os periódicos, além da política, começaram a divulgar os acontecimentos teatrais da capital do Império. Entre os relatos das apresentações apareciam juízos de gosto que aspiravam à condição de crítica.

A censura, bastante apagada na gestão joanina, reapareceu como mecanismo de contenção à circulação de ideias que denunciavam os abusos da autoridade imperial, os espaços teatrais da Corte passaram a ser vigiados, reuniões políticas não eram bem-vindas, tampouco ataques à figura da autoridade imperial durante as sessões cênicas; peças antes de ser montadas, deveriam ser circunstanciadas e encaminhadas para o crivo da autoridade policial. Tais medidas, no entanto, não foram suficientes para estabilidade

³⁷⁸ Decreto de 23 de outubro de 1828. *Concede a Antonio da Costa a faculdade de organizar uma companhia para emprehender a illuminação desta capital por meio de gaz.*

política do novo país sul-americano. A elite da terra vencera a queda de braço com o imperador português criado nos trópicos:

Sem contar com o apoio militar que tivera em novembro de 1823, Pedro I respondeu à crise com a abdicação ao trono brasileiro. Recorrendo aos direitos que lhe conferiam a Constituição, fazia-o em favor de seu filho e encerrava sua carreira política no Brasil com fama de soberano intransigente, autoritário e absolutista. Apesar disso, seguindo para Portugal, lutou contra as tropas do irmão absolutista, recolocou a filha Maria da Glória no trono, restaurou a Carta liberal de 1826, que ele próprio tinha outorgado, e criou as condições, assim, para a segunda experiência liberal portuguesa.³⁷⁹

No plano administrativo, ao final do reinado de D. Pedro I, a legislação teatral repetia as normatizações estabelecidas pelo alvará de 1771. A Corte dispunha de um pequeno circuito de teatros públicos organizados por sociedades particulares, que não tinham acesso às loterias. O auxílio financeiro do Estado às atividades cênicas, refletindo o desequilíbrio entre os poderes nos primeiros anos de vigência do império e uma continuidade do modelo da administração joanina, colocava o imperador como o único responsável pela distribuição da concessão dos chamados “jogos de sorte”. O empresário responsável pelo teatro real foi o único a se beneficiar desta situação, ao longo de quase duas décadas.

Concluindo, a partir das informações da bibliografia e dos decretos reais, pode-se constatar que:

O modo como o Estado brasileiro se envolveu com o fomento das artes cênicas durante a vigência do Primeiro Reinado repetiu os códigos que o Estado português estabeleceu no trato com tal questão, notadamente, uma abordagem mais comercial e material, sem grandes preocupações artísticas e com apelo à censura.

³⁷⁹ NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. “A vida política” apud SILVA, Alberto da Costa. *Crise e independência (1808-1830)* op. cit, 2011, p. 111.

O Real/Imperial Theatro era, acima de tudo, uma empresa especializada no comércio de sessões de ópera, teatro e bailados, cujo empresário, diferentemente das outras empresas, na impossibilidade dos rendimentos da bilheteria pagarem os custos de manutenção do espaço, do elenco contratado para as apresentações e dos técnicos envolvidos nas produções, podia contar e recorrer ao benefício das loterias.

Os cálculos sobre o valor absoluto das loterias eram estabelecidos pelo Estado, no caso a autoridade real/imperial, a partir de informações remetidas pelo administrador do Real/Imperial Theatro. O grande risco era de não conseguir arrecadar o montante previsto, o que poderia demandar a solicitação de mais loterias. A medida mais corriqueira tomada pelo governante, a fim de debelar a queda de braços com os caprichos da fortuna, era ceder ao empresário mais de uma loteria, de modo que o valor pleiteado pudesse ser atingindo por meio de parcelas.

Havia, portanto, proteção real à atividade comercial do Real Theatro. A adjetivação “real” e posteriormente “imperial” à frente do substantivo teatro, além de estampar o projeto de poder em curso, traduzia uma relação de parceria comercial em que a empresa, desde que soasse interessante e estratégica aos interesses do Estado, ficava sob a proteção da autoridade real.³⁸⁰

Excetuando-se os períodos de construção e reconstrução do Real Theatro – em que o governo se pronunciou sobre o engajamento que teria para erguer um teatro “digno da Corte e modelo para o Império” e assim retomando o sentido de “instituição educadora

³⁸⁰ As empresas que recebiam autorizações para a exploração comercial, se estratégicas aos interesses do Estado, recebiam a proteção do monarca/imperador e passavam a ser denominadas real ou imperial. Conforme o decreto, autorizando a organização de uma companhia de iluminação para a Corte, podemos ler sobre esta relação jurídica: “Esta companhia ficará debaixo da imediata Protecção de Sua Magestade o Imperador do Brazil, e lhe será permitido intitular-se Imperial Companhia para a iluminação da cidade do Rio de Janeiro”. *Decreto de 23 de outubro de 1828*.

do povo”, ao longo de quase duas décadas –, a relação entre o governo e o empresário daquele teatro foi estritamente para tratar de questões de ordem administrativa e comercial.

Na ausência de projeto mais meticuloso estabelecido pelo Estado brasileiro a ser aplicado no campo teatral para o fortalecimento da instituição, o governo, ao conceder loterias ao empresário do Real/Imperial Theatro, estabelecia principalmente que o funcionamento do teatro fosse mantido em operação para o divertimento da Corte. Neste sentido, o comprometimento do administrador daquele local, frente aos ritos da *sociedade de corte*, restringia-se a colocar em cena peças, óperas, elogios e bailados que cantassem as glórias da realeza.

A instabilidade política do governo de D. Pedro I adiou, por quase uma década, o aprofundamento de um sem-número de debates e medidas fundamentais à constituição do Estado nacional.

O Real/Imperial Theatro, na ausência de política estatal focada na questão teatral, foi, até o final daquele governo, uma estrutura que se beneficiou de práticas administrativas gestadas durante o *Antigo Regime*. Sem a imposição, por parte do Estado, de compensações frente às loterias concedidas ao administrador da instituição, coube ao empresário manter as portas do teatro abertas para o recreio dos habitantes da Corte, claramente os estratos mais abastados, e oferecer provas, por meio do expediente teatral, da sua fidelidade à realeza.

A ostentação da riqueza do Real/Imperial Theatro manifestava-se na apresentação material do teatro e dos espetáculos, na maior quantidade de apresentações, nos elencos

contratados e na diversificação dos gêneros oferecidos; no entanto, o repertório e a vida do teatro conservavam-se como na época da sua inauguração.

Por outro lado, a organização de teatros públicos de sociedades particulares, outorgados pela autoridade real a partir das determinações do alvará de 1771, ainda que bastante instáveis, impuseram, ao longo do Primeiro Reinado, uma nova dinâmica na vida teatral do Rio de Janeiro. A expansão desse tipo associação foi paulatinamente requerendo políticas de Estado mais abrangentes para o teatro e para a proteção da atividade teatral, do mesmo modo que começou a atacar a competição que o Estado realizava na condição de agente empresarial, além de estimular o surgimento de agentes que passaram a requerer interlocução entre o Estado e o universo teatral.

Todo o poder ao Legislativo.

O Período Regencial, como escreveu o historiador José Murilo de Carvalho, “reproduziu no Brasil a fase tumultuada por que passou a América hispânica entre 1810 e 1825, às voltas com a construção de seus Estados nacionais e de seus sistemas republicanos de governo”. Carvalho destaca também que a abdicação de D. Pedro I, em 1831, deixou o governo, pela primeira vez na história, totalmente nas mãos dos brasileiros.

Os diversos projetos políticos pelo país que estiveram silenciados por um longo tempo ganharam voz. Num piscar de olhos, as províncias da Bahia, do Pará e Rio Grande do Sul pediram as contas do Brasil. A rigorosa centralização garantida pela Constituição de 1824 começou a eclipsar:

Todas essas preocupações deviam estar presentes no rigoroso centralismo que a Carta de 1824 estabeleceu, ao criar um Estado unitário em que, a rigor, não havia poder local. Toda autoridade era rigorosamente centralizada na capital do Império e nos poderes que a Constituição criou e dos quais derivavam todas as emanções da força do Estado. O rigor desse unitarismo se estabelecia exatamente a partir de uma vigorosa centralização política e administrativa.³⁸¹

Em 18 de maio de 1831, pouco mais de um mês após a abdicação de Pedro I, o Legislativo, em claro sinal da recuperação da sua força dentro dos poderes do Império, colocava em pauta a discussão do projeto que proibia concessão de novas loterias. Na tribuna do Senado, o Marquês de Barbacena falava contra a concessão de loterias, atentando para os perigos de o Estado incentivar, entre a população, a prática de jogos de

³⁸¹ NOGUEIRA, Octaciano. “A Constituição de 1824” In: *Coleção Constituições brasileiras*. Brasília: Senado Federal, 2012, p. 21.

azar como o principal meio para o financiamento de pequenas fábricas, obras de caridade e para o teatro:

Todas as Nações civilizadas têm reconhecido, pela estatística criminal, que depois da admissão do Jogo das Loterias, tem apparecido um grande numero de suicidas nas almas inferiores, commettidos por homens, que esperançados em uma sorte que lhes figura uma mudança de fortuna consideravel, tem aventurado o sacrificio de suas pequenas posses no lance da Loteria; e com o desengano desesperado, dão-se a morte a si mesmos; e no Brazil, onde esta tentação para filhos, familias, e domesticos, lhes faz, para haverem com que comprar bilhetes em todas quantas Loterias se publicam, recorrer ao roubo de seus Pais e Patrões, nem ao menos tem apparencia de bondade, que em outros Paizes as Loterias apresentam, fallo do beneficio do Estado, a cujo favor se estabelecem.³⁸²

Somada à preocupante questão dos vícios que o Estado estaria encorajando a população a praticar, com promessas de ganhos financeiros fáceis, Barbacena questionava o pouco retorno recebido pelo Estado dos agentes contemplados com o benefício para a exploração daqueles jogos. Para o marquês, os lucros das loterias eram utilizados exclusivamente em proveito particular pelos beneficiários, situação que o Estado sustentava, dada a falta de acompanhamento e da ausência de critérios estabelecidos pelo governo que exigissem alguma contrapartida frente ao benefício concedido.

No Brazil tem sempre sido prodigamente concedidas em favor de pessoas, que invertem o lucro certo que tiram em seu proveito particular, e de que o Estado tira o minimo interesse. Em toda a parte se tem acabado este escandaloso jogo, dando de mão ao util que o Estado percebia; e devemos nós, que nenhuma utilidade temos tido porque vejo Loterias concedidas para uma fabrica de papel, que nada tem feito, para a fabrica das chitas, que creio nenhum andamento tem tido; para o Theatro, que cada vez está mais empenhado, etc., e o povo incauto tem concorrido com grossas sommas, que não podem deixar de lhe ser pesadas, e o beneficio é destes que têm obtido tão abusivas concessões;

³⁸² Anais do Senado. *Discussão do projecto que prohibe a concessão de loterias*. Livro 1. Sessão de 18 de maio de 1831, p.161-162. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

mas passe a Lei, para evitar o mal futuro, já que o passado se não póde remediar.³⁸³

As colocações do marquês de Barbacena no Senado atingiam diretamente a prerrogativa que o antigo Real/Imperial Theatro tivera ao longo de quase duas décadas. Nestes anos, a gestão de Fernando José de Almeida, alheia ao que era vivenciado por outras sociedades teatrais da Corte, exercendo seu direito de usufruir do benefício da proteção real para a sua atividade e procurando resguardar o seu negócio da concorrência, remetia à autoridade real queixas que, usualmente, tocavam na questão da dificuldade financeira de sustentar a atividade teatral apenas com recursos de venda de bilhetes para as apresentações.

Certamente havia grandes apuros, mas as concessões realizadas pelo governo estabeleciam no máximo prazos de duração para a utilização dos recursos. Nas sessões de maio do Senado, alguns membros da instituição, favoráveis à proibição de novas loterias, questionavam a dependência que o Real/Imperial Theatro criara frente aos recursos dos jogos e o pouco retorno que o Estado recebera destas concessões.

Manuel Caetano de Almeida Albuquerque, senador pela província de Pernambuco, no seu discurso, além de sugerir que a administração do Real/Imperial Theatro utilizara os recursos alocados em benefício pessoal do empresário, apontava que a insuficiência do projeto de lei em tramitação estava voltada apenas à proibição de novas concessões de loterias. Para o parlamentar seria talvez mais importante rever os excessos de autorizações oferecidos no passado e cortá-los para corrigir os abusos cometidos:

³⁸³ Anais do Senado. *Discussão do projecto que prohiibe a concessão de loterias*. Livro 1. Sessão de 18 de maio de 1831, p.161-162. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp

Ha algumas loterias concedidas sem motivo, que justifique a concessão; porque só para o Theatro se contam duas, ou tres, com duas, ou três applicações diferentes; e quem come esse dinheiro? Talvez seja alguém que por nenhum titulo o mereça. Estes abusos são de um effeito mais terrivel do que muitas pessoas julgam, e eu desejava desde já vel-os cortados, mas é isso o que se não consegue por meio do projecto, segundo está redigido; porque se elle prohibe a concessão de novas Loterias, não tolhe que vão continuando as que já temos. Isto equivale a um tributo, e tributo dos mais consideraveis, por isso mesmo que a esperança do lucro o faz pouco sensível, apesar de que possa produzir consequencias bem funestas.³⁸⁴

As acusações do senador que denunciavam a administração do Real/Imperial Theatro não consideravam, no entanto, que o Estado brasileiro muito pouco evoluíra no trato da questão teatral. A persistência de benefícios ao empresário daquela companhia, entendida por alguns parlamentares como apropriação indevida de recursos, era uma das contradições, entre tantas, que o Estado Brasileiro manteve após o processo de independência, principalmente porque não rompeu imediatamente com as normas da burocracia estatal portuguesa que migraram para os trópicos.

A possibilidade de o parlamento considerar a proposta de rever todas as concessões de loterias realizadas durante a gestão de D. Pedro I levou o marquês de Barbacena (partidário da proibição de concessão de nova loterias e simpático àquela tendência), a propor critérios em relação ao encaminhamento de revisão. No do caso do principal teatro do Rio de Janeiro defendia:

O Governo julgou que convinha haver theatro para aquelle fim se faziam necessarias. Se algumas Loterias ha, que mereçam ser supprimidas, de certo não são estas, porque tem uma applicação, que não deixa de ser proveitosa á sociedade.³⁸⁵

³⁸⁴ Anais do Senado. *Discussão do projecto que prohibe a concessão de loterias*. Livro 1. Sessão de 26 de maio de 1831. Disponível em:

<http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

³⁸⁵ Ibid.

As sessões do Senado, ao longo dos meses, foram redefinindo as regras para a concessão de loterias. Marquês de Maricá,³⁸⁶ senador pela província do Rio de Janeiro, apresentou uma proposta que limitava o poder do Executivo de conceder loterias e o submetia à apreciação do Legislativo:

Como não ha cousa alguma má, que não tenha um lado bom para onde possa ser olhada, eu reflectirei ao Senado, que posto vá de accôrdo, em que se prohiba ao Governo a continuação das abusivas concessões de Loterias que tem feito, não me parecia acertado que se tapasse de todo a parte a que o Corpo Legislativo as concedesse em favor de estabelecimentos uteis, taes como da Casa da Misericordia, do Collegio de Educação da Bahia, do de S. Joaquim, desta Cidade, etc., que não tendo rendas sufficientes para as suas despezas, podem ser soccorridos com este meio; que, apezar da immoralidade que o nobre Senador lhe attribue não deixa de ser menos gravoso do que outro qualquer recurso de que se quizesse lançar mão, para a manutenção destes estabelecimentos, que apontei, e de outros da mesma natureza. E' portanto minha opinião que prohibindo-se ao Governo a concessão de Loterias, fique salva á Assembléa o concedel-as, quando julgar que isso convém.³⁸⁷

A proposta do marquês de Maricá foi imediatamente reforçada por Bento Barroso Pereira, senador pela província de Pernambuco, que lembrava os abusos cometidos pelo Poder Executivo ao longo dos anos.

O caso é, que quando um Estabelecimento Pio ou de Instrucção carecer de soccorro, e pedir ao Governo uma Loteria, não possa este conceder-lhe effectivamente sem approvação da Assembléa. E' o abuso das concessões immoderadas que o Governo tem feito, o que no meu entender dá lugar á prohibição, por que se é pelo principio de immoralidade, nunca a Assembléa póde dispensar na immoralidade das acções.³⁸⁸

Apesar do debate sobre os vícios que o Estado estaria incentivando entre a população ao promover jogos de azar para amparar obras de caridade e outros negócios, nem as velhas concessões de loterias foram retiradas e nem as novas concessões foram

³⁸⁶Mariano José Pereira da Fonseca.

³⁸⁷Anais do Senado. *Discussão do projecto que prohibe a concessão de loterias*. Livro 1. Sessão de 18 de maio de 1831, pp. 161. Disponível em:

<http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

³⁸⁸Ibid., p. 163.

totalmente proibidas. Ao longo de seis anos, decretos tratando de solicitações de loterias para o teatro desapareceram, mas o mesmo não ocorreu em relação à concessão de jogos para a construção de igrejas, auxílios às obras de caridades, aos hospitais e aos colégios ligados às ordens religiosas

A grande conquista destas discussões foi tornar o Legislativo, por intermédio do estabelecimento de comissões, o principal órgão avaliador para a distribuição do benefício. Ao Executivo, conforme atribuição constitucional, caberia a decisão final. No entanto, com mudanças significativas em relação ao que ocorreu no Primeiro Reinado, a decisão final do governante passou a ser mediada tanto pelos apontamentos do Legislativo quanto pelo do Conselho de Ministros.

Na década de 1830, além do rebatizado Theatro Constitucional Fluminense, surgiram na Corte mais dois teatros: o Theatro de São Francisco de Paula, organizado pelo francês Victor Chabry, comerciante e professor de idiomas, e o Theatro da Praia de Dom Manuel.

Teatros da Corte (1831 a 1834)	
1831 - 1838	Theatro Constitucional Fluminense
1832	Theatro do Vallongo ³⁸⁹
1832	Theatro São Francisco de Paula
1834	Theatro da Praia de Dom Manuel

³⁸⁹ MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 66.

Diferentemente do período anterior, a intervenção do Legislativo na vida teatral da Corte e do Império, a partir de 1831, impôs algumas condições de garantia para a atribuição de loterias. As medidas, no entanto, durante seis anos e permaneceram adormecidas. Na documentação produzida pelos poderes Legislativo e Executivo, entre 1832 e 1836, os assuntos ligados ao teatro desapareceram.

O Theatro Constitucional Fluminense, depois de quase vinte e cinco anos de proveito dos jogos para a composição da sua receita, ficou comprometido (por uma caução), a partir da deliberação da sessão da Assembleia Geral Legislativa de 03 de julho de 1837, a manter uma companhia teatral com repertório de peças em português, uma companhia de ópera italiana e uma companhia de baile.

O documento não fazia qualquer referência à quantidade de artistas, indicava o valor monetário da loteria, os períodos para a extração e o tempo de duração – no caso, dozes loterias, com o valor total de 2.400 réis.

1ª A Assembléa Geral Legislativa resolve: Art. 1º São concedidas ao Theatro Constitucional Fluminense, duas Loterias annuaes de duzentos contos de réis cada uma, segundo o plano junto, pelo tempo de seis annos. Art. 2º Para realisação desta graça, a Sociedade Theatral prestará caução de alli manter, além de uma Companhia que represente Peças Dramaticas em vulgar, uma de Opera Italiana, e outra de Baile. Art. 3º Ficam derogadas para este effeito as disposições em contrário.³⁹⁰

As deliberações da Assembleia Legislativa em relação ao Constitucional Fluminense foram totalmente seguidas pelo decreto de novembro de 1837, assinado pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, Bernardo Pereira de

³⁹⁰Anais do Senado. Livro 1. Sessão de 03 de julho de 1837, p. 191. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

Vasconcellos, encarregado interinamente do Império, após a renúncia do regente Pe. Diogo Feijó.³⁹¹

As prováveis queixas dos novos proprietários do Theatro Constitucional Fluminense quanto às dificuldades de sustentar, com o produto das loterias, três companhias cênicas na instituição levaram o governo, em 1838, a rever o artigo do decreto anterior que obrigava a sociedade a tal caução. O decreto de 20 de setembro de 1838 limitou a exigência, mas não renunciou a tarefa de fiscalizar a aplicação que os administradores do teatro fariam com o produto das loterias concedidas, implementando, deste modo, as decisões do Legislativo de 1831, o que marcou a ruptura com os procedimentos do alvará de 1771.

Art. 1º A Sociedade do Theatro Constitucional Fluminense fica desonerada da obrigação de prestar a caução determinada no artigo segundo do Decreto [...] devendo receber o producto das Loterias já extrahidas, e que se extrahirem em virtude da concessão do referido Decreto, sem dependencia da dita caução.

Art. 2º A mesma Sociedade será privada do direito de continuar a extracção das Loterias concedidas, se deixar de manter effectivamente pelo menos duas das Companhias designadas no artigo segundo do sobredito Decreto. Art. 3º O Governo fiscalizará o uso que a Sociedade fizer do producto das Loterias, tomando-lhe contas, sempre que o julgar conveniente.³⁹²

³⁹¹Decreto nº. 154 de 30 de novembro de 1837. *Concedendo ao Theatro Fluminense duas loterias annuaes por tempo de seis annos.* O Regente interino em Nome do Imperador o Senhor Dom Pedro II tem sancionado e manda que se execute a Resolução seguinte da Assembléa Geral Legislativa. Art. 1º São concedidas ao Theatro Constitucional Fluminense duas loterias annuaes de duzentos contos de réis cada huma, segundo o plano junto, pelo tempo de seis annos. Art. 2º Para a realização desta graça a Sociedade Theatral prestará caução de alli manter, além de huma Companhia, que represente peças dramaticas em vulgar, huma de opera Italiana e outra de baile. Art. 3º Ficão derogadas para este effeito as disposições em contrario. Bernardo Pereira de Vasconcellos, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios da Justiça, encarregado interinamente dos do Imperio, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessarios. Palacio do Rio de Janeiro em trinta de Novembro de mil oitocentos trinta e sete, decimo sexto da Independencia e do Imperio. Pedro de Araújo Lima. Bernardo Pereira de Vasconcellos

³⁹²Decreto n. 46 - de 20 de setembro de 1838: Desonera a Sociedade do Theatro Constitucional Fluminense da obrigação de prestar a caução determinada no artigo segundo do Decreto de trinta de novembro de mil oitocentos trinta e sete: e providencia acerca da applicação do producto das Loterias, que lhe foram concedidas pelo referido Decreto.

Em 01 de Julho de 1837, pouquíssimos dias antes das decisões ligadas ao Theatro Constitucional, a Câmara dos Deputados votara na decisão favorável pela concessão de loterias ao Theatro da Praia de Dom Manoel.

A Assembléa Geral Legislativa resolve: Art. 1º São concedidas ao Theatro da Praia de D. Manoel, duas Loterias annuaes de cem contos de réis cada uma, por espaço de quatro annos. Art. 2º Ficam derogadas para este effeito as disposições em contrario.³⁹³

Havia várias questões interessantes entorno do Theatro da Praia de D. Manoel.³⁹⁴ Tratava-se de uma empresa sustentada por uma sociedade de atores e atrizes portugueses, que estabeleceram seu negócio num período de forte sentimento antilusitano no Rio de Janeiro. Seguindo uma trajetória diferente de outras experiências envolvendo atores na organização de teatros, como havia ocorrido na década anterior, o D. Manoel, construído pelos artistas portugueses João Evangelista da Costa, Ludovina Soares da Costa, Vitor Porfírio de Borja, Maria Soares do Nascimento, Vitor Quesado, Theresa Soares, Bento José, Fernando Cerqueira e Camilo José do Rosário Guedes, que trabalharam no Imperial São Pedro. Foi o primeiro teatro dirigido por uma sociedade de particulares que contou com o apoio de loterias e a primeira concessão, destinada ao teatro cujos diretores seguiram os ritos estabelecidos em 1831, que atribuíam ao Legislativo a prerrogativa de oferecer parecer favorável ou desfavorável à atribuição daquele benefício.

Conforme autorização aprovada pelo Senado, a partir da deliberação da Câmara dos Deputados, em 22 de setembro de 1837, o teatro recebia duas loterias anuais, pelo prazo de quatro anos, somando, oito loterias até o ano de 1841. No entanto, um adendo foi acrescido no Senado ao parecer anterior da Câmara dos Deputados. No texto anexo

³⁹³ Anais do Senado. Livro 1. Sessão de 01 de julho de 1837, pp. 191. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

³⁹⁴ J. Galante de Souza, no livro *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*, faz um relato breve, mas detalhado sobre os acontecimentos que marcaram a chegada da trupe portuguesa, em 1829.

constava: “em consideração ao quanto concorre para a civilização, e moralidade dos povos, a frequencia dos theatros, quando bem policiados pelo Governo, é de parecer que seja aprovada”.³⁹⁵

O pequeno acréscimo realizado pelo Senado para a concessão de loterias ao Theatro da Praia de D. Manoel, demonstra uma importante mudança em relação à função que o teatro passou a ter para o Estado brasileiro. A concepção do teatro como instituição para a “educação do povo” – princípio do ideário iluminista –, “em relação à autoridade do rei” foi reorientada para a ideia de “civilização e moralidade dos povos”. Embora se tratando de termos aparentemente genéricos, tais expressões, na década de 1830, marcavam os primeiros debates ao redor da identidade nacional, no âmbito da consolidação do Estado nacional.

Destarte, os legisladores do império compreendiam o teatro a partir do caráter pedagógico, direcionado à correção de costumes e como espelho para os hábitos civilizados. A condição civilizadora e moralizadora do teatro, para ser bem desempenhada, na percepção de tais agentes, dependia principalmente da ação do governo, por meio da adoção de condutas “quando bem policiados pelo Governo”. Para tanto, nada mais apropriado que o uso da censura como instrumento a serviço da civilização e moralização.

As concessões de loterias em 1837, além dos dois teatros, beneficiaram instituições como a Santa Casa de Misericórdia, Casa de Correção, Casa dos Expostos, Casa do Recolhimento, seminário e obras em geral.

³⁹⁵José Ignacio Borges. – *Marquez de Maricá. – Marquez de Barbacena. 4º. A' Comissão de 22 de setembro de 1837,* p.441. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

Decreto de 21 de outubro de 1837		
Dá novo plano para a extração das loterias		
Plano para a extração de todas as loterias concedidas, ou que o forem para o futuro, a que se refere o Decreto desta data		
Quantidade de Prêmios	Valores	
1	20:000\$000	
1	10:000\$000	
1	4:000\$000	
1	2:000\$000	
2	1:000\$000	2:000\$000
6	400\$000	2:400\$000
12	200\$000	2:400\$000
24	100\$000	2:400\$000
150	40\$000	6:000\$000
1800	24\$000	43:200\$000
1 Primeiro branco		800\$000
1 Último branco		800\$000
Total		
2000 Prêmios		96:000\$000
4000 Brancos (20% de benefícios e imposto)		24:000\$000
6000 Bilhetes a 20\$000 réis		120:000\$000

O ano de 1838 colocou na cena da Corte o primeiro esboço de um sistema aplicado ao teatro, pós-independência, envolvendo governo, *homens de letras* e artistas. No sistema, apareciam as concessões de fomento indireto do Estado, aprovadas no Legislativo, referendadas pelo Executivo e destinadas ao principal espaço da Corte, ainda sob a propriedade da fazenda nacional: dramaturgos brasileiros – no caso Gonçalves de Magalhães, com a peça *Antonio José ou Poeta e a Inquisição*, e Martins Pena, com *O juiz de paz na roça* – atentavam para personagens brasileiros e, no caso de Pena, para as tramas do cotidiano do país e, por fim, o ator João Caetano, que desde o início da carreira se autodistinguia no seu campo de atuação promovendo sua origem pátria.

A força dos brasileiros na cena teatral, como anotou João Roberto Faria, “para não poucos historiadores da literatura brasileira, [...] marca o nascimento do próprio teatro brasileiro”.³⁹⁶ Neste sentido, escreveu o crítico literário José Veríssimo sobre aquele momento:

Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cuja protagonista era também brasileira e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil.³⁹⁷

O prosseguimento das ações do Estado de proteção às atividades teatrais da Corte foi interrompido, o aprofundamento dos conflitos nas províncias impôs ao governo

³⁹⁶ FARIA, João Roberto. *Ideia teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 31.

³⁹⁷ VERÍSSIMO, José *apud* FARIA, João Roberto. *Ideia teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 32.

central, conduzido pelos conservadores, a rápida adoção de agenda de decisões e de ações, além de empenho material para conter o chamado “teatro da guerra”.³⁹⁸

No fechamento ano de 1838, o Theatro Constitucional Fluminense foi vendido e o Theatro da Praia de D. Manoel, como previsto em contrato,³⁹⁹ retornou ao patrimônio da fazenda nacional, permanecendo por pouco tempo. Em 1839, o São Januário⁴⁰⁰ foi comprado pela sociedade de acionistas do Teatro de São Pedro de Alcântara. Com a venda daquelas duas instituições, o Estado se desfazia do seu patrimônio teatral. O provável motivo para as transações descritas esteve ligado à necessidade de mais fundos para o enfrentamento das rebeliões nas províncias insurgente às ordens da Corte. No Legislativo, a Assembleia Geral resgatou a pauta das loterias, estabelecendo novos entendimentos e prerrogativas, que tiveram consequências para o teatro.

No ano legislativo de 1839, houve a retomada dos debates sobre as concessões de loterias. O marquês de Barbacena, senador pela província de Alagoas e um dos principais opositores a distribuição de autorizações para exploração das loterias no início dos anos

³⁹⁸ *Teatro da guerra* foi uma expressão amplamente utilizada na documentação do Legislativo do império para abordar os recorrentes levantes nas províncias, durante o período das regências. Setembrada (1831) (MA); Setembrada (1831) (PE); Novembrada (1831) (PE); Crato (1832) (CE); Abrilada (1832) (PE); Revolta do Guanais (1832-1833) (BA); Revolta de Carrancas (1833) (MG); Carneiradas (1834-1835) (PE); Rusgas (1834) (MT); Revolta dos Malês (1835) (BA); (1835-1840) (PA); Sabinada (1837-1838) (BA); Revolta de Manuel Congo (1838) (RJ); Balaiada (1838-1841) (MA); Guerra dos Farrapos (1835-1845).

³⁹⁹ MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 62-63. “Obrigam-se os arrendatários a pagarem sempre adiantado a dita quantia anual de um conto e duzentos mil réis, de maneira que no primeiro dia de todos os anos de contracto fique a fazenda della embolsada. A fazenda pública permite aos arrendatários a faculdade de fazerem bem feitorias que forem necessárias ao seu estabelecimento; no caso, porém, de as não fazerem, serão obrigados a entregar as casas arrendadas no mesmo estado que as receberam. Findo o prazo do presente contracto, ficam pertecendo à fazenda pública todas as bem feitorias, que pelos arrendatários forem feitas e o mesmo se entenderá se, dentro do prazo indicado não cumprir qualquer das condições que vão declaradas”.

⁴⁰⁰ Homenagem à princesa Januária. Em 1836, durante a regência de Diogo Feijó, frente ao aumento das rebeliões provinciais, o nome da princesa foi defendido por membros da ala conservadora do legislativo para assumir o trono brasileiro.

1830, diagnosticava que, ao longo de duas décadas, o jogo ganhara grande popularidade na Corte.

o progresso do jogo entre nós está muito desenvolvido. Em 1818 não era possível extrahirem-se duas loterias em favor do teatro; e o Governo querendo favorecer este estabelecimento, até mandava vender os bilhetes de loteria na Bahia. Hoje não se encontra difficuldade alguma na extracção daquellas que se apresentam á venda, tanto é o furor do jogo.⁴⁰¹

Diferente do ano de 1831, em que as loterias eram vistas por uma parcela do Legislativo como uma fonte de vício promovida pelo Estado para o amparo de negócios particulares; o benefício, dada rentabilidade, em 1839, passava a ser considerado um mal necessário importante para a sustentação das despesas públicas.

Nesse sentido, Antonio Francisco de Paula de Hollanda Cavalcanti, senador pela província de Pernambuco, evocando o recrudescimento dos levantes provinciais, questionava o Senado sobre a distribuição de loterias para o favorecimento de particulares em detrimento das necessidades do Estado. Para Hollanda Cavalcanti, na impossibilidade de o Estado brasileiro agilizar “grandes empréstimos”, bem como de aumentar a carga tributária para “melhorar os negócios públicos”, a opção mais coerente para o contexto seria “aplicar os produtos das loterias para as despesas do exército e necessidade do Tesouro Público”. O senador ponderava ainda que o favorecimento de particulares com as loterias no estado de guerra que se encontrava o país poderia lançar grandes dúvidas sobre o Legislativo. Na perspectiva de Hollanda Cavalcanti, o Estado deveria colocar termo à atribuição de loterias para particulares a fim de estimular a dinamização dos negócios, principalmente os da indústria.

⁴⁰¹ Anais do Senado. Livro 3. 17 de agosto de 1839, p. 216. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

Quando não temos meios de fazer face ás nossas despesas, e estamos a braços com rebeliões internas; quando estou persuadido que nenhum representante da Nação deixa de reconhecer que, sem grandes empréstimos, e por consequencia grandes impostos, não poderão melhorar os negocios publicos: é nesse estado de aperto, de afflicção, que nós vamos ser prodigos e desprezadores de meios de que podemos lançar mão, e que se offerecem essas graças a pessoas que se reconhece que não têm direito a ellas. Se nós temos esses meios, senhores, por que razão não os havemos de applicar para as despesas publicas? Por que razão não havemos ir contrahir novos empréstimos? Não será melhor applicar os productos das loterias para as despesas do exercito e necessidades do Thesouro Publico, guardando-se esses favores particulares para outra occasião? Se o Senado tem feito essas concessões em outro tempo, esse seu procedimento poderia não ser tão estranhado como o será nas conjuncturasactuaes. Demais, se se puzer termo a taes concessões, muitos pretendentes deixarão de esperar taes graças, e veremos animar-se, para assim dizer, o trabalho da indústria.⁴⁰²

O consenso a respeito da possibilidade de o Estado aplicar o produto das loterias à melhoria dos negócios públicos avançou sobre as considerações dos parlamentares que permaneciam apontando a exploração daquele benefício como algo ilícito e imoral. Alguns membros do Legislativo, como foi o caso de Manoel Caetano de Almeida Albuquerque, senador pela província de Pernambuco, tentaram, mas sem abrir mão daquela proposta, apresentar arranjos que garantissem tanto o benefício dos negócios públicos quanto o dos particulares. Falava-se do aumento das concessões, do estabelecimento de garantias para aqueles que já haviam recebido a graça e da possibilidade de requerer novos benefícios.

Senado já passou o principio de que é um jogo licito e moral, porque ninguem vai a elle obrigado, e elle habilita muitos individuos a fazerem a sua fortuna. [...] eu entendo que, se as loterias são um jogo muito licito e moral, e donde vêm tantos proveitos aos particulares e ás rendas do Estado, quantas mais se concederem melhor será; e assim não vejo razão para que se diminua o numero dellas. Pelo mesmo principio, não vejo motivo por que aquelle que já teve dez não tenha mais. [...] Se se reconhecesse a bondade das loterias, então mais conveniente seria que seu producto fosse applicado para as rendas do Estado, como já foi

⁴⁰² Anais do Senado. Livro 3. 17 de agosto de 1839, pp. 213-214. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

proposto, creio que em 1830, ao que então me oppuz; mas hoje votarei por esta medida, por isso que dahi tantos bens resultam.⁴⁰³

No final das sessões de agosto, a tendência geral apresentada pelos senadores foi de aumentar as restrições às loterias distribuídas para particulares até a sua total extinção. Para João Antônio Rodrigues de Carvalho, senador pela província do Ceará, o governo e tampouco o Legislativo tinham o direito de fazer concessões de loterias para particulares.

O Sr. D. Pedro I concedeu muitas loterias: passou a faculdade de conferir-as á Assembléa Geral; e se se quizesse indagar o caso, podia-se perguntar que direito tem o Imperador e a Assembléa Geral para concederem loterias. Eu não sei donde vem esse direito. Não admitto systema de conceder se muitas loterias, e a todos os homens que as pedirem, e muito menos áquelles que já se tem conhecido que com este favor nada têm feito.⁴⁰⁴

Findava o ano legislativo como a prerrogativa de o Estado poder financiar os negócios públicos com os produtos das loterias autorizado pelo Legislativo e aprovado pelo Executivo.

A condição civilizadora e moralizadora atribuída ao teatro nos últimos anos da Regência e a associação entre governo, *homens de letras* e comediantes, no mesmo período, para a inauguração do teatro brasileiro, não alteraram o estatuto que a instituição teatral recebeu, no mundo português, no final do século XVIII. O teatro, entendido como o exercício da atividade teatral era, antes de qualquer coisa, uma empresa. As dificuldades impostas aos particulares para o recebimento de proteção do Estado, através do recebimento de concessões para exploração de jogo, afetaram do mesmo modo os teatros da Corte, além colocar os negócios públicos como pretendente ao patrocínio das loterias.

⁴⁰³ Anais do Senado. Livro 3. 17 de agosto de 1839, p. 215. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp

⁴⁰⁴ Anais do Senado. Livro 3. 20 de agosto de 1839, p. 255. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp

O benefício voltaria a ser autorizado novamente às atividades cênicas após a conclusão das revoltas provinciais. Em 15 de setembro de 1847, por exemplo, seguindo as definições estabelecidas pela Assembleia Geral, no ano de 1839, o legislativo atribuía dezoito loterias para o Tesouro Público como forma de cobrir os gastos que esta instituição tinha com o pagamento de uma pensão atribuída pelo governo ao ator João Caetano:

Concedem 18 loterias para indemnização do Thesouro, da prestação que dá a João Caetano dos Santos, a 3 por anno.⁴⁰⁵

O relatório apresentado pelo ministro José da Costa Carvalho à Assembleia Geral Legislativa – uma década depois, tratando das concessões de loterias autorizadas pelo imperador e, posteriormente, pelo legislativo, entre os anos de 1821 e 1847 – mostra que as concessões de loterias foram, exclusivamente, para alguns teatros. O Constitucional Fluminense e o São Januário foram, nos últimos anos da década 1830, palcos utilizados em conjunto tanto para o delineamento quanto para a difusão da dramaturgia e da interpretação brasileira. Publicado em 1850, o documento não apresentava qualquer menção às loterias distribuídas por D. Pedro I ao Imperial Theatro, talvez porque tal autorização fosse considerada mero capricho do imperador. Registrava, no entanto, as autorizações de loterias vitalícias ou sem limite de tempo, direcionadas a hospitais, obras assistenciais, segurança e ensino vinculado às ordens religiosas.

Loterias concedidas pelo Poder Legislativo à atividade teatral (1821 – 1846)				
Instituição	Ano de Concessão	Loterias	Período de extração	Tempo de duração
Theatro da Praia de Dom Manoel	1837	8	2 por ano	4 anos

⁴⁰⁵Relatório do ano de 1848 apresentado a Assembleia Geral Legislativa na primeira sessão da 8ª legislatura. Ano de publicação 1850, pp. 82.

Theatro Constitucional Fluminense	1837	4	4 por ano	6 anos
Cia Dramática Francesa do Theatro São Januário	1841	4	1 por ano	4 anos
Theatro de São Pedro de Alcântara	1846	4	4 por ano (1 por trimestre)	6 anos

Fonte: “Relatório do ano de 1848 apresentado à Assembleia Geral Legislativa na primeira sessão da 8ª legislatura”.⁴⁰⁶

Ao fim da década de 1830, as intervenções pontuais do Estado na concessão de benefício ao exercício das atividades cênicas na Corte, aliada às intervenções dos *homens de letras* e artistas teatrais, impuseram existência para teatro brasileiro.

A vida teatral da Corte, mesmo com as agitações provinciais, ganhou novas dimensões. Para Décio de Almeida Prado, no livro *João Caetano*, o embarque do jovem país no ideário romântico, com a consequente conformação dos mitos nacionais, além de marcar o nascimento da dramaturgia brasileira e do artista nacional, estabeleceu para a atividade cênica uma mudança de estilo, as formas do teatro português passaram a disputar com as formas do francês do período.

1836 é o ano decisivo para o romantismo no Brasil. Em Paris, Gonçalves de Magalhães publica *Suspiros poéticos e saudades*. No Rio de Janeiro, representam-se os primeiros dramas da então chamada “escola moderna” *O rei diverte-se* de Victor Hugo, *Catarina Howard* e *A Torre de Nesle* de Alexandre Dumas. Os espectadores estavam saturados [...] de peças e personagens remoídos até a exaustão [...]. Foi então que os teatros começaram a substituir [...] pelas emoções e

⁴⁰⁶“Relatório do ano de 1848 apresentado à Assembleia Geral Legislativa na primeira sessão da 8ª legislatura”. Ano de publicação 1850, p. 82.

sobressaltos de alguns melodramas já tocados pela febre romântica [...]. O público afluía em massa, fascinado pelo *frisson* moderno[...]”⁴⁰⁷

No campo do comentário teatral, João Roberto Faria, no livro *Ideias teatrais*, assim como Décio de Almeida Prado, cita José Justiniano da Rocha, no jornal carioca *O cronista*, como o primeiro *homem de letra*, com atuação na imprensa e na vida política do império, que se engajou no exercício da crítica teatral:

Em 1836, já radicado no Rio de Janeiro, vamos encontrá-lo nas fileiras do jornal *O Cronista* defendendo a ideia de que os espetáculos teatrais deveriam ser comentados nos jornais. [...] Justiniano pretende inaugurar uma atividade nova no Brasil, a de crítico teatral, e para isso não nomeia apenas os mestres a serem seguidos – os críticos franceses Sainte-Beuve e Jules Janin – como também resume os princípios que o guiarão. [...] nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que análise crítica faça sobre sair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação. O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos e judiciosos.⁴⁰⁸

No legislativo, os debates sobre o controle da cena teatral, com o fito de preservar a ordem e a autoridade do rei, impunham novas abordagens na tipificação de crimes e medidas para a censura:

Estudemos essa velha Inglaterra: o que se pratica nella? Contra os immensosdisturbios de uma população devassa propôz a Inglaterra alguma medida destas? Eu sei que a Inglaterra está bem constituida, tanto que nessas ocasiõesapparece sempre uma força respeitavel que acaba com as desordens; mas esta força não consiste nas Relações tiradas á sorte, nem nas alterações do Codigo do Processo, nem em militares que discutem as ordens dos seus superiores, e que obedecem quando querem e lhes parece. Essa não é a força; depois dos motins acabados, na Inglaterra, os processos continuam; veja-se essa Lei marcial, emfim veja-se o que se pratica alli. Não ha muito que na Irlanda o Rei foi insultado no theatro e atiraram-lhe com uma garrafa; o réo foi visto e preso, o Jury disse: Não tem criminalidade; – e não se quiz reformar o Jury. Senhores, é necessario extremar as cousas: rebeldes com armas na mão devem repellir-se com a força; uma vez que as armas cahiram, a força não deve ser empregada.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1972, p. 35.

⁴⁰⁸ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

⁴⁰⁹ Anais do Senado. *Discurso do senador Antônio Francisco de Paula de Holanda Cavalcanti de Albuquerque*. Livro 4. 23 de setembro de 1839, p. 129. Disponível em:

À guisa de conclusão, o debate historiográfico que trata da formação do Estado brasileiro no século XIX⁴¹⁰ afirma que a construção da identidade nacional, na primeira metade do XIX, foi promovida e patrocinada pelo governo imperial e apoiada pelos *homens de letras*.

Seguindo aquele enunciado, identifica-se que os pareceres do legislativo favoráveis ao subsídio financeiro do Theatro Constitucional Fluminense e do Theatro da Praia de Dom Manoel, em 1837 (muito diferentes das concessões autorizadas por D. João VI e D. Pedro I), foram os primeiros passos efetuados pelo Governo Central, após a independência e o processo de constitucionalização, de apoio financeiro para a difusão de um sistema que envolveu autor, obra, artistas cênicos e público,⁴¹¹ articulado pelos discursos dos *homens de letras* dedicados à construção da identidade nacional.

A aproximação do governo central às conformações do discurso entorno da nacionalidade, parece clara que, esteve ligado ao avanço das revoltas provinciais, que ao longo da década de 1830, ameaçaram desarticular o projeto de centralização do poder que vinha sendo orquestrado, a partir do Rio de Janeiro, desde 1808.

Como será mostrado no próximo capítulo, a vitória do projeto dos conservadores na construção do Estado nacional, a partir da *Declaração da Maioridade*⁴¹², inaugurou

<http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/IP_AnaisImperio_digitalizados.asp>

⁴¹⁰ Cf. *A interiorização da metrópole e outros estudos* (Maria Odila Leite da Silva Dias); *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial* (José Murilo de Carvalho); *O tempo saquarema* (Ilmar R. de Mattos); *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João* (Lília Moritz Schwarcz) e *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência* (Jurandir Malerba).

⁴¹¹ Em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido defende a tese da formação da literatura brasileira a partir da constituição de um sistema baseado em autores, obras e público.

⁴¹² O Golpe da Maioridade, em 23 de julho de 1840, colocou fim ao período da regência. O deputado Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e Silva (filho de José Bonifácio, ligado ao partido liberal, eleito deputado por São Paulo para a legislatura de 1838 – 1842 e um dos articuladores políticos das movimentações que levaram à Declaração da Maioridade), representando o Legislativo, declarava “A assembléa geral legislativa do Brasil, reconhecendo o feliz desenvolvimento intelectual de S. M. I. o senhor D Pedro II, com que a Divina Providencia favoreceu o imperio de Santa Cruz; reconhecendo igualmente os

uma nova época para o debate da questão teatral no país. Estabeleceu-se uma disputa ao redor daquele assunto, de um lado o projeto dos *homens de letras*, edificado sobre o ideal iluminista do teatro como instituição civilizadora e na defesa de uma política oficial para o teatro e do outro o legislativo, por meio das suas comissões, que no período das regências tornou-se a principal instância para deliberação para os assuntos ligados ao teatro, na distribuição de subsídios financeiros para o auxílio da exploração da atividade teatral.

males inherentes a governos excepcionaes, e presenciando o desejo unanime do povo desta capital; convenida de que com este deseJo está de acordo o de todo o imperio, para conferir-se ao mesmo Augusto Senhor o exercicio dos poderes que pela constituição lhe competem: houve por bem. por tão ponderosos motivos, declara lo em maioridade, para o effeito de entrar immediatamente no pleno exercicio d'esses poderes, como imperador constitucional e defensor perpetuo do Brasil. O Augusto Monarcha acaba de prestar o juramento solemne determinado no artigo 103 da constituição do imperio. Brasileiros! Estão convertidas em realidades as esperanças da nação; huma nova era apontou; seja ella de união e prosperidade. Sejamos nós dignos de tão grandioso beneficio. Paço da assembléa geral, 23 de julho de 1840. In: *Declaração da maioridade de sua majestade imperial D. Pedro II: desde o momento em que essa idea foi aventada no corpo legislativo até o acto da sua realização*. Rio de Janeiro: Typographia da Associação dos Despertados, 1840, p. 113. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242439>>

Pedro II: o governo em cena.

A construção da identidade nacional brasileira na primeira metade do XIX esteve vinculada ao Estado, foi promovida e patrocinada pelo governo imperial e foi apoiada pelos *homens de letras*⁴¹³.

Os escritos sobre teatro que circularam nos jornais da Corte, entre as décadas de 1830 e 1880, demonstram que os *homens de letras*, ligados à imprensa, à vida política e à esfera estatal transformaram o campo teatral num dos elementos fundantes da questão da identidade nacional e, ao mesmo tempo, operaram no intuito de apresentá-lo ao governo imperial como estratégico à “construção do imaginário” do Estado-nação.

A partir do debate historiográfico sobre o período, José Murilo de Carvalho, no artigo “*As marcas do período*”⁴¹⁴, bem como no livro “*O tempo saquarema*”⁴¹⁵, de Ilmar Matos, fica claro que a ameaça de fragmentação política do território brasileiro se tornou bastante tangível a partir da década de 1830. As revoltas provinciais avançaram no sentido de desarticular o projeto de centralização do poder que vinha sendo orquestrado do Rio de Janeiro desde 1808. As ações do Estado brasileiro, no período das regências, para conter os levantes nas províncias revoltosas e o alastramento para outras regiões foram violentíssimas.

⁴¹³ A literatura que trata da formação do Estado brasileiro, a partir de ideias como nação e identidade é bastante vasta dentro das áreas das Ciências Humanas e Literatura. Para a elaboração da tese, selecionei alguns autores, dentre eles: Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Sérgio Buarque Holanda, *Capítulo de história do Império*. Maria Odila Leite da Silva Dias, *A interiorização da metrópole e outros estudos*. José Murilo de Carvalho, *A construção da ordem: a elite política imperial e Teatro de Sombras: a política imperial*. De autoria de Ilmar R. de Mattos, *O tempo saquarema*, Lilia Moritz Schwarcz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos* e *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. Jurandir Malerba, *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência*.

⁴¹⁴ CARVALHO, José Murilo. “As marcas do período”. In: CARVALHO, José Murilo. *A construção nacional (1830-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

⁴¹⁵ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 2004.

Entorno da defesa da centralização do poder político e apropriando-se de estratégias sofisticadas, afim de debelar o possível desmembramento territorial, como ocorrera nas colônias espanholas na América durante as guerras de independência, o governo central procurou estimular a consolidação de instituições que operaram no sentido de reforçar a ideia de nação e de nacionalidade, como no caso do Colégio Pedro II, antigo Seminário de São Joaquim⁴¹⁶, criado em 1837, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB)⁴¹⁷, fundado no ano seguinte e o Conservatório Dramático Brasileiro, a partir de 1843⁴¹⁸.

A organização de tais instituições⁴¹⁹, forjadas em um período recortado por conflitos, retomava o ideário do “projeto civilizatório”⁴²⁰ iniciado por D. João VI nas primeiras décadas de 1800⁴²¹. Ao mesmo tempo, buscava intensificar a propagação da imagem da grande nação coesa e pacificada e, concomitantemente, anunciavam a vitória do regime monárquico bem como da centralização do poder a partir do centro-sul.

⁴¹⁶ O Seminário de São Joaquim, desde os anos 1820, fazia parte das instituições beneficiadas com duas loterias anuais e sem limite de tempo. O produto destas loterias era dividido entre: Santa Casa de Misericórdia, Casa dos Expostos, Casa do Recolhimento e Seminário de São José.

⁴¹⁷ O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), conforme relata Lília Schwarcz, era instituição estratégica para os interesses do Império brasileiro: “Estava ligado a oligarquia local, associada financeira e intelectualmente a um “monarca ilustrado” e centralizador. Em suas mãos (IHGB) estava a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar seus destinos dos da antiga metrópole europeia.”

⁴¹⁸ A Associação Conservatório Dramático Brasileiro foi criada em 15 de janeiro de 1843.

⁴¹⁹ O governo imperial, ao correr dos anos, incentivou viagens à Europa junto aos membros do IHGB e do Colégio Pedro II para o estudo de método de organização aplicado à administração pública e, de acordo com Manuel Bandeira, com a finalidade de “coligir nos arquivos estrangeiros documentos relativos à História do Brasil.” In: BANDEIRA, Manuel. *Obras poéticas de Gonçalves Dias*. São Paulo: Cia Nacional, 1944, p. XVIII.

⁴²⁰ SCHWARCZ, Lília Moritz. “Cultura”. In: SILVA, Alberto da Costa e. *Crise colonial e independência: 1808-1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, pp.207

⁴²¹ Conforme L. M. Schwarcz, em “*O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*”, uma das primeiras providências do príncipe regente nos trópicos foi apoiar e investir na criação de uma “iconografia patriótica e estatal.” In: SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 235.

A partir de 1840, o Golpe da Maioridade possibilitou a rearticulação de uma nova aliança entre as elites do país. Reunidas sob as bandeiras de “manutenção da ordem”⁴²² e de “difusão de civilização”⁴²³ aliaram ao jovem imperador para a consolidação do Estado nacional. O processo de independência era concluído. Para o historiador Ilmar Matos, a ideia de ordem que orientou aquele plano refletia a constituição de uma classe senhorial, disposta a conferir à imagem do monarca poder, no entanto, ciente de que o poder administrativo estava em suas mãos.

Manter uma ordem significava, efetivamente, garantir a continuidade das relações entre senhores e escravos, da casa-grande e da senzala, dos sobrados e dos mocambos; do monopólio da terra pela minoria privilegiada que deitava suas raízes na Colônia e no tempo da Corte portuguesa no Rio de Janeiro. [...]. Significava ainda mais: o monopólio da responsabilidade pelo Soberano, exercido por meio “dos mais próximos”, monopolizadores também do discurso. Significa também preservar a integridade territorial do Império, embora preservando as diversas regiões e a predominância da região de agricultura mercantil-escravista, e dentro desta prevalência do “Sul” polarizado pela Corte, depositária dos olhos vigilantes do Soberano.⁴²⁴

Quanto à difusão de civilização, uma classe senhorial aclimatada ao pensamento ilustrado, mas fiel a manutenção daquela ordem.

Difundir a Civilização era, por seu turno, assegurar o primado da Razão, o triunfo do Progresso, a difusão do espírito de Associação, a formação do Povo. [...]. Consistia, em suma, em mantê-lo em contato permanente com a Corte, rompendo seu isolamento, quer por meio de seus representantes políticos, quer por meio das folhas e pasquins, dos romances e do teatro. Mas difundir a Civilização consistia, de outro lado, em garantir a adesão a uma Ordem.⁴²⁵

A interpretação do historiador Ilmar Matos acerca do processo de consolidação do Estado nacional serve de lanterna à compreensão dos valores que passaram a orientar indivíduos na organização de associações empenhadas à causa nacional. Na esteira das

⁴²² MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. op. cit., p. 293.

⁴²³ Ibid., p. 293.

⁴²⁴ Ibid., p. 293-294.

⁴²⁵ Ibid., p. 294-295.

instituições que foram organizadas em torno da propagação do ideário da nacionalidade, o Conservatório Dramático Brasileiro, em causa do estabelecimento da ordem e da difusão da civilização, ofereceu ao Estado justificativas para o controle da produção teatral. Por meio dos relatórios do Ministério dos Negócios do Império, produzidos entre os anos de 1843 e 1845, percebe-se como o discurso da instituição foi sendo negociado ano a ano junto ao governo para receber o privilégio de exercer controle sobre peças como representante do Estado.

Criada em 1843, a Associação Conservatório Dramático Brasileiro era uma organização particular cujo principal objetivo era “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, de modo que esta se tornasse a escola dos bons costumes e da língua”⁴²⁶. Entre os sócios fundadores estavam Diogo Soares da Silva Bivar (presidente), José Rufino Rodrigues Vasconcellos (primeiro secretário), Luiz Carlos Martins Pena (segundo secretário), Francisco de Paula Vieira de Azevedo, Luiz Honório Vieira Souto, José Florindo de Figueiredo Rocha, Hermógenes Francisco de Aguiar Pantoja, Manoel Araújo Porto Alegre, cônego Januário da Cunha Barbosa, Agostinho Nunes Montez, José Pereira Lopes Cardal e Luiz Garcia Soares de Bivar.

No relatório do ministro dos negócios do império José Antônio da Silva Maia, apresentado ao imperador Pedro II, em 1843, aparecia as primeiras informações sobre aquela instituição. Entrava em ação a política reconhecimento àqueles que se dedicaram a questão nacional. No documento, Silva Maia, preciso no uso dos adjetivos, destacava a condição de “literatos respeitáveis” de alguns membros da associação e, elevados à

⁴²⁶ Estatuto da Associação Conservatório Dramático Brasileiro. In: Artigos orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Coleção Conservatório Dramático Brasileiro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. <Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1452744/mss1452744.pdf>

condição de representantes do progresso e da civilização, o papel que teriam em colocar o teatro brasileiro próximo “aos das nações mais adiantadas. ”

[...] virá propósito participar-vos que se acha installado nesta Corte hum Conservatório Dramático; e que entre os seus instituidores figurão os nomes de alguns Litteratos respeitaveis. He de esperar que esta associação muito influirá melhorar o Theatro Brasileiro, e aproxima-lo na composição, e na execução, aos das nações mais adiantadas neste gênero No Relatório antecedente.⁴²⁷

A relação estabelecida entre o Conservatório e D. Pedro II, assim como ocorria 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 intuições junto ao imperador assim como o agenciamento de benefícios.

Muito convêm ampliar, e desenvolver esta Instituição, cujo principal fim não se deve limitar à censura das peças, que se pretendem levar à Scena Publica, mas estender-se à fundação da Arte Dramatica entre nós, por meio de Escolas, em que ella se ensine em todas as partes principaes, e accessórias, de que se compõe; e pelo vehiculo de hum Jornal, que sujeite à analyse as Obras Dramaticas, assim Nacionaes, como Estrangeiras; de hum Jornal, que, por assim dizer, moralize os Theatros. Para levar isto a effeito, faltão ao Conservatorio os meios pecuniários indispensáveis; e sendo o objeto tão digno da vossa consideração, o Governo não hesita em sollicita de vós hum subsidio annuo, que soccorra aos gastos do expediente, e aos das indicadas fundações.⁴²⁸

No último relatório enviado ao imperador, tratando do Conservatório Dramático Brasileiro, o ministro José Carlos Pereira de Almeida Torres, escrevia “O Conservatório tem correspondido à confiança do Governo, o qual não duvida que elle continuará a prestar de bom grado este importante serviço com a mesma rectidão, com que até agora

⁴²⁷ Ministério do Império. Relatório do Ano de 1842. Apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 2ª sessão da 5ª legislatura. (Publicado em 1843). p. 6. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/brasil-ministerio-imperio/720968>>

⁴²⁸ Ministro Joaquim Marcelino de Brito. Ministério do Império. Relatório do Ano de 1845. Apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 3ª sessão da 6ª legislatura (Publicado em 1846). p.11. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/brasil-ministerio-imperio/720968>>

o tem feito.”⁴²⁹ No pequeno trecho, a aparente constatação de Almeida Torres sobre a confiabilidade dos membros do Conservatório Dramático, instruía o imperador sobre a medida a ser tomada em relação à instituição. Permanecia em operação antiga prática portuguesa da economia das mercês, favores ao governo mediante a concessão de autorizações. A partir de 1845⁴³⁰, o Conservatório Dramático começou a exercer censura sobre as peças em nome do Estado. O decreto nº. 425 de 19 de julho de 1845 era o primeiro instrumento de controle estabelecido pelo governo voltado para a questão da criação.

Até o surgimento daquele documento, o que havia estipulado sobre os teatros e os espetáculos públicos na Corte e nas províncias fazia parte de uma legislação, vinculada ao Código de Processo Criminal do Império, que tratava dos poderes da polícia. Dentre várias funções atribuídas ao órgão de verificação do cumprimento da lei estava a Inspeção dos Teatros e Espetáculos Públicos. Conforme estabelecido no regulamento nº 120 de 31 de janeiro de 1842, era atribuído aos chefes de polícia da Corte e das províncias, acompanhar as apresentações; fiscalizar dos espaços cênicos (teatros, casas de espetáculos, circos, anfiteatros ou qualquer outra armação permanente ou temporária para representação de peças dramáticas, mímicas, jogos, cavalhadas, danças e outros quaisquer divertimentos lícitos); inspecionar se o recitado no palco estava de acordo com o escrito e, principalmente, se aquilo que estava escrito era o mesmo que fora apresentado previamente para ser aprovado para a exibição; vigiar a conduta do público e se os gestos e as palavras dos atores não eram ofensivos à decência; obrigar que “os empregados no

⁴²⁹ Ministro José Carlos Pereira de Almeida Torres. Ministério do Império. Relatório do Ano de 1843 apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 3ª sessão da 5ª legislatura (Publicado em 1844), p.11.

⁴³⁰ Decreto nº. 425 de 19 de julho de 1845: Estabelece as regras, que se devem seguir para a censura das peças, que houverem de ser representadas nos Theatros desta Côrte, e faz extensivas aos das Províncias as que lhes são applicaveis. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-425-19-julho-1845-560525-norma-pe.html>>.

cenário” cumprissem seus contratos de trabalho durante as temporadas; garantir a ordem no teatro e nos recintos destinados à espetáculos, bem como, atuar em defesa da moral, da religião e da decência pública.⁴³¹

Composto por treze artigos, o decreto que conferiu poder de censura ao Conservatório Dramático costurava as propostas dos membros daquela associação com as atribuições da Inspeção dos Teatros e Espectáculos. No primeiro item da nova legislação, com a finalidade de mostrar o controle do governo sobre os repertórios dos teatros e dos espetáculos públicos, era estabelecido os procedimentos que as empresas cênicas deveriam adotar para a representação de peças⁴³².

Art. 1º As Peças, que tiverem de subir á scena nos Theatros desta Côrte, serão préviamente remetidas pelas Directorias dos mesmos Theatros ao Secretario do Conservatorio Dramatico brasileiro, o qual, lançando-as em um Protocollo para isso destinado, e dando recibo da entrega, as enviará sem demora ao Presidente do mesmo Conservatorio.

⁴³¹ **Art. 131.** Pertence aos Chefes de Policia inspeccionar os theatros e espectaculos publicos dentro do termo em que residirem. E no caso de não poderem exercer por si mesmo esta inspecção, a poderão delegar, encarregando-a, ou no todo, ou em parte, ás Autoridades judicarias, ou administrativas do Lugar, as quaes lhes darão conta do que occorrer. **Art. 133.** A Autoridade, á qual fôr encarregada a inspecção de um theatro, ou de qualquer outro espectaculo publico, deverá assistir a todas as representações, comparecendo antes de começarem, retirando-se depois de dissolvido o ajuntamento dos espectadores, e fiscalizando o pontual cumprimento dos annuncios feitos ao publico, tanto no que diz respeito ao espectaculo em si, e á commodidade devida e prometida aos espectadores, como á hora em que deve começar. **Art. 135.** Nenhum theatro, casa de espectaculo, circo, amphitheatro, ou qualquer outra armação permanente, ou temporaria, para representação de peças dramaticas, ou mimicas, jogos, cavalhadas, danças, e outros quaesquer divertimentos licitos, poderá ser patente ao publico, sem que primeiramente tenha sido inspeccionado pelo Chefe de Policia, ou Delegado respectivo, que fará verificar, se a construcção ou arranjo é tal, que afiance a segurança e commodidade dos espectadores. **Art. 138.** A Autoridade, à qual fôr encarregada a inspecção do theatro, ou espectaculo, deverá vigiar que o programma e o recitado sejam conformes ao approvado, e que os actores não procurem dar ás palavras e gestos um sentido equivoco, ou offensivo da decencia e moral. **Art. 139.** Deverá vigiar que dentro do theatro, ou no recinto destinado para o espectaculo, se observe a ordem, decencia e silencio necessarios, fazendo sahir immediatamente para fóra os que o merecerem, remetendo-os á Autoridade competente (quando o não fôr) para proceder na fórma da lei, se o caso assim o exigir. **Art. 140.** Não consentirá que os bilhetes de entrada se vendão por maior preço do que o estabelecido, quer por conta da empreza, quer de particulares que os tenham comprado para os tornar a vender. **Art. 141.** Os Chefes de Policia e Delegados obrigarão os empregados no scenario, impondo-lhes a pena de multa até 100\$000, ou de prisão até um mez, emquanto não estiverem findos ou dissolvidos os seus contractos, a que os cumprão, para que se não interrompão os espectaculos, ou deixem de cumprir-se as promessas feitas ao publico. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/regulamentos/r120.htm

⁴³² Para apresentações sem o uso voz, deveriam ser enviados os programas dos espetáculos.

Entre o segundo e o nono artigo (destaque ao 4º e 7º) do decreto eram registrados os procedimentos que seriam adotados para a conceder ou negar liberação às representações de peças. Quanto aos critérios utilizados pelos censores para avaliação das peças e dos programas, seguindo o estipulado à ação dos chefes de polícia, seriam vetados textos considerados ofensivos à moral, à religião e à decência pública.

Art.4º Quando o primeiro Censor negar a representação, ou propuzer alguma, ou algumas duvidas, emendas, ou suppressões, irá a Peça a segundo Censor; e neste caso se os dous Censores forem de uma só opinião, o Presidente negará a licença. Se a opinião do segundo Censor não se conformar com a do primeiro, fica a arbitrio do Presidente encostar-se a uma, ou a outra opinião, e assim conceder, ou negar a licença.

Art. 7º O nome dos Censores ficará em lembrança no Protocollo do Secretario, mas guardar-se-ha em segredo, não sendo licito publical-o jámais.

Os itens 11º e 12º davam destaque ao papel à Inspeção dos Teatros e Espetáculos. Reafirmando os procedimentos legais de 1842, o documento determinava que os anúncios de peça sem o visto do chefe de polícia fossem punidos com o fechamento do local das apresentações e que as representações, sem aprovação daquele funcionário, incidissem em pena prisão e multa.

Art. 11. No caso de se annunciar alguma Peça, que não tenha o visto do Chefe de Policia, este fará saber immediatamente á Directoria das Peças que o Theatro será fechado aquella noite, quando não faça annunciar outra; o que mandará publicar por cartaz na porta do mesmo, e mais lugares do costume, para conhecimento do publico. Os interessados ficão com o direito salvo de haver da mesma Directoria indemnização dos prejuizos, que o Theatro possa ter por essa suspensão de trabalhos.

Art. 12. Se fôr representada alguma Peça sem que tenha sido approvada pelo Chefe de Policia, a Directoria fica sujeita á prisão de tres mezes, e á multa, para cada um dos seus membros, de cem mil réis para os Cofres da Policia. Por Directoria das Peças entende-se a pessoa, ou pessoas encarregadas de as fazer representar, e de obter o visto da Policia.

A intersecção entre o Conservatório Dramático e a Inspeção dos Teatros e Espetáculos Públicos era dado pelo décimo artigo. A partir dele, a concessão de vistos dos chefes de polícia às peças e aos programas das apresentações passaram a depender dos pareceres do Conservatório Dramático. O item dez também não deixava evidente se as decisões dos censores deveriam ser seguidas pelo chefe de polícia.

Art. 10. Nenhuma Peça será apresentada ao Chefe de Policia para sua aprovação, em conformidade do artigo cento e trinta e sete do Decreto de trinta e um de janeiro de mil oitocentos e quarenta e dous⁴³³, que não vá acompanhada da censura do Conservatorio Dramatico Brasileiro, em qualquer sentido que seja; sem o que não lhe porá o visto.

Visto de perto, o Conservatório Dramático Brasileiro, a partir de 1845, estava ancorado sobre duas instâncias de controle, uma operando sobre a criação e a outra sobre as práticas. Olhando ao longe, uma instituição de censura com poder de polícia.

Concomitante a oficialização do Conservatório Dramático à frente da censura, o Legislativo reabria as discussões acerca das loterias e dos eventuais subsídios do governo ao teatro. Acompanhando os debates do Legislativo, a partir de 1845, o retorno ao tema foi desencadeado a partir da sessão do senado de 10 de setembro. Neste dia entraram em votação dois pedidos concessão de loterias. Na primeira votação do plenário, seguindo o encaminhamento dado pela Câmara dos Deputados, os senadores aprovaram o benefício de quatro loterias anuais de 120:000\$⁴³⁴ réis por seis anos para o Teatro São Pedro⁴³⁵. Na sequência, repetindo o mesmo processo a parecia proposta de concessão lotérica para o

⁴³³ Regulamento nº 120 de 31 de janeiro de 1842 - Art. 137. Nenhuma representação terá lugar sem que haja obtido a aprovação, e o visto do Chefe de Policia, ou do Delegado, que o não concederão quando offenda a moral, a religião, e a decencia publica. Se a representação não fôr recitada, a aprovação deverá recahir sobre o programma. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/regulamentos/r120.htm

⁴³⁴ Decreto nº 398 - de 4 de setembro de 1846: Concede quatro Loterias annuaes ao Theatro de São Pedro de Alcantara. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-398-4-setembro-1846-560398-publicacaooriginal-83199-pl.html>

⁴³⁵ Na documentação do Legislativo, da década de 1840, os nomes Constitucional Fluminense e São Pedro eram utilizados concomitantemente.

ator João Caetano. Fora a solicitação de duas loterias, havia na propositura o pedido para o São Januário ser desanexado da direção do São Pedro (Constitucional Fluminense):

Julga-se discutido o artigo, e posto à votação, é rejeitado, bem como o seguinte: Art. 3º São igualmente concedidas ao mesmo ator João Caetano dos Santos, empresário da companhia do teatro de Santa Theresa, duas loterias anuais, sendo ele obrigado a dar, ao menos, quatro representações no teatro de S. Januário, que fica desanexado da direção do Constitucional Fluminense.⁴³⁶

Na sessão do dia 12 de setembro, entrava em discussão dois assuntos, o primeiro tratava da “desapropriação do teatro de São Pedro”⁴³⁷ e o segundo do “auxílio aos teatros da capital com as subvenções convenientes para manutenção dos espetáculos”⁴³⁸.

O senador Cassiano Espiridião de Mello e Mattos fora contrário à proposta de separar o Teatro São Januário do Teatro de São Pedro para entregá-lo à companhia do ator João Caetano, operando como espécie de porta voz do senado, tomava a palavra para expor a necessidade de auxílios para o teatro. No discurso, ficava claro que o legislativo estava ciente da necessidade de o governo subvencionar os teatros, no entanto, havia divergências sobre as fontes dos recursos para tal ação. Seguindo a tendência dos anos de 1830, uma parcela dos senadores era contrária à distribuição de loterias.

[...] sempre foi de opinião que se deviam conceder loterias aos teatros e estabelecimentos pios, porque dessas concessões tem 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.⁴³⁹

⁴³⁶ *Anais do Senado*. Livro 3. Sessão de 10 de setembro de 1845. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1845/1845%20Livro%203.pdf>

⁴³⁷ *Anais do Senado*. Livro 3. Sessão de 12 de setembro de 1845. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1845/1845%20Livro%203.pdf>

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Anais do Senado*. Livro 3. Sessão de 12 de setembro de 1845. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1845/1845%20Livro%203.pdf>

O senador Honório Hermeto Carneiro Leão⁴⁴⁰, figura influente, ligado ao partido conservador, no plenário era um dos principais defensores da desapropriação do Teatro de São Pedro. Unindo as duas discussões, Carneiro Leão, defendia a tese de que o São Pedro havia monopolizado as representações Corte através da aquisição dos benefícios da loteria. A desapropriação da instituição pelo “governo, senhor do teatro” colocaria fim as concessões, ofereceria a oportunidade para outros empresários explorarem o São Pedro e com o restante do produto dos benefícios já estipulados seria possível auxiliar outras companhias teatrais.

[...] a questão principal é saber se é conveniente que o teatro de S. Januário seja possuído pelo de S. Pedro, ou o que é o mesmo que o teatro de S. Pedro tenha o monopólio das representações nesta cidade, condenando um certo ator, ou companhia a não representar nela. [...] o seu fim portanto foi monopolizar as representações em uma cidade que merecia ter mais de um teatro. [...] Para mostrar a necessidade da desapropriação do teatro de S. Pedro, basta olhar para o exorbitante preço por que ele é alugado, preço que há de aumentar a ponto que as loterias não hão de chegar para o aluguel e essa propriedade de camarotes que veda a uma grande parte das famílias irem ao teatro quando há bons espetáculos, porque nem todas podem pagar os elevados preços que se exigem nesses dias. Com a desapropriação como ele orador propõe desaparecerão estes inconvenientes; o governo, senhor do teatro, pode entregá-lo a um empresário; esta entrega por si só equivale a de 12 contos que atualmente se paga pelo aluguel; reforçada esta quantia com uma quota tirada das loterias, fica esse empresário habilitado para manter os espetáculos, e o restante do produto das mesmas loterias pode empregar-se em auxílio de quaisquer companhias que se apresentem para dar representações em outras casas.⁴⁴¹

Na fala de Carneiro Leão, marcava-se um novo entendimento na relação teatro e Estado, nos primeiros anos de vigência do Segundo Império, caberia ao governo assumir o controle dos teatros auxiliados com dinheiro do tesouro ou por meio de loterias e estabelecer obrigações ao entregá-los aos empresários. Guardadas as devidas proporções,

⁴⁴⁰ Senador pela província de Minas Gerais.

⁴⁴¹ *Anais do Senado*. Livro 3. Sessão de 12 de setembro de 1845. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Império/1845/1845%20Livro%203.pdf>

não seria esta uma equação semelhante àquela estabelecida por Luís XIV ao impor uma pena à Nicolas Fouquet? Para o senador Carneiro Leão, fiel representante da ordem e um dos “construtores dos do Império”⁴⁴², os empresários de teatro beneficiados pelo governo não poderiam impor regras deveriam subordinarem-se a elas, seguindo, assim, o que foi decretado pelo imperador.

A proposta de Carneiro Leão foi considerada absurda por alguns senadores naquela sessão, como foi o caso de Mello e Mattos. No entanto, ela possuía fiadores, entre eles membros do Legislativo e do Executivo, que defendiam que o governo deveria conceder subsídios para uma rede teatros. Rastreado os debates favoráveis à desapropriação do São Pedro, a ideia daquele senador foi retomada durante a sexta legislatura (1845-1847) e na oitava legislatura (1850-1852).

Em 1846, o senador Bernardo Pereira Vasconcellos, outrora ministro da fazenda, fundador do colégio Pedro II e um dos principais articulistas da política do regresso conservador, a qual ajudara a reestabelecer a centralização das províncias à Corte, subia à tribuna para defender praticamente o mesmo argumento que Carneiro Leão:

A assembleia fazendo estas concessões indica que está persuadida de que os teatros são úteis na capital do Império, mas não tem refletido que o teatro de S. Pedro pertence a particulares, e que estes vão elevando de tal modo os seus aluguéis, que dentro em pouco não chegará nem o dobro da soma que atualmente se concede. Se o Senado entende que convém auxiliar as representações teatrais com dinheiros do tesouro, ou por meio de loterias, cumpre que habilite o governo para desapropriar os atuais proprietários desse teatro, pois enquanto ele estiver no domínio particular não haverá empresa que não sofra prejuízos, e os sacrifícios do tesouro só aproveitarão a um ou a outro indivíduo.⁴⁴³

⁴⁴² TORRES, João Camilo de Oliveira. *Os construtores do Império: ideias e lutas do Partido Conservador Brasileiro*. São Paulo: Nacional, 1968.

⁴⁴³ *Anais do Senado*. Livro 1. Sessão em 22 de agosto de 1846. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anaais/pdf/Anaais_Império/1846/1846%20Livro%201.pdf>

A atuação política de Carneiro Leão e Pereira Vasconcelos na arquitetura do projeto da centralização do poder e a fluência em oferecer soluções ao fomento dos teatros da Corte mostra que havia no legislativo indivíduos com “os olhos na Europa porque tinham como ideal erigir um Império soberano, à semelhança dos Estados nacionais europeus.”⁴⁴⁴ Possuíam propostas para o teatro, assim como os *homens de letras*, no entanto, como constata Ilmar Mattos, tais indivíduos pertenciam ao *mundo do governo*:

Formação, carreira, titulação e relações pessoais não deixavam de construir uma identidade entre os elementos que formam o segmento que vimos denominado de “mais próximos”. Construíram também uma diferenciação. São governantes, e por isso se apresentam diferentes dos elementos que constituem os demais “mundos” da sociedade imperial. Não deixam de insistir em se apresentar diferentes também dos governantes dos países latino-americanos, que por essa mesma época, também se empenham no processo de organização de seus Estados. São dirigentes, e por isso também marcam sua diferença no interior do mundo do qual procedem: o mundo do governo.⁴⁴⁵

As discussões do legislativo sobre monopólio do São Pedro na Corte foram alimentando outras medidas de controle. No vigésimo sétimo ano da Independência⁴⁴⁶, D. Pedro II, por meio do Visconde de Monte Alegre⁴⁴⁷, ministro dos Negócios do Império, estabelecia um Inspetor para os teatros da Corte subsidiados pelo Governo ou beneficiados com loterias. Conforme o decreto de 1849, a incumbência do inspetor seria acompanhar cada um dos teatros com auxílio oficial e verificar se as empresas teatrais cumpriam as condições estabelecidas pelo governo para tais concessões. A função não era remunerada.

Art. 1º Fica estabelecido hum Inspector dos Theatros desta Côrte, que são subsidiados pelo Governo em virtude de autorisação legislativa, ou tem tido concessões de Loterias.

⁴⁴⁴ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema: a formação do Estado imperial*. op. cit., p. 139.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 197.

⁴⁴⁶ Decreto nº 622 de 24 de julho de 1849: Estabelece hum Inspector para os Theatros desta Côrte subsidiados pelo Governo, ou protegidos com Loterias.

⁴⁴⁷ José da Costa Carvalho.

Art. 2º O Inspector, de que trata o Artigo antecedente, não vencerá ordenado algum, mas o seu serviço será tomado em consideração pelo Governo, e remunerado como melhor convier.

Art. 3º Incumbe ao Inspector fiscalisar o emprego dado pela Direcção de cada Theatro aos auxilios, que lhe tiverem sido, ou forem concedidos, e inspeccionar a marcha dos Theatros, sobretudo no que respeita ao cumprimento das obrigações, com que lhes tem sido ou forem outorgados quaesquer auxilios.

Lance a lance, *os homens do mundo do governo*, associados aos *homens de letras* e sob o discurso da consolidação do Estado nacional foram colocando o governo como o senhor dos teatros. No final da década de 1840, fruto da proposta de melhoramento da cena brasileira, dos debates sobre a quebra de monopólio e das medidas para que os benefícios oficiais autorizados para teatros da Corte fossem fiscalizados, o governo colocara o Estado como regulador da atividade teatral.

Em termos comparativos, o governo brasileiro decretara mecanicismos para acompanhamento da vida teatral na Corte, bem próximos aos estabelecido em Portugal, a partir do *Plano para a fundação e organização do Teatro Nacional de Lisboa*, de Almeida Garrett e da criação da *Inspecção Geral do Teatro e Espetáculos Nacionais*. Estruturas semelhantes, mas com funções bastante diferentes. Se na proposta portuguesa prevaleceram ideias ligadas à formação de atores, premiação para dramaturgos e conciliação de conflitos entre artistas teatrais, empresários e diretores, no Brasil, tanto o Conservatório Dramático quanto a Inspecção dos Teatros da Corte serviram à censura e a fiscalização.

Nos relatórios anuais do Ministério dos Negócios do Império⁴⁴⁸ fica nítido que a ação reguladora do Estado foi propícia à propagação da ideia de o governo central como

⁴⁴⁸ Em 1859, por meio do decreto nº 2.368, de 05 de março de 1859, foi reorganizada a Secretaria de Estado dos Negócios do Império e dividida em nove seções (1ª central; 2ª dos negócios da Casa Imperial, de mercês; 3ª negócios da administração geral; 4ª instrução pública e ciência, letras e belas artes; 5ª saúde pública; 6ª agricultura, comércio e indústria; 7ª obras públicas; 8ª contabilidade e 9ª arquivos). Pertenciam

senhor de todas as coisas. Analisando o item *Instrução Pública* daqueles documentos, que reunia as notícias enviadas ao imperador sobre os gastos do tesouro com escolas, biblioteca, institutos e academias, nota-se que houve uma reformulação a partir de 1848. Foram reunidos à seção novos marcadores, entre eles, estabelecimentos científicos e literários. As notícias de outrora, como o objetivo de mostrar o espraçamento dos auxílios do governo ao Arquivo e a Biblioteca Nacional, ao Museu Nacional, aos Cursos Jurídicos de São Paulo e Olinda, a Escola de Medicina, a Academia de Belas Artes, ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, aos Conservatórios Dramático Brasileiro e de Música e as escolas primárias e secundárias, com ênfase ao Colégio Pedro II, ganharam tons de grandeza. Permanecia as informações sobre os auxílios dos governos às instituições, tal como no primeiro relatório de 1832, no entanto, o imperador passava a ser narrado como protetor das Artes, das Ciências e da Literatura.

Seguindo os debates parlamentares, a proposta de desapropriação do São Pedro não perdera a força ao longo das legislaturas. No início dos anos de 1850, o tema reaparecia no legislativo ostentando as marcas da retomada da economia e expressando os novos dos *homens de mundo do governo*. Em 17 de julho de 1851, senador José Clemente Pereira⁴⁴⁹ apresentava ao plenário a seguinte proposta vinda da Câmara dos deputados:

à 4ª seção (instrução primária e secundária dos municípios da Corte; instrução superior; instituto comercial; instituto dos meninos cegos e instituto dos surdos e mudos; IHGB, Museu Nacional, biblioteca e Conservatório Dramático e quaisquer outros estabelecimentos, instituições, comissões e sociedades que se dediquem às letras e ciências; Academia de Belas Artes e Academia de Música; teatros e estabelecimentos de recreio público.

⁴⁴⁹ O senador José Clemente Pereira, durante a sessão do senado de 31 de julho de 1850, nas discussões sobre auxílios do governo aos teatros, registrava sua vinculação com Teatro de São Pedro, durante os anos de 1820: “Nos anos de 1821 e 1822, presidi ao teatro de S. Pedro de Alcântara na qualidade de juiz de fora desta capital, e por diferentes ocasiões os cômicos me dirigiram queixas do atraso em que se achavam dos seus vencimentos, e o empresário, que então dirigia o mesmo teatro, sempre se desculpou com a falta de meios. Depois, em 1827 e 1828, tive de intervir no teatro na qualidade de intendente geral da polícia; as mesmas queixas se repetiram, os mesmos atrasos de pagamentos, e sempre as mesmas respostas de falta de

A assembleia geral decreta:

"Art. 1º O governo é autorizado para contratar, pelo tempo que julgar conveniente, com um ou mais empresários, os espetáculos de canto e baile, e de dramática nacional, devendo as respectivas companhias ser estabelecidas em dois diferentes teatros." "Só no caso de não poder obter-se empresários satisfatórios poderá a direção dos referidos teatros ser cometida a um ou mais administradores."

"Art. 2º O governo fica igualmente autorizado para desapropriar o teatro de S. Pedro de Alcantara com todos os seus edifícios adjacentes, ou construir um novo teatro, para estabelecer nele a companhia lírica e a de baile, segundo julgar mais conveniente."

"Art. 3º O mesmo governo auxiliará, por tempo de dez anos, as companhias de canto e baile com uma prestação mensal que não excederá de 9:000\$ enquanto não for desapropriado o teatro de S. Pedro de Alcantara ou se não construir outro, e será reduzida na importância do aluguel daquele logo que se verifique a sua desapropriação ou a nova construção; e a companhia dramática nacional com uma prestação mensal que não excederá de 3:000\$."

"Art. 4º Para pagamento das despesas da desapropriação do teatro de S. Pedro de Alcantara ou construção de um novo teatro e sustentação das três sobreditas companhias, fica o governo autorizado para mandar extrair, por tempo de 10 anos, até oito loterias anuais de 120.000\$ cada uma, isentas do imposto de 8 por cento e do selo respectivo, e sujeitas unicamente ao pagamento do imposto de 8 por cento sobre os prêmios de 1:000\$ e daí para cima: sem prejuízo da extração das 8 loterias anuais concedidas aos estabelecimentos da santa casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, e outros que têm parte em algumas delas, e ao montepio dos servidores do estado."

"Art. 5º O saldo líquido das loterias que se extraírem, depois de pagas as prestações mensais determinadas no art. 3º, será aplicado para pagamento dos juros e amortização do capital que for empregado na desapropriação do teatro de S. Pedro de Alcantara ou na construção de outro. Para haver o referido capital poderá o governo recorrer à operação de crédito que julgar mais conveniente."

"Art. 6º Compete ao governo toda a ingerência nos sobreditos teatros que ele julgar conveniente empregar, tanto na parte econômica, administrativa e policial, como mesmo na artística, por forma que satisfaçam completamente o fim de instituições de semelhante natureza; podendo impor nos regulamentos, instruções e mais determinações que

meios. Finalmente, depois, sendo escolhido para presidente da sociedade teatral, verifiquei por mim mesmo que não era possível satisfazer cabalmente todas as necessidades do teatro por falta de rendimentos. Ora, se já naqueles tempos, em que tudo era mais barato, em que até os atores de algum merecimento se contentavam com vencimentos moderados, se sentia esta falta, o que deve suceder hoje quando os preços se têm extremamente elevado, não só na parte relativa aos vencimentos das pessoas ocupadas nos teatros, como nos gêneros de que estes necessitam para o bom desempenho de suas funções? ” Disponível em: Anais do Senado. Livro 3. Sessão de 31 de julho de 1851. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anaais/pdf/Anais_Imperio/1851/1851%20Livro%203.pdf>

expedir para o bom regime dos mesmos teatros as penas até 6 meses de prisão e até 600\$ de multa."⁴⁵⁰

No documento, artigo por artigo, os deputados decretavam quais deveriam ser as atribuições do governo no trato com as coisas do teatro. Entre as competências estavam: contratar empresários; estabelecer companhia de dramática nacional, de canto e de baile; conceder auxílios mensais; conceder loterias⁴⁵¹ por tempo determinado com isenção de impostos e, por fim, ingerência (econômica, administrativa e policial) nos teatros que jugasse conveniente. Os seis itens do documento formavam um programa para gestão dos teatros da Corte.

Nas sessões seguintes do senado, conservadores e liberais passavam a disputar em torno daquela proposta e dos auxílios do governo para o teatro. Repetindo a posição tanto de membros do Partido Liberal quanto do Partido Conservador, ao longo das três últimas legislaturas, o senador Francisco Jê Acaiaba de Montezuma, discursava contra a proposta de auxílios do governo aos teatros. Conforme a argumentação de Montezuma, o teatro na Corte era um artigo de luxo⁴⁵², portanto, “caberia ser pago inteira e absolutamente por aqueles que dele gostam e que o frequentam. ”

⁴⁵⁰ *Anais do Senado*. Livro 3. Sessão de 17 de julho de 1851. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1851/1851%20Livro%203.pdf>

⁴⁵¹ As discussões sobre as loterias se arrastaram até o final da década de 1850. Em 18 de setembro de 1860, a lei nº 1099, proibia as loterias e rifas de qualquer espécie, não autorizadas por lei e dando faculdade ao Governo para conceder loterias. Dentre as penas prevista para o descumprimento do decreto estavam: pena de prisão, perda de todos os bens e valores e multa igual a metade dos valores distribuídos. As loterias concedidas pelo governo, a partir daquela data, seriam prioritariamente para estabelecimentos pios e para a construção e reparos de igrejas matrizes, conforme defendia o senador visconde de Jequitinhonha. In: *Coleção de leis do império*. Rio de Janeiro. Typografia Nacional, 1860, p.48-50. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/publicacoes/doimperio/colecao5.html>> No Decreto nº 7122 de 04 de janeiro de 1879, que designava a ordem das loterias do 1879, ainda estava em vigor as loterias destinadas à construção do Theatro Lyrico da Corte, conforme estabelecido no Decreto nº 875 de 10 de setembro de 1856, demonstrado que o governo não revogara e tampouco abandona a proposta elaborada pelos *homens de governo* no início dos anos de 1850. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7122-a-4-janeiro-1879-547605-publicacaooriginal-62395-pe.html>>

⁴⁵² Para Francisco Montezuma havia divertimentos indispensáveis e os dispensáveis. Para o divertimento do povo, o senador propunha investimentos em parques. “eu distingo os divertimentos que são indispensáveis ao povo daqueles que não são, a que eu chamarei de luxo. Estes incumbe pagar justamente

Eu julgaria uma injustiça tirar do tesouro público dinheiro para socorrer os teatros (apoiados), entendendo que é um gênero de divertimento que deve ser pago inteira e absolutamente por aqueles que dele gostam e que o freqüentam[...]. Entendo também que, no caso de se julgar indispensável uma subvenção aos teatros, se deve criar um imposto especial que recaia em tais e tais pessoas, justamente aquelas que mais freqüentam os teatros, para serem essas as que paguem; e por consequência que os teatros se socorram por essa forma. [...] se os teatros precisam de subvenção, senão podem sustentar-se, que a paguem aqueles que gostam de frequentá-los. Que se crie um imposto, e que ele seja por tal forma calculado que possa justamente recair naqueles que estão em circunstâncias de sustentar os teatros, de manterem esse gênero de divertimento. Mas que o pobre, o desvalido da sociedade, que apenas tem, por assim dizer, o que é indispensável para manter-se a si e a sua família, seja também contribuinte para tais divertimentos, certamente não (apoiados); não há justiça equitativa, não há o respeito preciso às disposições constitucionais quando mostram o modo que se deve seguir como base do imposto.⁴⁵³

No discurso de Montezuma, para justificar o não envolvimento do governo com a subvenção dos teatros, o senador atribuía ao povo o desinteresse em relação as companhias de dramas e de canto:

O nobre senador que acaba de falar confessa que as subvenções dadas ao teatro não têm chegado. O que significa isto? É que o povo gosta de teatros? O corolário lógico é o inverso. Se o povo do Rio de Janeiro gostasse dos teatros, se freqüentasse a companhia dramática, e de canto, não chegaria o montante da renda diária para fazer pelo menos uma grande parte das despesas do teatro, bastando apenas uma pequena subvenção do tesouro? Certamente. Não chega porque realmente o povo não se interessa por teatros, porque o povo não tem ainda esse gosto, nem o apaixonam os dramas, nem o entusiasma as companhias de canto. Não falo já na de baile porque daqui a pouco tratarei dela. Portanto, o que disse o honrado membro é contraproducente. Nós queremos constranger o povo, e queremos fazê-lo à custa de tesouro público! É justamente o que entendo que não se deve fazer. Deve-se-

aqueles que estão nas circunstâncias de poderem ostentar luxo na sociedade; há uma classe de cidadãos que desfruta estes divertimentos, portanto paguem especialmente eles. Há, porém, divertimentos, permita-me que chame de absoluta necessidade para o povo, que são como meios higiênicos. Por exemplo, um parque para o povo passear, um jardim para ir respirar um ar saudável, não só promove a salubridade pública, como oferece ao povo aquele alívio e expansão aos seus sofrimentos e trabalhos tão necessários à vida. Estes divertimentos eu os considero higiênicos e indispensáveis. Assim é que os têm constantemente entendido uma nação de que eu tenho falado por vez ao senado, e que pode servir de padrão em coisas desta ordem!” Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anaais/pdf/Anais_Imperio/1851/1851%20Livro%203.pdf.

⁴⁵³*Anais do Senado*. Livro 3. Sessão de 31 de julho de 1851. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anaais/pdf/Anais_Imperio/1851/1851%20Livro%203.pdf.

lhe dar, como diz Rousseau, o alimento que o seu estômago pode e quer digerir, proporcionado às suas forças, e nada mais.⁴⁵⁴

Acompanhando sucessivas legislações, percebe-se que as posições dos liberais não eram totalmente contrárias ao sustento dos teatros com os recursos do tesouro, porém, eram mais favoráveis à criação de impostos para o fomento das artes, das ciências e da literatura como estratégia para a extinção do benefício das loterias. Por meio dos decretos⁴⁵⁵ reais, observa-se que o governo, na década de 1850, traçou a política de subsídios e benefícios do Estado para o teatro a partir do programa dos conservadores.

Quanto à questão da desapropriação do São Pedro, a proposta nunca foi concretizada, ao final das loterias de 1846, conforme relata o ministro José da Costa Carvalho⁴⁵⁶, a sociedade entrou em liquidação. Em 1851, após longas discussões no

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Decreto nº. 1047 - de 5 de outubro de 1852 - Abre ao Ministerio do Imperio hum credito extraordinario de 100.000\$000 réis para occorrer ás despesas com o Theatro Provisorio. Disponível: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1129-5-marco-1853-558762-publicacaooriginal-80325-pe.html>>. > Decreto nº. 1167 - de 23 de abril de 1853 - Abre ao Ministerio do Imperio um credito extraordinario de 96:511\$740 para occorrer ás despesas que se fizeram com os theatros de S. Pedro de Alcantara, S. Januario e Provisorio. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1129-5-marco-1853-558762-publicacaooriginal-80325-pe.html>; Decreto nº. 696 - de 20 de agosto de 1853: Proroga por mais seis annos a Resolução de 15 de Setembro de 1847, que autorisou o Governo para auxiliar o actual empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara com a prestação mensal do 2:000\$, e eleva a dita prestação a 3:000\$000. Disponível em: ;<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-696-20-agosto-1853-558622-publicacaooriginal-80063-pl.html>>; Decreto nº. 707 - de 03 de setembro de 1853: Autorisa o Governo a subvencionar os espectaculos das companhias lyrica o de baile no Theatro Fluminense, e indemnizar a extincta empresa do Theatro de S. Pedro de Alcantara da importancia de loterias para pagamento do seus credores. Disponível em: <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=62989&norma=78878>; 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. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-911-19-agosto-1857-557740-publicacaooriginal-78398-pl.html>; Decreto nº 979 - de 15 de setembro de 1858 - Concede doze loterias annuaes em beneficio da Imperial Academia de Muzica e Opera Nacional; e autorisa o Governo para auxiliar a João Caetano dos Santos, como empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara, com a prestação mensal de quatro contos de réis, extrahindo-se as loterias precisas para indemnizar o Thesouro da mesma prestação. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-979-15-setembro-1858-556549-norma-pl.html>>.

⁴⁵⁶ “Cabe aqui informar-vos que achando-se em liquidação a Sociedade do Theatro de S. Pedro de Alcântara, por ter expirado o tempo de sua duração, cumpria ao Governo providenciar sobre aquelle Estabelecimento, a fim de que não ficasse por modo algum privado o publico desta Capital de tão útil meio de diversão e recreio; era para isto indispensável hum subsidio, porque a experiencia attestava a impossibilidade de poder manter-se o Theatro com o simples produto das recitas, e não havia outro auxilio,

legislativo e no conselho de ministro sobre o teatro, o São Pedro pegou fogo. Conforme narrou Moreira Azevedo, a partir de relatos e registros de época, em *Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes*, restaram apenas os livros do escritório.

Terminado o espectáculo fechou-se o theatro, mas às 3 ½ horas da manhã a sentinella do Thesoiro percebendo fogo no edificio tocou a rebate; começou o incendio a lavrar com violência, e quando a igreja da freguezia de Sant' Anna deu signal, que foi sucessivamente repetido por todas as igrejas, já as labaredas do abrasado theatro iluminavam a cidade. O clarão era tão intenso que poucos deixaram de assustar-se, supondo o incendio a poucos passos de si. [...] Arderam o archivo de dramas, comedias e musicas das companhias lyricas e dramática, avaliado em mais de 12:000\$000, vestimentas, scenario e instrumentos de música; salvaram-se somente os livros do escriptorio, uma mesa com algum dinheiro e os móveis da sala de entrada do camarote particular do Imperador. [...] Encarando as ruínas do incendio que por muitos dias fumegaram, repetia o povo: - Foi castigo; alli não deverão estar as pedras da igreja⁴⁵⁷.

Desaparecia o edifício do São Pedro, mas restavam as dívidas contraídas pela sociedade responsável pelo teatro ao longo dos anos. O início da década de 1850, trouxe ao Executivo e ao Legislativo a questão do endividamento das empresas teatrais subsidiadas pelo governo. A sociedade responsável pelo São Pedro e pelo São Januário sucumbira frente as dívidas. O Teatro Provisório, pelo mesmo motivo, corria risco de paralisar as suas atividades líricas. O vencimento do prazo de concessão das loterias de

senão o resultante do beneficio das loterias concedidas pelo Decreto N.º 308 de 4 de Setembro de 1846 [...] a Sociedade extineta; apresentava hum grande alcance, mas não estava demonstrado; a liquidação de suas contas não tinha sido, nem foi ainda presente ao Governo; e em taes circumstancias entendeo elle que , em vez de confiar a direcção do Theatro a hum Empresário, devia entrega-la a huma Commissão de sua inteira confiança [...]. Nomeada pois a Commissão, e correspondendo dignamente á confiança que nella depositara o Governo, contractou com os proprietários do Theatro o seu arrendamento por 12.000\$ annuaes; contratou também desde logo a Companhia Dramática; procedeo à compra dos cenario, roupas, alfaias, e mais objectos de decoração, ajustando-os com a Commissão da extineta Sociedade [...] deo as convenientes providencias para contractarem-se na Itália os cantores necessários, attenta a impossibilidade de organizar-se com os que aqui existião huma boa Companhia; providenciou igualmente sobre a Companhia de Baile.” Ministro José Costa Carvalho. Ministério do Império. *Relatório do Ano de 1850 apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 3ª sessão da 8ª legislatura (Publicado em 1851)*, p.15-16. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/brasil-ministerio-imperio/720968>>

⁴⁵⁷ AZEVEDO, Moreira. *Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes*. Apud MARINHO, Henrique: *O theatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904, p. 74-75.

1846 tornara a situação mais grave. Frente à conjuntura desfavorável vivida pelos teatros oficiais, D. Pedro II autorizou, em 1852, um crédito extraordinário de 100.000\$000⁴⁵⁸ para o pagamento dos credores daquelas instituições e para a continuidade dos trabalhos do Teatro Provisório.

O envolvimento dos recursos do tesouro na solução do endividamento dos teatros subsidiados impôs ao governo medidas quanto a instrução das empresas teatrais. A partir 1853, o Teatro Provisório e o Teatro São Pedro de Alcântara foram focos das novas providências adotadas às companhias auxiliadas com os recursos do tesouro ou o benefício das loterias. As novas atribuições determinadas pelo Executivo ao São Pedro estavam ligadas ao auxílio mensal que ator João Caetano⁴⁵⁹ vinha recebendo do Estado desde 1847⁴⁶⁰.

Por meio do decreto nº 1307⁴⁶¹, aprovado em dezembro de 1853, o imperador determinava o São Pedro como a casa da companhia dramática de língua nacional e proibida as representações líricas de óperas italianas e francesas.

Art.1º O empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara é obrigado:

§ 1º A manter em estado completo uma companhia dramatica de lingua nacional, com o numero de bailarinos necessario para serem preenchidos com dansados os intervallos das peças que se representarem.

⁴⁵⁸ Decreto nº 1.047 - de 5 de outubro de 1852 - Abre ao Ministerio do Imperio hum credito extraordinario de 100.000\$000 réis para occorrer ás despesas com o Theatro Provisorio. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=64223&norma=80128>>

⁴⁵⁹ Decreto nº 474, de 15 de setembro de 1847 - Autorisa ao Governo para auxiliar com a prestação mensal de dous contos de réis, por espaço de seis annos, a João Caetano dos Santos, empresario do Theatro de São Francisco d'esta Côrte. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-474-15-setembro-1847-560224-publicacaooriginal-82885-pl.html>>

⁴⁶⁰ João Caetano foi subvencionado pelo governo até 1863, ano da sua morte.

⁴⁶¹ Decreto nº. 1307 - de 30 de dezembro de 1853 - Approva e manda executar as Instrucções por que se deve regular o empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara, subvencionado na conformidade do Decreto n. 696 de 20 de Agosto do corrente anno. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1307-30-dezembro-1853-559280-publicacaooriginal-81409-pe.html>.

Art. 2º E' -lhe expressamente prohibido: § 1º Dar no Theatro de S. Pedro de Alcantara representações lyricas de operas italianas ou francezas, o que todavia não comprehende os vaudevilles em qualquer lingua que sejam.

A sociedade responsável pelo Teatro Provisório⁴⁶², conforme estabelecido no Decreto nº. 1263 de 26 outubro de 1853⁴⁶³, caberia sustentar uma companhia de conta e outra de baile⁴⁶⁴.

Tratava-se de uma mudança em relação às determinações anteriores, na qual os empresários auxiliados com loterias e aportes do tesouro público deveriam manter uma companhia para representação de peças dramáticas em vulgar, outra de ópera italiana e mais uma de baile, como foi o caso do Constitucional Fluminense.

Ao estabelecer especificações para o Teatro São Pedro de Alcântara e o Provisório adotava-se parte da proposta que viera da câmara dos deputados e que fora apresentada pelo senador José Clemente Pereira, em julho de 1851.

O governo é autorizado para contratar, pelo tempo que julgar conveniente, com um ou mais empresários, os espetáculos de canto e baile, e de dramática nacional, devendo as respectivas companhias ser estabelecidas em dois diferentes teatros. Só no caso de não poder obter-se empresários satisfatórios poderá a direção dos referidos teatros ser cometida a um ou mais administradores.⁴⁶⁵

⁴⁶² A partir de 1854, o Teatro Provisório passou a chamar Lyrico Fluminense.

⁴⁶³ Decreto nº. 1263 de 26 de outubro de 1853 - Approva os estatutos da sociedade organizada para tomar por empreza a direcção do Theatro Provisorio. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=66064&norma=81979>>

⁴⁶⁴ Em 1861, o ministro dos Negócios do Império José Ildefonso de Souza Ramos informava D. Pedro II sobre a finalização dos trabalhos da comissão encarregada de propor meios para a criação de um novo teatro, “Os dignos membros d'essa commissao derão o seu parecer, em data de 13 de Fevereiro ultimo, lembrando, como medidas preliminares para a consecução d'aquelles fins, a creação de um novo conservatório dramático e a edificação de um theatro para comedia e opera nacional”. In: Ministério do Império. Relatório do Ano de 1861. Apresentado à Assembleia Geral Legislativa na 2ª sessão da 11ª legislatura. (Publicado em 1862) p. 38. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/brasil-ministerio-imperio/720968>

⁴⁶⁵ Anais do Senado. Livro 3. Sessão de 17 de julho de 1851. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Imperio/1851/1851%20Livro%203.pdf

No decreto que regulou o São Pedro, a partir de 1854, o imperador reafirmava a presença do governo na instituição por meio do inspetor dos teatros e do Conservatório Dramático.

Para o estímulo da literatura dramática nacional, causa dos *homens de letras*, era estipulado ao teatro as montagens de textos originais de autores nacionais, no entanto, com a prerrogativa do governo na aprovação e na escolha dos mesmos.

§ 3º A levar á scena, annualmente, pelo menos tres dramas originaes de invenção nacional, que d'entre os approvados pelo Conservatorio Dramatico forem preferidos pelo Inspector dos theatros subvencionados; retribuindo os respectivos autores pela fórmula determinada no paragrapho seguinte, salvo o caso de prévio ajuste com elles.

O documento tratava ainda dos critérios para o pagamento dos autores nacionais com peças inéditas. Conforme o estabelecido, somente a aprovação do público, após três apresentações, poderia conferir aos autores ganhos.

§ 4º A entregar ao autor de cada uma das ditas peças, si houver sido bem aceita do publico, o producto liquido da 3ª recita, que terá logar na noite que fôr designada pelo Inspector dos theatros subvencionados.

Além de reunir as discussões da década anterior sobre subsídios do governo para os estabelecimentos teatrais, aquele documento vinha ao encontro dos debates dos *homens de letras* que pediam empenho por parte do governo à causa da dramaturgia nacional. Vista pelo ângulo da imprensa, a exigência da autoridade imperial ao São Pedro para a questão dos autores brasileiros era pouca. Em janeiro de 1852, Araújo Porto Alegre, no artigo “O nosso teatro brasileiro”, publicado na *Revista Guanabara*, considerando a relação entre autor, governo e empresários e em defesa da sua condição escrevia:

Vários autores, impedidos por uma dura necessidade, pediram ao governo que os auxiliasse, e aos que que com eles trabalham, dando algumas garantias à propriedade dramática, e fixando algumas recompensas a seus trabalhos de acordo como o nosso código, que os

protege quanto à publicação, para que suas obras artísticas, suas produções dramáticas, não ficassem sujeitas ao arbítrio dos empresários, e que quase sempre olham mais para os lucros do que para o progresso literário; e até nada se fez aos peticionários.⁴⁶⁶

O argumento era franco, desejava-se patrocínio oficial aos escritores. Ir à cena e ganhar alguns tostões não resolvia a questão principal, que era garantir àqueles agentes meios para a criação. Passados quase dez anos da oficialização do Conservatório Dramático Brasileiro quase nada tinha avançado em direção ao melhoramento da literatura dramática.

Os decretos de 1853, direcionados ao Provisório e para o São Pedro colocou em evidência duas políticas que o governo organizou para o tema teatral. Para os teatros particulares ou aqueles que não contavam com o auxílio do governo, assim como para os teatros das províncias, prevaleciam as regras de 1845, na qual o governo permanecia distante, mas censores do Conservatório Dramático e chefes de polícia operavam como os olhos do poder central no controle da criação e da cena. Quanto aos teatros subsidiados, pertenciam ao universo da Corte e eram instruídos diretamente pelo governo. O modelo de gerenciamento perdurou durante todo o Segundo Império.

A consolidação do sistema de controle dos teatros e de auxílio para algumas companhias da Corte, a partir da 1850, trouxe para a imprensa questionamentos quanto ao engajamento do governo em promover o teatro como instituição civilizadora. Tratava-se de uma disputa entre *homens de letras* e *homens do mundo do governo*. No confronto, os *homens de letras* acusavam os do *mundo do governo* de reduzirem o teatro à condição

⁴⁶⁶ PORTO ALEGRE, M. Araújo. “O nosso teatro dramático”, apud. FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 366.

de recreio. Posicionando sobre a questão, em 1861, Joaquim Manuel de Macedo, escrevia para o *Jornal do Comércio*:

O teatro não deve ser unicamente uma instituição de entretenimento público, entretenimento passageiro, estéril e sem resultados de futuro[...] O teatro não é somente uma instituição civilizadora; pode mesmo exercer e exerce uma certa influência política, pode mesmo concorrer e concorre para uma revolução.⁴⁶⁷

O processo de consolidação do Estado nacional alimentou o ideário da expansão do império. O retorno da Guerra do Paraguai e o fortalecimento do Partido Republicano impunha ao teatro de sombras do imperador a construção de novas narrativas, na qual o soberano e o regime monárquico fossem protagonistas, e a adoção de medidas de controle à difusão de ideias. Tal como ocorrera na década 1840, voltava ao cenário o Conservatório Dramático⁴⁶⁸. Nos dezessete artigos do decreto que recriou a instituição para “restaurar as boas normas da literatura e da arte dramática”⁴⁶⁹, entre permanências e modificações, restava nos artigos as oscilações entre manter a ordem e difundir a cultura.

Art. 7º Nem uma peça será sujeita á aprovação do Chefe de Policia sem que tenha sido submettida ao exame do Conservatorio. O Chefe de Policia não poderá permitir a representação de uma peça não licenciada pelo Conservatorio. Poderá, comtudo negar o visto ás peças licenciadas, se entender que da representação dellas resultará desastre ou perigo para o publico, ou para alguma pessoa em particular.

A política de consolidação do Estado nacional vinculada ao discurso da nacionalidade foi eficiente no estabelecimento de controles e regras no reconhecimento do governo como senhor de todas as coisas. Até as movimentações que levaram à queda

⁴⁶⁷ MACEDO, Joaquim Manuel de. “*Crônica da semana*”, apud. FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. op. cit. 366.

⁴⁶⁸ Decreto nº. 4666 de 04 de janeiro de 1871- “Crêa nesta Côrte um novo Conservatorio Dramatico, marca suas attribuições e dá outras providencias”. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=60349&norma=76219>>

⁴⁶⁹ Ibid.

do império, as discussões do Legislativo restringiram-se à instrução dos teatros subsidiados pelo governo.

Conclusão

Do que foi exposto, conclui-se que:

As propostas dos *homens de letras*, estabelecidos na Corte a partir dos últimos anos da década de 1830, concorrendo com outros planos, advogavam pela centralização do país regida pela cultura.

As intervenções dos *homens de letras* na *esfera pública* alvitando ao governo a estabelecer um sistema de proteção para as Artes e Literatura, sustentado pelo Estado, perdurou durante todo o Segundo Império. Em torno da defesa daquela proposta, remetiam às ações do Estado francês, durante o *Gran Siècle*, e ao sistema de academias.

A política de consolidação do Estado nacional vinculada ao discurso da nacionalidade foi eficiente no estabelecimento de controles e regras e no reconhecimento do governo como senhor de todas as coisas. A partir da década 1840, o governo entrou em cena para a regulação da vida teatral do país, amparado pelo discurso de progresso rumo à civilização e com o uso de instrumentos de coerção à desordem e assim impôs regras de conduta à atividade teatral. Senhor dos teatros, estipulou aos estabelecimentos cênicos particulares, sem auxílio do tesouro ou benefícios de loterias do Rio de Janeiro e das províncias, a autoridade do chefe de polícia. E para os teatros subsidiados da Corte, além dos procedimentos do Conservatório Dramático, impôs as instruções em nome do imperador.

Diferente da França do XVII, engajada na proteção de instituições e na instauração de monopólios reais, o Brasil, a partir segunda metade do XIX, ofereceu subvenção às instituições e indivíduos. A proposta de cobrança de impostos com a intenção de fomentar as artes, as ciências e a literatura não vingou. À sombra da imagem do imperador ilustrado

estavam uma classe de senhores construindo e consolidando um projeto de Estado excludente, controlador e com mecanismos de proteção aos seus interesses.

Referências bibliográficas

ADET, Émile. L'Empire du Brésil et la société brésilienne en 1850. **Revue des Deux Mondes**, Paris, ano 21, tomo 9º, p. 1080-1105, 1851.

_____. Da arte dramática no Brasil. **Revista Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, n.5, 1º de janeiro de 1844. In: FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ALENCAR, José Martiniano de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ALMEIDA, Lino Cardoso. **O som social: Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)**. São Paulo: Editora do Autor, 2011.

ALONSO, Angela. **Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2002.

ALVES, Emiliano Rivello. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília: v. 23, n. 1, p. 179-184, jan. /abr., 2008.

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.

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado absolutista**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ASSIS, J. Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: pioneiro e centenário. **Revista Histórica**. São Paulo: APESP, Ano II, nº 16, novembro de 2006.

AZEVEDO, M. Álvares. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

AZEVEDO, Moreira. **Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes**. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.

BALME, Christopher B. **The theatrical public sphere**. Cambridge: Cambridge, 2014.

_____. Histórias globais do teatro: modernização, esfera públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela Castro. **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: Sete letras, 2012.

BANDEIRA, Manuel. **Obra poética de Gonçalves Dias**. São Paulo: Cia Nacional, 1944.

BARBATO, Luís Fernando Tosta. Elogio, imperialismo e dissimulação: os relatos franceses e a natureza brasileira no século XIX. **Outros Tempo**, São Luís, vol. 13, n. 21, 2016, p. 21-37.

_____. **Entre preconceitos, conceitos e impressões: o Brasil e sua condição tropical na Revue des Deux Mondes (1829-1977)**. 2015. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. **O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à atualidade**. Lisboa: Typografia Castro Irmão, 1883.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Sebastião José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BIET, Christian. Le phénomène théâtral résiste à l' institutionnalisation. **Revue d' Histoire du Théâtre**. Paris, n. 261, p. 119-127, 2014.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea**. São Paulo: Unesp, 1998.

BORNHEIN, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOQUET, Guy. Naissance d'une troupe, genèse d'un répertoire. **Revue d' Histoire du Théâtre**. Paris, ano 32, v. 2, p. 103-126, 1980.

BOSI, Alfredo. Imagem do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder**. Curitiba: De Artes – UFPR, 2008.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAETANO, José A. Palma. *O Marquês de Pombal em Viena*. In: SCHEIDL, Ludwig e _____. **Relações entre a Áustria e Portugal: testemunhos históricos e culturais**. Coimbra: Almedina: 1985.

CAFEZEIRO, Eduardo e GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ / FUNARTE, 1996.

CALDEIRA, Jorge. **Mauá: empresário do império**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da & ANASTÁCIO, Vanda. **O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal**. Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004.

CAMARGO, Katia Aily Franco de. Leitores e questões identitárias no Brasil oitocentista. **Revista Porto**, Natal: vol. 1, n. 2, p. 70-92, 2012.

CAMPBELL, Peter Robert. **Luís XIV**. Lisboa: Presença, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: Unesp, 1995.

CARRARO, Elaine Cristina. **O Instituto Histórico de Paris: elementos para uma pré-história da sociologia**. 2009. Tese (Doutorado). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **A construção nacional (1830-1889)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

CASTRO, A. Alves. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CHALHOUB, Sidney. População e sociedade. In: CARVALHO, José Murilo de. **A construção nacional (1830-1890)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador. In: ELIAS, Nibert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CIDADE, Hermani. **Ensaio sobre a crise mental do século XVIII**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.

COELHO, Duarte. A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte – uma “companhia pombalina. **Revista CEPSE**, Porto, vol. 22, p. 195-206, 2014.

CONNORS, Logan J. Valeurs nationales et valeurs théâtrales: la bataille du *Siège de Calais* (1765). **Revue d' Histoire du Théâtre**. Paris, n. 261, p. 87-96, 2014.

COSTA E SILVA, Alberto da. Crise colonial e independência: 1808-1830. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

CRUZ, Duarte Ivo. O teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia. **Revista Camões**, Lisboa, n. 15 e 16, p. 102-114, jan-jun 2003.

CRUZ, Manuel Ivo. **O Teatro Nacional de S.Carlos**. Porto: Lello, 1992.

CUNHA, Luís. **Testamento político de D. Luís da Cunha**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

DIAS, A. Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida**. Rio de Janeiro: J. Aguiar, 1959.

_____. **O Brasil e a Oceania**. Rio de Janeiro: H. Garnier, sd.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A interiorização da metrópole e outros estudos**. São

Paulo: Alameda, 2005.

DIAZ, José Luís. Qual genética para as correspondências? **Revista Manuscrita**, São Paulo: n. 15, 2007.

_____. Le XIXe siècle devant lês correspondances. **Romantisme**, n. 90, p. 07-26, 1995.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: **Os pensadores**. São Paulo, Ed. Abril: 1979.

DUQUENET, Nicole Bernard. **La Comédie-Française en tournée ou le théâtre des cinq continents (1868 – 2011)**. Paris: Harmattan, 2012.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**: Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. **O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ELLIOTT, John H. **Espanã y su mundo (1500-1700)**. Madri: Taurus, 2007

_____. **Espanã, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)**. Madri: Taurus, 2010.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva / SESCSP, 2012.

_____. **Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **José de Alencar e o Teatro.** São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1987.

_____. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865.** São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1993.

FARO, Antonio José. **História da dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FERNANDES, A. G.; OLIVEIRA, P. M. **Literatura Portuguesa: aquém-mar.** Campinas: Komedi, 2005.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica.** Rio de Janeiro: Globo, 2006.

FERREIRA, Luís Tarujo. **Teatro de cordel e censura em Portugal.** Porto: Universidade do Porto, 2011. Disponível em: <http://web.letras.up.pt/porprisao/Lu%C3%ADs%20Tarujo%20Ferreira.pdf>

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil.** São Paulo: Cia das Letras, 2007.

FURTADO, Jorge. O processo econômico. In: COSTA E SILVA, Alberto da. **Crise colonial e independência: 1808-1830.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2011

GAILLARD, Jeanne. La Comédie-Française pendant la guerre de 70. **Revue d' Histoire du Théâtre,** Paris, ano 32, v. 2, p. 160-179, 1980.

GARCIA, Rodrigo (org.). **Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escrita do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa, no período de 1811 a 1821.** Rio de Janeiro: Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1939.

GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa / Um auto de Gil Vicente.** Porto: Livraria Chardron, 1900.

GAY, Peter. **O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay e Burckhardt.** São Paulo: Cia das Letras, 1990.

GIRON, Luís Antonio. **Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte.** São Paulo: Edusp/Ediouro, 2004.

GOMES, Francisco Luís Rosa Ferreira. **O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro: temas formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva / SESCSP, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da espera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil: da colônia à regência**. Porto Alegre: UFRGS, 1974.

_____. **O teatro no Brasil: sob D. Pedro II**. Porto Alegre: UFRGS, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulo de história do Império**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

HOSTIOU, Jeanne-Marie. La Comédie-Française, institution ou entreprise? Étude d'une réécriture de L'Inconnu de Thomas Corneille et Donneau de Visé (1675-1703). **Revue d'Histoire du Théâtre**, Paris: n. 261, p. 35-46, 2014.

JANCSÓ, István. **Independência: história e historiografia**. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 2005.

JASMIN, Marcelo Gantus; JUNIOR, João Feres. **História dos conceitos: debates e perceptivas**. Rio de Janeiro: PUC-RIO / Loyola / IUPERJ, 2006.

_____. História dos conceitos e teoria política social: referências preliminares. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo: vol. 20, n. 57, fev. 2005.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

JOANNIDÈS, Alexandre. **Comédie-Française de 1680 – 1900: dictionnaire general des pièces et des auteurs**. Paris: Librairie Plan, 1901.

JOUBERT, Guillaume, et al. **Chronologie de l'histoire de France: des origines à nos jours**. Paris: Hatier, 2013.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla B. e LUCA, Tania R. de. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012.

KERBAUY, Ana Cristina. **Ilustração Goana e Minerva Brasileira: a sedimentação do romantismo em Goa e no Brasil**. São Paulo: DLCV-FFLCH-USP, 2008.

KIRSCHNER, Tereza Cristina. “D. Rodrigo de Souza Coutinho e os ilustrados da Corte de D. João” In: MARTINS, Ismênia; MOTTA, Márcia. **1808: a corte no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2010.

KOSELLECK, R. **Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-RIO, 2006.

_____. **Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Rio de Janeiro: UERJ / Contraponto, 1999.

LAMY-VÈVE, Agnès. La Comédie-Française entre gloire symbolique et logique mercantile: l'été 1753 dans la querelle des “agréments”. **Revue d'Histoire du Théâtre**. Paris, n. 261, p. 47-54, 2014.

LAGRAVE, Henri. La Comédie-Française au XVIIIe siècle ou les contradictions d'un privilège. **Revue d'Histoire du Théâtre**. Paris, ano 32, v. 2, p. 127-141, 1980.

LEFORT, Claude. **As formas da história: ensaio de antropologia política**. São Paulo, Brasiliense, 1979.

LEVY, Aiala. **The theaters of São Paulo: construction and management of an urban culture, 1890-1937**. Chicago: University of Chicago, 2008.

LONCLE, Stéphanie. L'entreprise théâtrale: une institution libérale? La querelle entre le Théâtre du Gymnase et le Théâtre-Français (1847). **Revue d'Histoire du Théâtre**.

Paris, n. 261, p. 107-118, 2014.

LUCA, Tania R. de. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012.

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

LYRA, Maria de Lourdes Viana. **A utopia do poderoso império: Portugal e Brasil: bastidores da política (1798 – 1822)**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.

MACHADO, Júlio César e PINHEIRO, Rafael Bordalo. **Os teatros de Lisboa**. Lisboa: Frenesi, 2002.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global: 1997.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Três panfletários do segundo reinado**. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

MALATIAN, Teresa. Cartas: narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla B. e MALERBA, Jurandir. **A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

_____. **Os brancos da lei: liberalismo, escravidão e mentalidade patriarcal no Império do Brasil**. Maringá: Eduem, 1994.

MARINHO, Henrique. **O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

MARKOVITS, Rahul. **Civiliser l' Europe: politiques du théâtre français au XVIIIe siècle**. Paris: Fayard, 2014.

MARTINS, Ana Luiza. Presença imigrante francesa no Brasil: entre visões do paraíso e mercado de trabalho. In: LUCA, Tania Regina de; VIDAL, Laurent. **Franceses no Brasil: século XIX-XX**. São Paulo: Unesp, 2009.

MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de. **Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

_____. **Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca / FAPERJ, 2008.

MATOS, Paulo Teodoro de; SOUSA, Paulo Silveira e. A estatística da população na América Portuguesa (1750-1820). **Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe**, vol. 25, n.1, p.73-103, 2015.

MATOS, Paulo Teodoro de. Population Censuses in the Portuguese Empire (1750- 1800). Research notes. **Romanian Journal of Population Studies**, vol. VII, n. 1, p.5-25, 2013.

MATTOS, Ilmar R. de. **O tempo saquarema**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MAXWELL, Kenneth. **Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MAYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MEDEIROS, Múcio. **O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial**. (Dissertação Mestrado) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

MEIRELLES, Juliana Gesuelli. **Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821)**. 2013, Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica**. São Paulo: Hucitec, 1992.

MIRANDA, Jorge. **As constituições portuguesas: de 1822 ao texto actual da Constituição**. Lisboa: Petrony, 1977.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1965.

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

MONTEIRO, Ofélia M. C. P.; SANTANA, Maria Helena. **Almeida Garrett: um romântico, um moderno**. Lisboa: INCM, 2003.

MONTEIRO, Ofélia M. C. P. **A formação de Almeida Garrett: experiência e criação**. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

MOTA, Carlos Guilherme (org.). **1822: dimensões**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MUZART, Fonseca dos Santos Idelette. Une scène pour la Cour: théâtre et représentation à Rio de Janeiro (1808-1824) In: COUTO, Jorge. **Rio de Janeiro, Capitale de l'Empire Portugais (1808-1821)**. Paris: Editions Chandeigne, 2010.

NOGUEIRA, Octaciano. **A Constituição de 1824**. Brasília: Senado Federal, 2012.

NOVAIS, Fernando A. **Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)**. São Paulo: Hucitec, 1995.

OLIVAL, Fernanda. **As ordens militares e o Estado moderno: honra, mercê e venalidades em Portugal (1641-1789)**. Lisboa, Estar, 2001.

OLIVEIRA, Luís Almada. **Frei Luís de Sousa**. Porto, Ed: Porto, 1986.

OLIVEIRA, Paulo Motta. **Travessias: D. João VI e o mundo lusófono**. São Paulo: Ateliê, 2013.

PAIXÃO, Mucio da. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Moderna, 1936.

PEDROZA, Raoul. **Le théâtre brésilien**. Rio de Janeiro: Anuário da casa dos artistas, 1932.

PEREIRA, João Manuel Esteves. **Dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico**. Lisboa: J Romano Torres, 1904 - 1915.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

PINSKY, Carla B; LUCA, T. R. de. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012.

POIRSON, Martial. **Molière, es-tu-là ? La nécromancie dramatique, dispositif critique au service d'une nouvelle institution (1777-1847)**. Revue d' Histoire du Théâtre. Paris, n. 261, p. 97-106, 2014.

PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. **Correspondência com Paulo Barbosa da Silva**. Rio de Janeiro: ABL, 1991.

PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 1999.

_____. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **João Caetano e a arte do ator**. São Paulo: Ática: 1984

_____. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo, Edusp / Perspectiva: 1972.

PRADO, Maria Ligia Coelho. A pena e a espada: a Revue des Deux Mondes e a intervenção francesa no México. **Varia história**, Belo Horizonte, vol. 30, n. 54, p.613-630, 2014.

PRATTY, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 2003.

REBELLO, Luiz Francisco. *O Marquês de Pombal e o Teatro*. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos. **Pombal revisitado**. Lisboa, Estampa: 1984.

_____. **O teatro naturalista e o neo-romântico (1870-1910)**. Venda Nova, Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

ROCHA, João Cezar de Castro. A epistolografia como desafio à história e a teoria da literatura. In: _____. **Exercícios críticos: leituras do contemporâneo**. Chapecó: Argos, 2008.

ROQUETTE, J. I. **Código do bom-tom: ou regras da civilidade e de bem viver no século XIX**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003

_____. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALLA, Fernando. **As prisões em São Paulo: 1822-1940**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2006.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

SANTOS, Ana Clara e VASCONCELOS, Ana Isabel. **Repertório na Lisboa oitocentista (1835– 1846)**. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda: 2007.

SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. Luzes em Portugal: do terremoto à inauguração da estátua equestre do Reformador. **Topoi Revista de História** (RJ), Rio de Janeiro, v. 12, n.22, p. 75-95, 2011.

SANTOS, Maria Graça dos. Um français à Lisbonne: Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal. In: YON, Jean-Claude. **Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: historie d'une suprématie culturelle**. Versailles: Nouveau Monde, 2008.

SANTOS, Maria Graça dos. **Le spectacle dénaturé: le théâtre portugais sous le règne de Salazar (1933-1968)**. Paris: CNRS, 2002.

_____. **Théâtre et censure au Portugal: deux ennemis inséparables. Revue d'Histoire du Théâtre**. Paris: 1996.

SARAIVA, José H. **História concisa de Portugal**. Portugal: Europa-América, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **História do Brasil Nação: 1808-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva / Fundación Mafre, 2011.

_____. Cultura In: COSTA E SILVA, Alberto da. **Crise colonial e independência: 1808-1830**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2000.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. **O Rio que passa por Arthur Azevedo: cotidiano e vida urbana na capital federal da alvorada do século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ / Museu Nacional do Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Charles R. **Formação, ruptura e criação: a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos (1966-1969)**. (Dissertação em História do teatro), Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2011.

SILVA, Lúcia Osório. Propaganda e realidade: a imagem do Império do Brasil nas publicações francesas do século XIX. **Revista Theomai**, Buenos Aires, n. 3, 2001. Disponível em: <<http://revista-theomai.unq.edu.ar/numero3/artligiaosorio3.htm>>

SOUSA, José. Galante de. **O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Laura de Mello e. **Claudio Manuel da Costa**. São Paulo: Cia da Letras, 2011.

SOUZA, Silvia Cristina M. de. **As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)**. Campinas: Unicamp / Cecult, 2002.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**. Campinas: Unicamp, 2004.

TISSIER, André. Les comédie-français pendant la période révolutionnaire. **Revue d' Histoire du Théâtre**, Paris, ano 32, v. 2, p. 142-159, 1980.

TORRES, João Camilo de Oliveira. **Os construtores do Império: ideias e lutas do Partido Conservador Brasileiro**. São Paulo: Nacional, 1968.

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil imperial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VASQUES, Eugénia. **A escola de teatro do conservatório (1839 – 1901): contributo para uma história do Conservatório de Lisboa**. Lisboa: Gradiva, 2012.

VASQUES, Eugénia. **Espaços teatrais da Lisboa do barroco aos séculos XVIII e XIX**. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3259/1/espacos_teatrais.pdf>

VENTURI, Franco. **Utopia e reforma no Iluminismo**. Bauru: Edusc, 2003.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. São Paulo: Letras e letras, 1998.

VEYNE, Paul. A História conceptualizante. In: _____. **Fazer história**. Lisboa: Livraria Bertrand: 1987.

VIALA, Alain. Théâtrês, institutions, queeles: remarques sur quelques enjeux de l' histoire des pratiques artistiques. **Revue d' Histoire du Théâtre**, Paris, n. 261, p. 5-14, 2014.

VIDAL, Laurent; LUCA, Tânia Regina de. **Os franceses no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: Unesp, 2009.

WARKEN, Martin. **O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: Edusp, 2001.

WERNECK, Maria Helena e REIS, Angela Castro (org.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: Sete letras, 2012.

YON, Jean-Claude. **Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre**, Paris: Flammarion, 2012.

_____. **Histoire culturelle de la France au XIXe siècle**. Paris: Armand Colin, 2010.

_____. **Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle**. Paris: Nouveau Monde, 2008.