

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DISSERTAÇÃO

**O Real Theatro de São João e a política em cena na capital imperial (Rio de
Janeiro, 1813 - 1824).**

Millene Pinheiro da Costa

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

O Real Theatro de São João e a política em cena na capital imperial (Rio de Janeiro,
1813 - 1824).

Millene Pinheiro da Costa

Sob a Orientação da Professora Adriana Barreto de Souza

Dissertação submetida como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
História, no Curso de Pós-Graduação em
História Área de Concentração Relações de
Poder, Linguagem e História Intelectual.

Seropédica,
Dezembro de 2025.

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C837r Costa, Millene Pinheiro da. 2001-
O Real Theatro de São João e a política em cena na
capital imperial (Rio de Janeiro, 1813 - 1824) /
Millene Pinheiro da Costa. - Seropédica, 2025.
133 f.: il.

Orientador: Adriana Barreto de Souza.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em História
, 2025.

1. Teatro. 2. Política. 3. Cultura. 4. Rio de
Janeiro. 5. d. João VI. I. Souza, Adriana Barreto de
, 1971-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro. Programa de Pós Graduação em História III.
Título.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de
Financiamento 001.*



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



TERMO Nº 1162 / 2025 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.071206/2025-11

Seropédica-RJ, 09 de dezembro de 2025.

Nome do(a) discente: MILLENE PINHEIRO DA COSTA

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRA EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM : 08 de dezembro de 2025

Banca Examinadora:

Dra. CAMILA BORGES DA SILVA, UERJ Examinadora Externa à Instituição
Dra. ANDREA SLEMIAN, UNIFESP Examinadora Externa à Instituição
Dra. ADRIANA BARRETO DE SOUZA, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 09/12/2025 08:26)

ADRIANA BARRETO DE SOUZA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptHRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matrícula: 1487325

(Assinado digitalmente em 09/12/2025 19:33)

CAMILA BORGES DA SILVA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 056.954.017-80

(Assinado digitalmente em 11/12/2025 18:19)

ANDREA SLEMIAN
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 143.994.638-80

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **1162**, ano: **2025**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **09/12/2025** e o código de verificação: **eef10cbc43**

AGRADECIMENTOS

Apesar da escrita de uma dissertação ser um processo longo e, por vezes, solitário, o desenvolvimento desse trabalho só foi possível graças ao conjunto de pessoas e instituições que me apoiaram e guiaram nessa trajetória. Início meu agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, que viabilizou todo o processo de pesquisa e escrita dessa dissertação. A educação pública e de qualidade permite que a ciência no Brasil continue pulsando.

Agradeço também à minha orientadora Adriana Barreto de Souza, que me orienta desde a graduação durante a Iniciação Científica e a escrita da monografia. Durante esses anos, cada reunião e encontro foi crucial para o meu aperfeiçoamento profissional e pessoal. Agradeço cada direcionamento, conselho e palavras de incentivo.

Sou eternamente grata aos meus pais, Erika Pinheiro da Costa e Luiz Carlos Sousa da Costa, por acreditarem em mim e me apoiarem em todos os momentos. Sou quem eu sou hoje graças aos seus ensinamentos. Agradeço também aos meus avós maternos, Fátima e Milton, por todas as orações e rezas que, com toda certeza, também me ajudaram a chegar até aqui com mais fé. Sou grata também ao meu noivo, Caio Tavares, por toda compreensão e amor mesmo nos momentos mais difíceis.

Agradeço, por fim, aos amigos que fiz durante essa trajetória e aqueles que já estavam em minha vida antes. As palavras de incentivo e consolo fizeram o processo de escrita mais leve.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal investigar o Real Theatro de São João como espaço privilegiado na esfera política da sociedade fluminense entre os anos de 1813 e 1824. Esse teatro, construído no contexto da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, fez parte da sociabilidade do período, sendo o principal espaço cultural e um dos primeiros edifícios teatrais da cidade. A população mais abastada da sociedade, e a própria família real, frequentou esse teatro com frequência, assistindo os espetáculos e festejos. Porém, muito além da importância social, esse teatro foi palco para diversas comemorações políticas durante o governo joanino. Utilizando como fonte principal os periódicos do período, buscamos compreender como o Real Theatro de São João se constituiu como um dos principais *locus* políticos da cidade, fazendo parte das festividades e cerimônias da monarquia portuguesa, servindo como espaço para a manifestação política da sociedade fluminense.

Palavras-chave: Teatro, Política, Cultura, D. João VI, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This study aims to investigate the Real Theatro de São João as a privileged space in the political sphere of Rio de Janeiro society between 1813 and 1824. This theatre, built in the context of the transfer of the Portuguese court to Rio de Janeiro, was part of the social life of the period, being the main cultural space and one of the first theatrical buildings in the city. The wealthiest members of society, and the royal family itself, frequented this theatre often, attending performances and festivities. However, far beyond its social importance, this theatre was the stage for various political celebrations during the reign of King João VI. Using periodicals from the period as our main source, we seek to understand how the Real Theatro de São João became one of the main political *locus* of the city, participating in the festivities and ceremonies of the Portuguese monarchy, and serving as a space for the political expression of Rio de Janeiro society.

Keywords: Theatre, Politics, Culture, King João VI, Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

Introdução	10
-------------------------	-----------

Capítulo I:

Um teatro para o Rei: da mudança da família real para o Brasil à inauguração do Real Theatro de São João

1.1) Abram-se as cortinas do Real Theatro de São João!	24
1.2) O teatro como produtor de civilidade	36
1.3) As noites no Theatro: o público e a cena no S. João	44

Capítulo II:

Rio de encruzilhadas: a praça, o teatro e a escravidão urbana no oitocentos

2.1) De Campo dos Ciganos à Praça do Teatro: uma breve história do Largo do Rossio	53
2.2) A escravidão urbana na capital imperial	64
2.3) A encruzilhada: entre a praça, a escravidão e o teatro	80

Capítulo III:

Representações do poder: teatro e política no início do século XIX

3.1) D. João em cena: as representações políticas da imagem do rei português	87
3.2) A monarquia em festa: comemorações reais no início do oitocentos	103
3.3) Entre folhetos e encenações: o teatro real e os movimentos constitucionalistas no Rio de Janeiro	116

Conclusão	129
------------------------	------------

Fontes	131
---------------------	------------

Referências Bibliográficas	132
---	------------

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Plano de Loteria para o Real Theatro de S. João	30
Imagem 2 – Teatro de São Carlos em Lisboa	33
Imagem 3 – Real Theatro de São João no Rio de Janeiro	33
Imagem 4 – Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1812	57
Imagem 5 – Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1817	58
Imagem 6 – Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1852	61
Imagem 7 – Mapa da cidade do Rio de Janeiro de 2024	62
Imagem 8 – Pintura do Real Teatro de São João	70
Imagem 9 – Praça do Rocio no momento do juramento à constituição	73
Imagem 10 – Praça do Rocio no momento do juramento à constituição	85
Imagem 11 – A Praça do Rocio	87
Imagem 12 – Cenário para o Bailado Histórico	99

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar o espaço ocupado pelo Real Theatro de São João na esfera política da sociedade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1813 à 1824. A delimitação cronológica se deu entre o ano da inauguração desse espaço cênico e o primeiro incêndio ocorrido nele, sendo esse, para além dos seus primeiros dez anos de funcionamento, um período de importantes acontecimentos políticos na história luso-brasileira. Como nova sede da corte portuguesa, a partir de 1808, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro passou intensas modificações sociais, políticas e urbanas e, a criação do Real Theatro de S. João fez parte desse novo contexto. O teatro se configurou não somente como um espaço cultural e de lazer para aqueles que faziam parte da elite, mas também em um importante espaço de manifestações políticas.

Esse contexto teve início com o agravamento das Guerras Napoleônicas (1803-1816), o que levou o príncipe regente a tomar uma decisão já muito discutida entre os políticos lusos, transplantando toda a sua corte portuguesa para o outro lado do Atlântico e instalando o centro do Império português no Brasil, mais especificamente na então capital do Estado: o Rio de Janeiro. Portanto, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro vem a ser o recorte espacial no qual essa pesquisa se debruçará. A partir dessa mudança inovadora na história das monarquias europeias,¹ toda a sociedade carioca passou por drásticas modificações políticas, sociais e, consequentemente, culturais, para se adequar aos parâmetros civilizatórios impostos pela corte que se estabelecia ali.

A viagem tortuosa enfrentada por um número inexato de portugueses durou cerca de dois meses e foi marcada por problemas de higiene, alimentação além de tempestades causadas por mares revoltos. Porém, tanto os portugueses que partiram com a coroa, como aqueles que a aguardavam na nova capital, buscaram reconhecer o Rio de Janeiro como

¹ De acordo com Kirsten Schultz, tal evento não teve precedentes na história das monarquias europeias, uma vez que nunca um governante europeu havia visitado ou estabelecido sua residência em uma colônia. Ver: SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: Império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 15.

o cenário para a renovação da monarquia portuguesa, que em um novo continente buscou se fortalecer em meio às guerras e ao declínio do absolutismo monárquico.²

Foi apenas em março de 1808 que a comitiva real colocou os pés na nova capital do Império. Não foram poucos os esforços utilizados pelo Senado da Câmara da cidade, em conjunto com o vice-rei marquês do Lavradio, para bem receber os novos moradores reais. Todas as igrejas foram limpas e uma iluminação festiva que durou oito dias seguidos foi instalada em toda a cidade. O presidente do Senado fez um discurso para incentivar toda a população carioca a demonstrar a felicidade de receber a família real, fazendo uso de danças, missas e te-déus.³

No entanto, entre festejos e comemorações, foi necessário transformar a cidade do Rio em novo centro do poder português. Isso significou construir uma cidade na qual a arquitetura e as práticas sociais projetassem uma imagem gloriosa da autoridade real.⁴ Era necessário que a cidade representasse todo poder, beleza e força da monarquia portuguesa, sobretudo em um momento político turbulento.

Logo após o desembarque do príncipe, as primeiras modificações começaram a ser realizadas. Primeiramente, foi necessário reestruturar o aparato administrativo e renomear os responsáveis para os cargos das Secretarias do Estado. A Secretaria dos Negócios do Brasil e a dos Negócios da Fazenda ficaram a cargo do marquês de Aguiar, d. Fernando José de Portugal, por ser grande conhecedor da realidade da antiga colônia.⁵ Já a Secretaria dos Negócios da Marinha ficou a cargo de d. José Rodrigues de Sá e Menezes, responsável por toda a burocracia ultramarina do Estado. D. Rodrigo de Sousa Coutinho, futuro conde de Linhares, por sua vez, ficou encarregado da Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra.⁶

Com a chegada do príncipe ao Brasil houve também o primeiro grande esforço em policiar a cidade. Em 28 de junho de 1808 foi criada a Intendência Geral da Polícia, tendo como primeiro intendente Paulo Fernandes Viana. O órgão foi constituído aos

² SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: Império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 155.

³ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Editora Odisséia, 2008, p. 65.

⁴ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tradução: Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 157.

⁵ O marquês de Aguiar foi governador da Bahia, vice-rei do Brasil e presidente do Conselho Ultramarino ao longo de sua contribuição com a Coroa portuguesa. Ver: CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Editora Odisséia, 2008, p. 66.

⁶ *Ibidem*, p. 67.

moldes do já existente em Lisboa desde 1760, e teve como objetivo principal garantir o bem-estar e a ordem para a população. Por isso, as atividades encarregadas à Intendência eram vastas, como supervisionar obras urbanas, as questões sanitárias, a iluminação pública, a inspeção de navios, o controle de estrangeiros que chegavam na cidade e também os divertimentos públicos.⁷

Também havia nesse momento uma massa de documentos a serem publicados, sendo necessário criar um local para a impressão tanto da documentação oficial, quanto de obras e livros. E assim, surgiu a Impressão Régia em 13 de maio de 1808, dia do aniversário do príncipe regente. De acordo com o decreto real, atendendo a essa nova necessidade do Estado, a Impressão Régia poderia imprimir “exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos, que emanarem de qualquer Repartição do meu real serviço; e se possam imprimir todas, e quaisquer outras obras...”⁸

Junto com a Impressão Régia, floresceu em 1808 a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal produzido e publicado no Brasil. Dirigido inicialmente pelo Frei Tibúrcio José da Rocha e, após a sua demissão em 1812, por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, a *Gazeta* se inseriu na imprensa como o jornal oficial da corte joanina.⁹ Ao longo das edições publicadas, os redatores se preocuparam em realizar uma verdadeira propaganda a favor da política da coroa portuguesa. Até o final das Guerras Napoleônicas, as notícias desse periódico acompanharam o desenrolar das disputas na Europa, reproduzindo em suas páginas outros noticiários já publicados em jornais internacionais, destacando sempre que possível as derrotas de Napoleão.

Em suas páginas, foram também ressaltadas as benfeitorias que o príncipe regente realizou no Rio de Janeiro, assim como no Brasil de maneira geral. O reforço do poder monárquico nesse período ficava nítido nos números da *Gazeta* que, entre notícias das guerras na Europa, relatava os cerimoniais que aconteciam na nova capital do Império português, sempre destacando o apoio e participação dos súditos.

Além das instituições já citadas,¹⁰ civilizar o Rio de Janeiro também significou transformar a estética da cidade. Os aspectos físicos e arquitetônicos deveriam ser

⁷ SLEMIAN, Andréa. Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824). São Paulo: Editora Hucitec, 2006, p. 69.

⁸ Para ver o documento da íntegra, buscar por: Coleção de Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891, p. 29.

⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999, p. 20.

¹⁰ Focamos em ressaltar as instituições que serão importantes para a análise da história do Real Theatro de São João. No entanto, já é muito conhecido sobre o surgimento de outras que não foram citadas neste capítulo, como a Biblioteca Régia (1814), o Horto Botânico (1819), ou a Escola de Ciências, Artes e Ofícios (1816).

alterados para melhor se adequarem ao aspecto de cidade-corte. As residências cariocas haviam sido construídas pelos próprios proprietários, sendo poucas as casas de nobres. Palácios foram construídos por arquitetos somente após a vinda da família real.¹¹

Foi com esse objetivo, inclusive, que a partir de 1815 o governo subvencionou a vinda de inúmeros artistas franceses para estetizar o Brasil. A Missão Cultural (ou artística) Francesa, como ficou conhecida, trouxe para a cidade diversos pintores, escultores, compositores e arquitetos. Entre eles, se destacaram o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny e o artista Jean-Baptiste Debret, que fizeram parte de construções arquitetônicas, edifícios públicos além de obras que representavam a vida e o cotidiano no oitocentos, por vezes com diversos estereótipos.¹²

Nesse contexto de influências culturais, as modas europeias passaram a se impor com cada vez mais força no cotidiano carioca, sobretudo nas decorações e mobiliários das residências. Entre móveis elegantes, pianos, lustres e candelabros, frequentemente apareciam nos jornais anúncios de artigos franceses à venda.¹³ Além disso, as vestimentas também passaram a seguir as modas francesas e inglesas, sendo utilizadas como forma de distinção para uma minoria abastada que podia pagar pelos tecidos luxuosos e caros.¹⁴

Porém, no meio desse banho de civilização em uma cidade que, até 1808 era caracterizada enquanto colônia, os esforços encabeçados pela coroa não foram capazes de apagar um dos aspectos mais marcantes desse período: a escravidão urbana. Em Portugal a realidade era distinta. O marquês de Pombal havia suprimido o tráfico de escravizados desde 1761, fazendo com que o quantitativo dessa população no território português continental fosse inferior ao de suas colônias.¹⁵

A característica que mais diferenciava Lisboa do Rio de Janeiro era o fato de que metade da população da nova capital era composta por escravizados. Ao longo dos anos, com a importância econômica da cidade, o número de cativos apenas aumentava.¹⁶ No dia-a-dia, escravizados, libertos, comerciantes e nobres dividiam o espaço urbano. Na

¹¹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 43.

¹² SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tradução: Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 159.

¹³ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 5.

¹⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹⁵ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018, p. 139.

¹⁶ ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. São Paulo: Vozes, 1988, p. 32.

corte joanina, escravizados, forros e vadios enfrentavam inúmeras dificuldades, além de serem temidos como criminosos em potencial.¹⁷

É preciso chamar atenção ainda ao fato de que, ao mesmo tempo que houve influências europeias nos hábitos dos cariocas, a realidade da cidade também impactou diretamente os novos habitantes. Concordamos com Andréa Slemian que não é possível pensar em um processo endógeno de imposição de civilização pelos europeus, e sim na sobreposição de valores com os já existentes entre os residentes da cidade. Exemplo disso foi o uso das vestimentas com tecidos que pouco se adequaram ao calor tropical e, por isso, nem sempre foram utilizadas nos ambientes privados de núcleo familiar.¹⁸ A Abertura dos Portos fez com que aqui chegassem modas aristocráticas que não foram absorvidas e manipuladas da mesma forma em todos os grupos.¹⁹

Por isso, as modificações realizadas na cidade não impactaram todos os residentes da mesma forma. As reformas no Rio de Janeiro privilegiaram certas classes sociais e intensificaram as desigualdades sociais já existentes.²⁰ Nesse contexto, havia espaços que apenas as camadas mais abastadas da população podiam frequentar. Grande exemplo foi o Real Theatro de São João, construído nesse contexto com intuítos políticos e culturais específicos, como será analisado ao longo deste trabalho.

Há atualmente uma extensa bibliografia sobre a história do teatro brasileiro e sobre contexto sociopolítico do Brasil no início do oitocentos. A obra de Henrique Marinho, *O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para sua história* (1904), foi uma das primeiras produções, ganhando relevância pelo esforço de construir um panorama do teatro no Brasil, levando em consideração as companhias teatrais, os edifícios e a cenografia.²¹ Marinho se propôs a realizar uma análise a partir da história política do Brasil, dividindo-

¹⁷ ALGRANTI, Leila Mezan. O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. São Paulo: Vozes, 1988, p. 159.

¹⁸ SLEMIAN, Andréa. Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824). São Paulo: Editora Hucitec, 2006, p. 63.

¹⁹ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018, p. 195 e 196.

²⁰ SLEMIAN, Andréa. Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824). São Paulo: Editora Hucitec, 2006, p. 63.

²¹ MARINHO, Henrique. O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para a sua história. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

a em períodos (colonial, imperial, regencial e republicano) e buscando a “evolução” e a “decadência” do teatro a partir dessa cronologia.

A partir do livro de Marinho, muitas outras publicações ocorreram ao longo de todo o século XX e início do XXI, tendo ainda como objetivo uma análise evolutiva do teatro no Brasil. Entre elas, o trabalho de Mario Cacciaglia, italiano brasileiro, ganha destaque e relevância para o debate proposto nesta pesquisa. Sua *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de história* foi publicada no Brasil em 1986, sendo uma tradução da original em italiano, publicada primeiramente em 1980.²² Seguindo a sucessão dos séculos, o autor buscou expor as diferentes fases do teatro no Brasil. A obra deste teatrólogo italiano, apesar de apresentar uma abordagem similar à de Marinho, traz inúmeras informações sobre a criação do Real Theatro de S. João. Segundo o italiano, o teatro inaugurado a pedidos de d. João se tornou o centro da vida artística, social e política do Rio de Janeiro, indo ao encontro da hipótese central desta pesquisa.²³

Já no campo historiográfico, há obras que ajudam a compreender a importância do teatro e da cultura no Rio de Janeiro oitocentista. Entre as mais antigas, está a obra de Maria Beatriz Nizza da Silva, *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*, publicada em 1977.²⁴ Neste livro, a autora parte de uma análise da cultura implícita, aquela não verbalizada, e a cultura explícita da sociedade carioca no período joanino.²⁵ Nizza da Silva se debruçou na pesquisa sobre alimentação, vestuário, moradia, os divertimentos públicos e privados, religiosidade, poesias, artes, peças dramáticas e tudo aquilo que fez parte da cultura do período, enfatizando sempre a importância de se atentar para a multiplicidade de culturas entrelaçadas, e não de uma cultura única.

Através da obra de Nizza da Silva foi possível compreender diversos aspectos da cultura no interior do recorte espacial e temporal aqui estabelecido. Em relação ao Real Theatro, a historiadora o considerou enquanto espaço de divertimento privado, no qual quem podia pagar assistiria os espetáculos e participaria dos festejos ali comemorados.²⁶ Além de também trazer descrições sobre as obras teatrais apresentadas no teatro, através

²² CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1986, p. 155 e 156

²³ CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1986, p. 37.

²⁴ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

²⁵ A autora afirma que esses termos foram utilizados por Clyde Kluckhohn, utilizando dele para dividir os capítulos de sua obra. Ver: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 25.

²⁶ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p.74 e 75.

da leitura de Nizza da Silva é possível entender o teatro de S. João enquanto espaço destinado a uma parcela específica da população: a elite da época.

No ano de 1992, Lucia Bastos Pereira das Neves, orientada pela professora Nizza da Silva, defendeu sua tese de doutorado, que deu origem ao livro *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da independência (1820-1822)*, publicado em 2003.²⁷ A obra de Lucia Bastos articulou a história política com a história cultural, buscando analisar a cultura política no processo de independência no Brasil. Assim, apesar de não ter se debruçado sobre o teatro como campo de estudo, a tese de Bastos nos permitiu conhecer os grupos políticos envolvidos nesse processo e seus objetivos.

Outra tese importante para a pesquisa foi defendida por Marco Morel em 1995. O livro *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840)*, originou-se desta tese, tendo sido publicada em 2005.²⁸ Nela, Morel apontou mudanças nos espaços públicos, na esfera político-cultural e nos espaços físicos, a partir do processo de construção de um Estado no Brasil.²⁹ Todavia, o que nos chamou mais atenção no trabalho de Morel foi a forma como ele compreendeu o teatro como local privilegiado para a manifestação política.

Dessa maneira, o teatro ocupava na corte joanina uma dimensão comparável à ágora grega, no qual os cidadãos podiam expressar suas opiniões e desejos para a política e a sociedade.³⁰ O autor afirmou que a participação do teatro foi utilizada para a exibição da soberania monárquica, sobretudo a partir de 1821. Porém, compreendemos que os usos políticos do teatro, no sentido de exaltação e manifestação política, tiveram início ainda em seus primeiros anos de existência, e não apenas a partir das mudanças que ocorreram com os eventos da Revolução do Porto e da Independência do Brasil.

Em continuidade, merece destaque nesta pesquisa a obra do historiador Jurandir Malerba, *A Corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)*, originada de sua tese de doutorado defendida em 1997.³¹ Tendo como base as obras de Nobert Elias, Malerba realizou um estudo sobre as mudanças sociais e políticas que ocorreram no Rio de Janeiro após a vinda da corte, tendo como enfoque a

²⁷ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003.

²⁸ MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840)*. Jundiaí/São Paulo: Paco Imperial, 2016.

²⁹ MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840)*. Jundiaí/São Paulo: Paco Imperial, 2016, p. 12

³⁰ *Ibidem*, p. 274.

³¹ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

redefinição dos quadros da elite dirigente. Sendo assim, ao abordar os aspectos sociais dessas mudanças, o autor demonstrou como a sociedade fluminense de então viveu uma “teatralização” da vida, na qual festas e comemorações ganharam destaque no cotidiano.

Isto exemplifica o papel do Real Theatro na vida social e política. Segundo o historiador, esse espaço cênico serviu para as mais variadas formas de reverência política, não apenas nos momentos críticos como também nas vitórias militares da Coroa.³² Logo, o teatro se caracterizou como importante espaço não só de sociabilidade cortesã, mas também de manifestação política. Sendo assim, Malerba apresentou uma continuidade com as afirmações feitas por Morel em relação ao teatro, apontando, no entanto, a sua participação na política antes de 1821.

Ainda no ano de 1997, Iara Lis Schiavinatto defendeu sua tese de doutorado na Universidade Estadual de Campinas, intitulada *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831)*.³³ A obra de Schiavinatto expõe em detalhes o contexto sócio-político do Brasil nesse período. A compreensão das mudanças políticas após a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro até o período da Revolução do Porto são abordadas na tese da historiadora sem serem dissociadas da liturgia, das festas, e das representações. Isso também envolveu o teatro. A doutora pontuou a importância do largo do Rocio, praça em que o Real Theatro estava localizado, enquanto espaço político e simbólico.³⁴ Logo, através desse trabalho, foi possível observar essas intersecções entre a política e a cultura do período joanino.

No ano seguinte, Kirsten Schultz defendeu sua tese de doutorado na Universidade de Nova Iorque, originando o livro *Versalhes Tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*, publicado no Brasil no ano de 2000.³⁵ Nele, a autora demonstrou como o exílio da corte portuguesa no Brasil modificou toda a história do mundo luso-brasileiro, analisando as especificidades dessas mudanças e a forma como os contemporâneos as compreendiam. A partir de sua pesquisa foi possível perceber as continuidades e rupturas de escolhas políticas realizadas no período joanino. A maneira

³²MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p. 106.

³³SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831)*. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997.

³⁴O largo do Rocio, localizava-se no centro do Rio de Janeiro, sendo atualmente denominado de Praça Tiradentes. SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831)*. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997, p. 142.

³⁵SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: Império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

como o restabelecimento da corte foi feito, segundo a autora, resultou em uma transformação na legitimidade política do império e nos significados da monarquia, impactando toda a política do mundo luso-brasileiro.

Já no ano de 2000, Andréa Slemian defendeu sua dissertação de mestrado na USP, que se tornou livro - *Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824)*, publicado em 2006.³⁶ Partindo das mudanças que ocorreram no mundo luso-brasileiro, a autora analisou a cultura política, buscando compreender as mudanças que ocorreram na condução da criação de uma nova capital na América. Em continuidade a obra de Schultz, o livro de Andréa Slemian nos deu maior embasamento para entender as tensões políticas do período e de como elas impactaram a sociedade carioca.

A autora também chamou atenção para os espaços de sociabilidade e da importância deles para a política. O Real Theatro de S. João fez parte do contexto de melhoramentos urbanos na cidade do Rio, e tornou-se um novo local de encontro para as classes mais abastadas da população. Ou seja, assim como afirma Maria Beatriz Nizza da Silva, um espaço para quem podia pagar.³⁷ Além disso, houve uma alteração nos espaços públicos da cidade, utilizados também como espaços políticos de expressão e manifestação das opiniões. Logo, Slemian enfatizou em seu trabalho como o Largo do Rocio e o Teatro foram exemplos desses locais, sobretudo a partir de 1821 com as mudanças acarretadas pela Revolução do Porto de 1820, dando continuidade à abordagem feita por Marco Morel sobre o teatro e suas funções políticas.³⁸

Outra obra que tem como pano de fundo o Rio de Janeiro no início do oitocentos é a do historiador Sérgio Barra, que defendeu sua dissertação de mestrado na PUC-Rio em 2006, originando o livro *Entre a Corte e a cidade: o Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821)*.³⁹ Nele, o historiador chamou atenção para a existência de dois ambientes no Rio, que convergiam entre si: a corte e a cidade. Logo, existiram dois tipos de sociabilidades distintas, sendo uma delas a da corte e da vida cortesã da elite carioca. Já a outra estava ligada à massa de escravizados, homens livres e libertos, além de pobres, que povoavam as ruas da cidade. Para Sérgio Barra, assim como para Nizza da Silva,

³⁶ SLEMIAN, Andréa. *Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824)*. São Paulo: Hucitec, 2006.

³⁷ SLEMIAN, Andréa. *Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824)*. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 59.

³⁸ SLEMIAN, Andréa. *Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824)*. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 67.

³⁹ BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

havia sociabilidades e interações diferentes, mas que não existiam isoladamente, se entrecruzando através das múltiplas trocas sociais existentes.⁴⁰

Sendo assim, além de também utilizar o mesmo recorte espaço-temporal que outros trabalhos ressaltados aqui, a obra de Sérgio Barra propiciou um olhar para além apenas da sociedade de corte portuguesa, trazendo uma análise das intersecções entre a corte imigrada, e as pessoas que já residiam no Rio de Janeiro, e suas formas de sociabilidade. Nesse sentido, o teatro inaugurado em 1813 foi um dos “marcos físicos do poder e civilização e cuja presença no espaço urbano deveria refletir, através de sua arquitetura e de sua função, a magnificência, o poder e a civilização do Império”.⁴¹ Ou seja, esse espaço cênico era uma representação concreta do poder real.

Ainda no meio acadêmico, Juliana Gesuelli, em sua tese de Doutorado em História, intitulada *Política e Cultura no Governo de D. João VI (1792-1821)*, defendida em 2013, realizou uma análise da política cultural do governo Joanino nos dois lados do atlântico, desde sua regência.⁴² Para tal, a autora selecionou *locus* culturais de importância como a imprensa, as academias militares, as bibliotecas públicas e os reais teatros.

Nesse sentido, o teatro ganhou enfoque pela autora na medida em que a mesma buscou analisar uma consonância entre esses meios culturais com o projeto político cultural de d. João. Os teatros luso-brasileiros seriam espaços de “pedagogia política”, tendo como objetivo principal polir as maneiras à semelhança das nações mais cultas da Europa, delineando novas relações sociopolíticas e maior visibilidade para a coroa no contexto europeu.⁴³ A tese contribuiu para reafirmar que o teatro se tornou um espaço de sociabilidade política, no qual as pessoas que o frequentavam, fazendo parte da elite cortesã, reafirmavam o amor pelo rei, como também firmar laços com os seus iguais.

Em continuidade a essa proposta, a tese de Doutorado defendida em 2017 por Charles Roberto da Silva, na área das Artes Cênicas, intitulada *Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*, investigou a relação entre o Estado e a produção teatral no Brasil a partir da subvenção às artes cênicas, comparando

⁴⁰ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 20 e 21

⁴¹ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 116.

⁴² MEIRELLES, Juliana Gesuelli. Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013.

⁴³ MEIRELLES, Juliana Gesuelli. Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013, P. 304 e 305.

a corte francesa e a portuguesa.⁴⁴ De acordo com Silva, o teatro no mundo luso-brasileiro, em concordância com a tese de Gesuelli, foi utilizado para exaltar a monarquia e as glórias de d. João. Por isso, a tese de Charles Roberto colaborou para a compreensão do empreendimento teatral enquanto comércio, encabeçado e financiado pelo rei desde que “(...) que fossem respeitadas todas as prerrogativas da realeza no comércio do serviço e com o controle policial sobre o sistema teatral.”⁴⁵

Diferentemente dos autores acima expostos, nessa dissertação, o Real Theatro de São João é o objeto de estudo central da pesquisa. Temos como objetivo principal analisar a relação entre este teatro e a política oitocentista, considerando o Real Theatro não apenas um espaço cultural, mas um *locus* político. Para além de sua importância social e urbanística, buscamos ressaltar a relevância desta casa de espetáculos para o jogo político da monarquia portuguesa, que utilizou dos meios representativos para reforçar e exaltar o seu poder.

Para compreender como o teatro e a política do período se conectaram, realizaremos um cruzamento de três fontes, que juntas podem possibilitar uma melhor análise do objeto em questão. Primeiramente, como fonte base da pesquisa, usaremos dois periódicos do período: a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Diário do Rio de Janeiro*, que circularam na cidade entre 1808 e 1822, e de 1821 e 1858, respectivamente. De acordo com Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, “a nação brasileira nasce e cresce com a imprensa. Uma explica a outra. Amadurecem juntas. (...) A imprensa é, a um só tempo, objeto e sujeito da história brasileira”.⁴⁶ Logo, a relação entre a história de nosso país e a história da imprensa é de longa data, sendo crucial para a História Política, uma vez que ela “registra cada lance dos embates na arena do poder”.⁴⁷

A partir de 10 de setembro de 1808 começou a circular a *Gazeta do Rio de Janeiro*, inicialmente redigida por Frei Tibúrcio da Rocha e, a partir de 1812, por Manuel F. de

⁴⁴ SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017.

⁴⁵ SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017, p. 179.

⁴⁶ MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tânia Regina. História da imprensa no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2010, p. 10.

⁴⁷ LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: Fontes Históricas. São Paulo: Editora Contexto. 2005, p. 128.

Araújo Guimarães. Seguindo o mesmo padrão das gazetas europeias do Antigo Regime, o periódico logo se tornou o jornal oficial da corte, veiculando, portanto, notícias e discursos que nada tinham de imparciais, apoiando a união luso-brasileira, pelo menos até a Rebelião do Porto de 1820.

Já o *Diário do Rio de Janeiro*, primeiro jornal informativo a circular na cidade, teve sua primeira edição lançada em 1º de junho de 1821. Segundo seu redator, Zeferino Vito de Meirelles, o Diário seria responsável por publicar todos os anúncios ou notícias particulares, além dos divertimentos e espetáculos públicos.⁴⁸ De fato, o jornal teve carácter informativo, trazendo notícias como de objetos à venda ou perdidos, rifas, escravizados fugidos e descrições de peças que ocorreram nos teatros do Rio de Janeiro. Sendo uma fonte de fácil acesso, todos os volumes da *Gazeta* e do *Diário* se encontram na Hemeroteca Digital, compondo o acervo da Biblioteca Nacional.

Além dos periódicos, utilizaremos os relatos de dois viajantes europeus que viveram no Rio de Janeiro no período aqui tratado. A memória desses viajantes contém informações valiosíssimas sobre a cultura e a política do período, sendo cruciais para compreender o cotidiano da população no oitocentos. O primeiro deles é Luis Joaquim dos Santos Marrocos, bibliotecário e português, que escreveu diversas cartas, enviadas em sua maioria à seu pai, datadas de abril de 1811 a março de 1821. O acervo está custodiado na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, mas em 1939 passou por uma reedição, e foi publicada pelos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A segunda viajante é Maria Graham, inglesa que escreveu seu *Diário de uma viagem ao Brasil*, entre os anos de 1821 à 1823. A obra de Graham se encontra publicada no Brasil em diversas edições e por editoras diferentes, sendo também de fácil acesso. Por ter vivido no Rio de Janeiro no período em que as tensões criadas a partir da Revolução do Porto modificavam toda a cultura política da cidade, os relatos da inglesa contém importantes informações sobre a sociabilidade política nesse período.

Por fim, faremos uso de registros iconográficos do século XIX como instrumento complementar para a compreensão das representações que o governo oitocentista produziu de si e da sociedade. Utilizaremos obras que têm como objeto o Real Theatro de São João, nosso objeto de estudo, e o Largo do Rocio, a praça na qual o teatro esteve localizado. Analisamos produções visuais de artistas como Jean-Baptiste Debret e Jacques Arago, cujas obras oferecem importantes testemunhos sobre os costumes,

⁴⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de junho de 1821, Edição 0600001, p.1.

hierarquias e interações sociais do período. Interessa-nos observar de que maneira esses artistas, através de seus traços e escolhas, evidenciam as nuances das relações sociais, as tensões raciais que marcaram o cotidiano da capital imperial.

Já em nossa metodologia, o conceito de representação embasa toda a pesquisa e será aqui manipulado em diversos momentos ao longo do capítulo. O francês Roger Chartier, grande especialista da História Cultural, identificou que este campo de estudos busca compreender a forma como diferentes realidades sociais são construídas, ou, “dadas a ler”.⁴⁹ A forma como a “leitura da realidade” é feita está ligada diretamente ao campo das representações. De acordo com Chartier, não há “práticas ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles”.⁵⁰

Logo, compreendemos as representações como as formas nas quais os indivíduos de um determinado grupo compreendem a realidade a sua volta. Quando essas representações estão bem consolidadas em uma determinada comunidade discursiva, ou seja, em uma organização social determinada, elas podem ser compreendidas através dos símbolos. De acordo com José D’Assunção Barros, os símbolos são um tipo de signo, que estabelecem uma relação entre algo concreto da realidade representada e algo abstrato.⁵¹ Dessa maneira, os símbolos podem ser imagens, emblemas, sinais e até mesmo letras, como as do nosso alfabeto. Logo, o traço concreto é o que chamamos de “significante”, ao passo que o traço abstrato é o “significado”.

O uso desses símbolos é algo intrínseco a todas as sociedades, mas chamam atenção de maneira particular nas monarquias. De acordo com Roger Chartier, eles eram manuseados com o intuito de fazer a “própria sociedade menos opaca ao entendimento”,⁵² ou seja, para facilitar a compreensão das nuances e especificidades que a caracterizam. A coroa real, por exemplo, não era apenas um adereço a ser exposto e utilizado pelo monarca em comemorações oficiais, mas sim uma representação física e visual da legitimidade do poder do monarca perante o seu povo e, em monarquias católicas, perante a Igreja e Deus.

⁴⁹ CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Portugal: DIFEL, 1990, p 16 e 17.

⁵⁰ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, v. 5, n. 11, p. 173–191, jan. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>, p. 177.

⁵¹ BARROS, José D’Assunção. O uso dos conceitos: uma abordagem interdisciplinar. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2020, p. 57.

⁵² CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados, v. 5, n. 11, p. 173–191, jan. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>, p. 184.

Justamente por isso, os rituais de coroação de um novo rei eram eventos importantíssimos dentro das monarquias - elas selavam esses vínculos políticos.

Essas representações poderiam ser realizadas a partir dos mais diversos gêneros,⁵³ como a música, o teatro, as pinturas, alegorias, moedas, medalhas e até mesmo através das festividades. O intuito, no fim, era o mesmo: ressaltar pontos positivos da autoridade do rei e do próprio governo, fortalecendo-os política e socialmente. Essas dinâmicas eram cruciais, visto que o poder do rei se constituía a partir de uma dimensão política, mas principalmente de uma dimensão litúrgica, “na qual festas, músicas, fogos, desfiles, procissões não são apanágio ou têm peso menor”.⁵⁴ Logo, a dimensão das representações se torna importante para a própria manutenção do poder real.

Dessa forma, para alcançar nosso objetivo principal que é o de reconstruir a história do Real Theatro de S. João e reafirmar sua posição enquanto espaço político crucial para o período em análise, esta dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro deles, intitulado *Um teatro para o Rei: da mudança da família real para o Brasil à inauguração do Real Theatro de São João*, tem como objetivo analisar o processo de construção e inauguração do Real Theatro, demonstrando como ele esteve diretamente ligado ao contexto da vinda da corte portuguesa ao Brasil e das mudanças que então aconteceram na cidade. Além disso, será ressaltada a relação entre o teatro e a ideia de civilidade, conceito importante para a realidade sociopolítica do período.

No segundo capítulo deste trabalho, nomeado *Rio de encruzilhadas: a praça, o teatro e a escravidão urbana no oitocentos*, temos como finalidade compreender as relações entre o Real Theatro S. João e o contexto urbano e social da praça em que ele estava inserido, ou seja, o Largo do Rossio. Para isso, levaremos em consideração um aspecto marcante da urbanidade carioca do oitocentos: a escravidão. Ressaltamos de que maneira as pessoas escravizadas e libertas participaram também da realidade urbana e sua relação com o teatro e a praça, ainda que existissem demarcações sociais bem delimitadas nesses ambientes, que buscavam excluí-los.

Por fim, no terceiro capítulo, titulado como *Representações do poder: teatro e política no início do século XIX*, buscamos enfatizar a relação direta entre o Real Theatro de S. João e os acontecimentos políticos do início do oitocentos no Brasil. Para tal, analisaremos momentos cruciais para a história luso-brasileira, como a aclamação de d. João VI enquanto rei e a Revolução Pernambucana de 1817, com o objetivo de ressaltar

⁵³ CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Portugal: DIFEL, 1990, p 195.

⁵⁴ CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Portugal: DIFEL, 1990, p 195.

o envolvimento desse espaço cultural aos projetos políticos monárquicos e ao próprio contexto de separação entre Brasil e Portugal. A partir disso, será possível ressaltar não apenas aspectos específicos nessa relação (teatro e política), como também continuidades e rupturas a partir da difusão das ideias constitucionalistas na nova sede do Império português, uma vez que com essas movimentações políticas dos dois lados do Atlântico houve uma mudança nos espaços públicos da cidade.

Portanto, a partir da bibliografia anteriormente citada e das fontes selecionadas, buscamos mostrar a relação direta entre política e cultura no Rio de Janeiro do início do oitocentos. Ao analisar a trajetória artística do Real Theatro de São João, bem como sua relação com o público e a praça em que esteve inserido, temos como objetivo demonstrar a importância do desenvolvimento de um olhar historiográfico para os espaços culturais do Rio de Janeiro, conectando nossa história política e cultural.

Capítulo I

Um teatro para o Rei: da mudança da família real para o Brasil à inauguração do Real Theatro de São João

1.1) Abram-se as cortinas do Real Theatro de São João!

Este capítulo tem como objetivo analisar o processo de construção e início das atividades do Real Theatro de São João no contexto das mudanças ocorridas no Rio de Janeiro a partir do traslado da Corte portuguesa para o Brasil. O período que sucedeu esse evento foi marcado por inúmeras tentativas de modificar a cidade para melhor acolher a família real e todo o aparato administrativo que migrou com ela. Nesse sentido, a partir de 1808, inúmeras transformações políticas, estruturais e culturais invadiram a nova capital do Império luso-brasileiro. A história desse teatro foi importante não só para a cultura, mas também para a política do período se desenrola a partir desse momento marcante no início do século XIX.

O surgimento do teatro ocidental, assim como a filosofia e a ideia de política tal como concebemos hoje, tem sua origem na Grécia Antiga. Ao considerarmos a literatura como parte constituinte e crucial da atividade teatral, é preciso remontar ao modelo de teatro que surgiu na Grécia antiga e se tornou vigente no ocidente, sendo utilizado até a atualidade. Nesse sentido, a dramaturgia, ou seja, a arte escrita com intuito de ser representada nos palcos através das peças, foi uma criação dos gregos.⁵⁵

O contexto de emergência desse modelo teatral está diretamente conectado à religião, uma vez que a encenação fazia parte das comemorações e homenagens ao deus Dionísio, ligado simbolicamente ao vinho, às festas e ao delírio místico. O culto à Dionísio foi comumente realizado nos arredores e limites da cidade-estado de Atenas e, com a amplitude que ganhou ao longo dos anos, essas comemorações foram institucionalizadas, sendo promovidas pelo governo ateniense.⁵⁶

A dinastia dos Bragança, em Portugal, teve um histórico envolvimento com a arte, sobretudo com os empreendimentos musicais. De acordo com Jurandir Malerba, D. José

⁵⁵ LEITE, Rodrigo Moraes. História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês. 2020, p. 11.

⁵⁶ Ibidem, p. 13.

I teve uma sala de ópera em cada um dos seus diferentes palácios.⁵⁷ Além disso, em 1755 foi construída a Ópera do Tejo, marco importante para a história do teatro português.

Ainda no governo de José I, que foi fortemente marcado pelas ideias de seu ministro do Estado, o Marquês de Pombal, ocorreu a publicação do primeiro documento com intuito de sistematizar a vida teatral em Portugal. O documento nomeado como *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte* foi escrito em 1771 por negociantes ligados ao Estado português, autointitulados “homens de negócio da Praça de Lisboa”. Ele continha 33 artigos e propunha o teatro como uma arte utilitária, servindo para educar a população aos costumes sociais, estabelecendo uma parceria entre a sociedade e o Estado para subvenção teatral. O alvará de funcionamento da sociedade foi aprovado por d. José e assinada por Pombal no mesmo ano.⁵⁸

Já no reinado de dona Maria I, a influência da religião e do moralismo cristão católico influenciou as ações do governo em relação às artes cênicas, tendo inclusive ocorrido a proibição da representação teatral por mulheres.⁵⁹ Seguindo os passos do avô, d. João começou os investimentos nos teatros logo após iniciar sua regência, em 1792, devido às questões de saúde que incapacitaram dona Maria I. Em 1793 foi erguido o Teatro Real de São Carlos, em Lisboa, substituindo a antiga Ópera do Tejo. A inauguração desse espaço foi uma homenagem à gravidez de Carlota Joaquina e à ancestralidade da princesa, evocando o nome do rei espanhol Carlo IV, seu pai.⁶⁰

O Teatro de S. Carlos foi diretamente ligado à Casa Pia de Lisboa pelo decreto de 28 de abril de 1793. Com isso, os recursos destinados à subsistência da casa de espetáculos eram retirados dos fundos da fazenda real e transferidos para a Casa Pia.⁶¹ Aqueles que pudessem pagar em dinheiro os ingressos do teatro poderiam assistir seus espetáculos, tendo seus valores variados a partir dos gêneros teatrais apresentados no palco. O S. Carlos se tornou um dos mais importantes teatros de Portugal, sendo

⁵⁷ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018, p. 101.

⁵⁸ A Sociedade foi fechada em 1774 pela má gestão dos recursos financeiros e pela forte fiscalização do Estado sobre as atividades teatrais. Para informações mais aprofundadas sobre esta sociedade ver: SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017.

⁵⁹ MEIRELLES, Juliana Gesuelli. Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013, p. 95.

⁶⁰ MEIRELLES, Juliana Gesuelli. Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013, p. 96.

⁶¹ SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017, p. 92.

considerado o oficial utilizado para os cerimoniais e divertimentos do príncipe regente d. João e sua esposa Carlota Joaquina.⁶²

Em 13 de maio de 1798, foi construído na cidade do Porto o Real Theatro de São João, homônimo do que seria inaugurado no Rio de Janeiro em 1813. Com intuito de zelar pela função pedagógica na reforma e manutenção dos costumes, os teatros foram ambientes em que a censura esteve presente, buscando evitar que ideias consideradas imorais se impregnassem na sociedade. Por isso, a partir de 1794, d. João estabeleceu a censura de peças e livros, com o objetivo de impedir que os teatros da corte fossem locais de difusão dos ideais republicanos que circulavam na Europa.⁶³

A polícia teve papel crucial na promoção da ordem e fiscalização das casas de espetáculos. O intendente da Polícia da cidade de Lisboa Pina Manique controlava quais apresentações ocorriam e em quais dias, além de ser o encarregado por garantir a manutenção da ordem dentro dos espaços cênicos.⁶⁴ A Intendência da Polícia foi fundamental para o Império luso-brasileiro, constantemente fiscalizado para que fosse garantido o bem-estar geral da população, uma vez que somente assim se perpetuaria o bom funcionamento do próprio Estado.⁶⁵

Já no Brasil, o desenvolvimento do teatro teve sua origem no período da colonização portuguesa, ao longo dos séculos XV e XVI. Assim como o teatro grego, o teatro no período colonial caminhou em consonância com a religião, uma vez que os jesuítas, missionários católicos encarregados pela catequização compulsória dos povos indígenas, utilizaram amplamente das encenações para a introdução pedagógica da fé cristã. São conhecidas 25 peças diferentes desse período, a maioria sem assinaturas.⁶⁶

No Rio de Janeiro, segundo o historiador Mario Cacciaglia, foi a partir do século XVIII que a atividade teatral ganhou maior expressividade. Existiram dois teatros principais na cidade, chamados de Casas de Óperas, visto que o termo “ópera” era utilizado para intitular qualquer representação teatral.⁶⁷ O mais antigo foi chamado de Ópera Velha e teve como dono o padre Ventura, que não apenas dirigiu como atuou com

⁶² SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017, p. 98 e 99.

⁶³ Ibidem, p. 113.

⁶⁴ Ibidem, p. 114.

⁶⁵ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821). Rio de Janeiro: Editora Odisséia, 2008, p. 52.

⁶⁶ CACCIAGLIA, Mario. Pequena História do Teatro Brasileiro. São Paulo: Edusp, 1986, p. 7 e 8

⁶⁷ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, p. 191.

sua companhia, composta majoritariamente por “mulatos”.⁶⁸ Esse teatro pegou fogo durante a encenação de uma peça e a Ópera Nova o sucedeu. Criado por iniciativa do vice-rei Marquês do Lavradio e de Manuel Luís Ferreira, esse teatro foi inaugurado em 1770 e podia ser considerado luxuoso pelos seus adornos e cortinados, além de conter duas fileiras de camarotes.⁶⁹

Já no início do século XIX ocorreram mudanças na cena política, social, econômica e, conseqüentemente, cultural na cidade pela transferência da corte portuguesa. O Rio de Janeiro deveria representar todo o esplendor da monarquia e, para além da política, a cultura também foi crucial nesse processo. De acordo com o historiador Sérgio Barra, no meio urbano, havia construções que simbolizavam “marcos físicos” do poder e da civilidade real, que eram refletidos através de sua arquitetura e de sua função.⁷⁰

O Real Theatro de São João é um exemplo de um desses marcos físicos, servindo como espelho da monarquia portuguesa. Ainda que a Ópera Nova tivesse sido um dos principais locais de festejos na cidade, o espaço era pequeno para receber toda a corte. Por isso, através do Decreto de 28 de maio de 1810, d. João determinou que fosse erguido na nova capital um “teatro decente, e proporcionado à população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela”.⁷¹

Ao chegar no Brasil, o príncipe regente importou muitas das diretrizes relacionadas à cultura utilizadas em Portugal. De acordo com o decreto que estabelecia a necessidade de construção de um novo teatro no Rio, o futuro rei encarregou

ao Doutor Paulo Fernandes Vianna, do Meu Conselho e Intendente Geral da Polícia, do cuidado e diligencia de promover todos os meios para ele se erigir, e conservar sem dispêndio das rendas públicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassallos, a quem antes desejo aliviar de todas elas...⁷²

Logo, tanto a construção do novo espaço, como a conservação ficou a cargo da Intendência de Polícia, que também tinha em suas funções o controle dos divertimentos públicos na cidade.

⁶⁸ De acordo com Mario Cacciaglia, até a segunda metade do século XVIII, a profissão de ator era considerada desonrada e, por isso, era realizada quase que exclusivamente por pessoas negras. Ver: CACCIAGLIA, Mario. Pequena História do Teatro Brasileiro. São Paulo: Edusp, 1986.

⁶⁹ CACCIAGLIA, Mario. Pequena História do Teatro Brasileiro. São Paulo: Edusp, 1986, p p. 23 e 24.

⁷⁰ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro, José Olympio, 2008, p. 116.

⁷¹ Para ver o documento na íntegra, buscar por: Coleção de Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891, p. 112.

⁷² Coleção de Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891, p. 112.

Para que fosse iniciada a obra, d. João ordenou a isenção das taxas alfandegárias sobre os materiais necessários. Também afirmou ser possível a utilização de tudo “que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto, ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele, e que de muitos anos se não tem concluído”.⁷³ Logo, foram utilizados restos de materiais que seriam destinados para construção de uma catedral, o que gerou certo desconforto nos cidadãos religiosos. Quando um incêndio destruiu a estrutura do teatro, a fé de parte dos cariocas levou a crer que aquilo seria um castigo divino pela utilização dos restos da Igreja não concluída.⁷⁴

O local escolhido para a construção do Real Theatro de São João, que ganhou esse nome em homenagem ao príncipe regente, foi um terreno no Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes, no centro da cidade, cujo dono era o coronel Fernando José Almeida.⁷⁵ Com o objetivo de arrecadar os recursos necessários para erguer o teatro foi criado um sistema de “seis loterias, segundo o plano que eu houver de aprovar, a benefício do mesmo Theatro.”⁷⁶ Esse sistema funcionava de maneira similar com as loterias da atualidade, onde eram vendidos conjuntos de bilhetes, sendo alguns deles premiados com valores em dinheiro ou outros tipos de prêmios. Elas foram anunciadas na *Gazeta do Rio de Janeiro*, totalizando sete loterias entre 1811 e 1813.⁷⁷

Na edição de 9 de março de 1811 da *Gazeta do Rio de Janeiro*. Segundo a edição:

para continuação do Real Theatro de São João que está se edificando nesta Cidade e Corte do Rio de Janeiro, foi o Príncipe Regente Nosso Senhor servido, a representação do Intendente Geral da polícia, conceder uma loteria O tempo, lugar, venda, pagamento, desconto e mais circunstâncias que o público deve saber a esse respeito se anunciarão em alguns dos nossos números seguintes.⁷⁸

De acordo com o historiador Charles Roberto, o sistema de loterias já era utilizado em Portugal e foi trazido para o Brasil por ser um fácil captador de recursos para grandes obras.⁷⁹ O empresário do Teatro S. Carlos optou, em 1797, por abrir um sistema de

⁷³ Coleção de Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891, p. 112.

⁷⁴ CACCIAGLIA, Mario. Pequena História do Teatro Brasileiro. São Paulo: Edusp, 1986, p. 36 e 37.

⁷⁵ Atualmente, no local onde o Real Theatro esteve localizado está em funcionamento o Teatro João Caetano. O local realiza não apenas apresentações teatrais como outras atividades culturais.

⁷⁶ Coleção de Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891, p. 112.

⁷⁷ SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017, p. 158.

⁷⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 9 de março de 1811. Edição A00020, p. 3 e 4.

⁷⁹ SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017, p. 160.

loterias para arcar com os custos do empreendimento artístico, uma vez que apenas o valor dos ingressos e camarotes não estava suprimindo essas necessidades.⁸⁰

Ainda na edição de 9 de março de 1811 da *Gazeta do Rio de Janeiro*, o Plano da Loteria era informado. De acordo com o plano, seriam vendidos 800 bilhetes no valor de 8 réis cada, sendo 2.676 premiados e o restante “brancos”, ou seja, sem premiações. Os prêmios, pelo o que é possível verificar, continham valores que variavam de 10.000 à 12 réis. Esses planos eram compartilhados nas edições do mesmo periódico sempre que uma nova loteria era anunciada.

Imagem 1 – Plano de Loteria para o Real Theatro de S. João

P L A N O		
De Loteria para o Real Theatro de S. João com Privilegio de S. A. R. em 1811.		
Bilhetes.	Valor dos Premios.	Sommas.
1	10:000000	10:000000
1	5:000000	5:000000
1	2:000000	2:000000
2	1:000000	2:000000
3	800000	2:400000
2	600000	1:200000
4	400000	1:600000
8	200000	1:600000
20	100000	2:000000
32	50000	1:600000
50	30000	1:500000
200	20000	4:000000
2350	12000	28:200000
1 Primeiro n.º branco da Extração.		450000
1 Ultimo dito da mesma.		450000
2676 Premios.	8000 Bilhetes a 80000 R. ^s	64:000000
5324 Brancos.		

Fonte: *Gazeta do Rio de Janeiro*. 9 de março de 1811. Edição A00020.

Na edição da *Gazeta Extraordinário* de 7 de maio de 1811, mais informações sobre as loterias foram fornecidas aos leitores. De acordo com a edição:

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

⁸⁰ SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017, p. 103.

Commendador Fernando Carneiro Leão. Este negociante de tanto credito, e probidade conhecida responde pelos fundos e pagamentos dos prémios. 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 maneão este objeto he a maior recomendação que se pode fazer.⁸¹

O tesoureiro e comendador responsável pela loteria, Fernando Carneiro Leão, foi um importante comerciante do Rio de Janeiro. A loteria ocorria com base na parceria entre o governo e instituições privadas, fazendo parte de uma estratégia financeira do Estado português a captação de recursos com auxílio de parceiros munidos de capital financeiro para a execução dos projetos arquitetônicos da monarquia.⁸²

Além disso, participar mesmo que indiretamente de uma empreitada influenciada pelo monarca se tornou um grande símbolo de distinção. Joaquim dos Santos Marrocos, bibliotecário real que chegou na cidade do Rio de Janeiro em 1811, em uma das primeiras cartas enviadas para a sua família - que ficou em Lisboa - indicou que havia chegado a tempo de comprar bilhetes para a primeira loteria do Real Theatro. Marrocos havia entrado na loteria adquirindo um bilhete por 8\$000 reis e entrando em uma Sociedade por 4\$000 réis. A sorte esteve a favor do bibliotecário, pois segundo seu relato “o primeiro saiu em branco e o segundo teve prêmio de 12\$000 réis.”⁸³

Essas sociedades foram comumente formadas para realizar a compra de bilhetes. Não obtivemos maiores detalhes sobre como elas funcionavam e quais regras existiam dentro dessas organizações. Em 1821, o *Diário do Rio de Janeiro* informou sobre uma troca realizada dentro de uma sociedade, cujo caixa era Manoel José Martins, e continha

⁸¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 9 de março de 1811. Edição B00006, p. 4.

⁸² Essa relação foi desenvolvida por Silva em sua tese e não cabe no escopo dessa dissertação desenvolvê-la aqui. Para maiores informações, ver: SILVA, Charles Roberto. Teatro para os Trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889). Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017, p. 159.

⁸³ Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 a 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939, p. 10.

80 meios bilhetes. De acordo com o anúncio particular, os participantes deveriam pagar uma entrada de 9\$600 réis e, como o sr. Antônio José Pereira da Mota se recusou a pagar, entrou em seu lugar como sócio o sr. Joaquim José de Figueiredo.⁸⁴ A necessidade de esclarecer mudanças entre os sócios por meio da imprensa pode retratar a importância e a recorrência desse tipo de ação.

É importante salientar que nem todos os residentes da cidade tinham condições financeiras para participar das loterias e, justamente por isso, elas se tornaram um meio de distinção tanto para a corte emigrada como para a nova h que se formava no Rio. A construção de um empreendimento com apoio e interesse direto do monarca fez com que os bilhetes ganhassem muita importância. Aqueles que porventura foram perdidos ou encontrados eram anunciados na seção de Avisos dos jornais, como por exemplo o de Veríssimo José Coelho, que anunciou ter perdido um bilhete de número 5642 na segunda loteria do teatro.⁸⁵

Após três anos de obras, em 12 de outubro de 1813, dia do aniversário do príncipe Pedro, foi inaugurado o Real Theatro de São João. De acordo com o bibliotecário Marrocos, o “Magnífico Theatro Novo de S. João”, foi erigido à moda do de S. Carlos, anteriormente erguido em Lisboa. De fato, a arquitetura de ambos espaços se assemelha já que os dois projetos arquitetônicos foram elaborados por José da Costa Silva (Ver imagens 2 e 3).⁸⁶ A rapidez na construção do espaço reflete também a importância desse teatro no processo de readequação da cidade do Rio enquanto cidade corte imperial.

⁸⁴ *Diário do Rio de Janeiro*. Edição 1200007. 10 de dezembro de 1821, p. 3.

⁸⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*. Edição 0007. 22 de janeiro de 1812, p. 4.

⁸⁶ MEIRELLES, Juliana Gesuelli. Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013, p. 144.

Imagem 2 – Teatro de São Carlos em Lisboa.



Fonte: Teatro de S. Carlos. Gravura de Alberto da Costa e Silva, 1878. Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.204/6559>, Acesso em: 19/02/2024.

Imagem 3 – Real Theatro de São João no Rio de Janeiro.



Fonte: Jacques Arago - vista da Sala de Espectáculos na praça do Rocio, no Rio de Janeiro. Atlas Freycinet, 1820.

A noite de inauguração foi narrada pelo jornal oficial da coroa, sendo descrita como um momento de festividades intensas que contaram com a participação de d. João e toda a família real. Segundo Manuel Ferreira de Araújo Guimarães, o teatro estava localizado na mais bela praça da corte:

construído com magnificência, ostentava n'aquela noite uma pomposa perspectiva, não só pela Presença já mencionada de S. A. R., e pelo imenso e luzido concurso da Nobreza, e das outras classes mais distinta; mas também pelo aparato de formosas decorações, e pela pomba do cenário e vestuário. (...) A iluminação exterior do teatro, (...), realçava o esplendor do espetáculo. Ela representava as letras J. P. R. alusivas ao Augusto Nome do PRINCIPE REGENTE NOSSO SENHOR, cuja Mão Liberal protege as Artes, como fontes perenes da riqueza e da civilização das Nações⁸⁷

É possível notar que a edição buscou ressaltar os pontos positivos da abertura, como por exemplo as belas iluminações na parte exterior do edifício e a participação das camadas mais abastadas da sociedade. Da mesma maneira que o teatro deveria ser um espaço que representasse a beleza da monarquia, sua estreia também deveria ser retratada dessa maneira. O drama escolhido para ser encenado foi o “Juramento dos Numes”, de autoria de d. Gastão da Câmara Coutinho, que trouxe como personagens principais: o Gênio, a Paz, Vulcano, Vênus, as Graças, Ninfas e Ciclopes.⁸⁸ O uso de figuras da mitologia grega estava presente na maioria dos gêneros literários.

Além da peça realizar alusões à figura de d. João, seu retrato foi utilizado como recurso cenográfico ao final.⁸⁹ Mesmo assim, a peça de Coutinho gerou críticas no meio da imprensa e o mesmo redator da Gazeta, Manuel Ferreira, publicou no jornal *O Patriota* suas percepções sobre a obra. De acordo com ele, “este trabalho vem mesmo a ser inútil, quando o Poeta na sua Advertência declara que nas composições deste gênero não se deve exigir o severo cumprimento dos preceitos Dramaticais (...)”.⁹⁰ Em resposta, o dramaturgo rebateu a crítica em sua *Resposta defensiva, e analytica á censura que o*

⁸⁷ *Gazeta do Rio de Janeiro*. Edição 00083. 12 de outubro de 1813, p. 3 e 4.

⁸⁸ O documento com a peça completa encontra-se digitalizado na plataforma da Biblioteca Nacional. O Juramento dos Numes, Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>, acesso em 16/02/2024.

⁸⁹ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018, p. 109 e 122.

⁹⁰ *O Patriota* foi um jornal de curta duração (1813-1814), que tinha uma proposta cultural e científica, publicando textos sobre literatura, arte, diplomacia, economia, história, medicina, botânica, zoologia. *O Patriota*. Edição 00004. Outubro de 1813, p. 92.

*redactor do Patriota fez ao drama intitulado o Juramento dos Nunes, descripta no Período do mez de Outubro do presente anno.*⁹¹

Esta não foi, porém, a única vez em que acontecimentos envolvendo o teatro geraram burburinhos e discussões. De acordo com as cartas do português Marrocos, antes mesmo do teatro abrir suas cortinas, o seu diretor artístico causou certo desconforto. Ao relatar suas concepções sobre algumas figuras da elite, Marrocos relatou que Marcos Portugal, o Barão d'Alamiré, estaria ganhando a antipatia de outras pessoas pela sua “fanfarronice”:

É tão grande a sua impostura e soberba por estar acolhido à Graça de S.A.R que se tem levantado contra si a maior parte dos mesmo que obsequiavam: é notável a sua circunspeção, olhos carregados, cortejos de superioridade, em fim aparências ridículas e de charlatão: já tem desmerecido nas suas composições e um grande músico e compositor, vindo de Pernambuco e que aqui vive é um seu antagonista, e mostra a todos os que quizerem ver os lugares que Marcos furta de outros A. A., publicando-os como originais. Como está constituído Diretor de Teatros e Funções, quanto a Música tem formado enormes intrigas entre músicos e atores (...) Do novo Theatro que vai a brir-se para o dia 12 de outubro (...) a troco de despesas incríveis, queria Marcos ser despótico diretor com 2:000\$000 réis, além de benefícios e o melhor camarote da boca: porém, como encontrasse dúvidas no seu empresário, tem-se empenhado em desviar atores e para isso obrigando-os a exigir grandes mesadas.⁹²

De acordo com o bibliotecário, o barão d'Alamiré estaria utilizando de sua proximidade com a família real para se beneficiar financeiramente exigindo altos salários e incentivando aos atores fazerem o mesmo. Em uma edição de fevereiro de 1814 da *Gazeta*, o assunto do pagamento dos artistas foi retomado nos “Avisos” do dia, intitulado-se uma resposta a “pessoas mal intencionadas que andam desacreditando da administração do Real Theatro de S. João”.⁹³ De acordo com o jornal, o proprietário havia pagado um mês adiantado tanto a companhia cômica quanto a de música, estando em “contas justas” com todos os trabalhadores do espaço, sejam atores, dançarinos, carpinteiros, pintores ou porteiros.

No entanto, as prestações de contas do próprio teatro nem sempre estavam em dia. De acordo com Juliana Gesuelli, o intendente de polícia Paulo Fernandes Viana escreveu em 1816 uma carta para d. João sobre a difícil situação financeira do teatro, que se

⁹¹ O documento na íntegra se encontra digitalizado na página da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>, acesso em 19/02/24.

⁹² Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 a 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939, p. 159 a 161.

⁹³ *Gazeta do Rio de Janeiro*. Edição 0006. 18 de fevereiro de 1814, p.4.

encontrava fechado, e sugeriu a impressão de quatro rifas pela Impressão Régia para auxiliar nas despesas.⁹⁴ É possível notar a importância desse estabelecimento artístico para o Rei e os membros de seu governo, que pensaram em alternativas para recuperar as contas em atraso do teatro e retornar o seu funcionamento.

Ao longo dos anos, a situação financeira do empreendimento teve momentos positivos e negativos. Em 1822, dois anos antes do teatro sofrer o seu primeiro incêndio, o *Diário do Rio de Janeiro* trouxe o seguinte anúncio:

Precisa-se de 700U000 rs. emprestados, a juros de um de meio por cento, por um ano, segurado com uma boa hipoteca, de muito maior valor, quem quiser fazer por obizéquio de os emprestar, pode declarar pelo Diário para ser procurado Fernando José de Almeida Portugal, proprietário do Theatro de S. João, querendo solenizar da maneira mais pomposa, que lhe permitirem suas forças, a Augusta Coroação de S. M. I.⁹⁵

Ao que parece, o dinheiro seria usado para custear as despesas referentes ao espetáculo realizado em comemoração à coroação de d. Pedro I como Imperador. É curioso o fato de o dono do teatro realizar esse apelo diretamente no jornal, o que pode demonstrar a sua pressa em arrecadar os fundos necessários.

Ainda no ano de 1822, um documento escrito por José Antônio Lisboa fez referência às dívidas que o Real Theatro tinha com o Banco do Brasil e também com os artistas que trabalhavam no espaço.⁹⁶ Segundo Lisboa, o maior credor do teatro era o Banco do Brasil, ao qual “deve de principal 150 contos de réis, fora os juros vencidos, que sobem a alguns 20 contos de réis”. O matemático também afirmou que o proprietário devia o pagamento a seus atores que “tem tanto direito ao seu embolso como tem o Banco”.⁹⁷

Porém, assim como Fernandes Viana, José Lisboa chamou atenção para a necessidade de levar em consideração a importância do teatro frente às dívidas que ele carregava consigo. Segundo Lisboa, “a dívida do Theatro não é de pior condição do que a de qualquer outro particular, antes sendo a sua manutenção de um interesse público, me

⁹⁴ MEIRELLES, Juliana Gesuelli. Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013, p. 148.

⁹⁵ *Diário do Rio de Janeiro*. 16 de novembro de 1822. Edição 1100011, p 3 e 4.

⁹⁶ José Antônio Lisboa estudou matemática e filosofia na Universidade de Coimbra e foi encarregado em 1809 de examinar as finanças do Banco do Brasil. Ver mais em: <http://mapa.an.gov.br/>, Acesso em: 20/02/24.

⁹⁷ Decretos do Executivo. BR RJ ANRIO 22.0.0.3978.

parece deve merecer mais alguma contemplação do que qualquer indivíduo particular.”⁹⁸ Ou seja, ainda que estivesse devendo, o fato do teatro ser um empreendimento de interesse público deveria ser levado em consideração.

Logo, o Real Theatro fez parte do contexto de modificações na cidade do Rio de Janeiro, sendo não apenas um edifício que representava o esplendor da monarquia, mas também um espaço artístico muito relevante para a população carioca no início dos oitocentos. De acordo com Gesuelli, os teatros inaugurados por d. João fizeram parte de uma política cultural que teve como objetivo a formação intelectual dos súditos.⁹⁹ Nesse sentido, cabe agora analisar a relação entre o que era apresentado no teatro e o projeto de “civilizar” o Rio de Janeiro encabeçado com a mudança da família real para o Brasil.

1.2) O teatro como produtor de civilidade

As trocas culturais entre Portugal e Brasil ocorreram por motivos óbvios: o Brasil era uma colônia portuguesa. Dessa forma, o teatro que se desenvolveu no Brasil fortemente ligado à forma como se fazia teatro em Portugal, mostrando que o Oceano Atlântico não distanciou o gosto artístico europeu.¹⁰⁰ Com a chegada da família real e a construção do Real Theatro de S. João essas trocas se intensificam e se tornaram visíveis nos palcos do teatro.

No final do século XVIII, de acordo com o historiador João Roberto Faria, o centro da vida teatral no Brasil já se concentrava na cidade do Rio de Janeiro e em suas Casas de Ópera e, foi nesse contexto que se iniciou o “intercâmbio, ainda muito ocasional, entre colônia e metrópole”.¹⁰¹ Dos palcos portugueses chegou ao Brasil o ator caboverdiano Antônio José de Paula, para uma temporada de apresentações entre 1790 e 1792. Já a cantora Joaquina Maria da Conceição Lapa, conhecida como Lapinha, foi enviada entre 1794 e 1796 para realizar concertos no Porto, em Portugal, e no recentemente inaugurado Teatro São Carlos em Lisboa.¹⁰²

⁹⁸ Decretos do Executivo. BR RJ ANRIO 22.0.0.3978.

⁹⁹ MEIRELLES, Juliana Gesuelli. Política e cultura no governo de D. João VI (1792-1821). Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, Campinas, 2013, p.

¹⁰⁰ MAINENTE, Aurélio Renato. Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863). São Paulo: Alameda, 2014, p. 13.

¹⁰¹ FARIA, João Roberto. História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. V. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 47.

¹⁰² Ibidem, p. 47

Ainda de acordo com Faria, nos relatos dos europeus sobre o teatro então realizado no Brasil chamava a atenção a má qualidade das atuações e também a forte presença de atores de cor nos palcos. Isso pode ser explicado pelo descrédito que a profissão de ator tinha naquele período, levando ao predomínio cênico de pessoas negras e pardas, que subiam de posição social, como Antônio José de Paula, Lapinha e José Inácio da Costa, conhecido como Capacho.¹⁰³ Esse predomínio teria acabado com a chegada de atores portugueses vindos com a corte.

Portugal também recebia influência de seus vizinhos europeus, sendo a Espanha, a França e a Itália as principais. Segundo Faria “Portugal, em matéria dramática, era o reflexo de suas irmãs latinas (...). Ao Brasil cabia um papel ainda menor: o de satélite de um astro que só muito de raro em raro brilhava por conta própria.” Porém, a influência italiana e de sua ópera lírica foi a mais potente na Europa,¹⁰⁴ influenciando fortemente o gosto musical português.¹⁰⁵ O hibridismo era característica marcante na cena teatral, onde a música se misturava com a cena, formando o drama lírico.¹⁰⁶

Desde o século XVIII essa influência era visível, visto que d. João V já contratava músicos italianos para cantarem na Capela Real. Além disso, o rei determinou o envio de músicos portugueses para estudarem em Roma, formando assim professores para as novas gerações de artistas. Nos palcos portugueses, as obras de Pietro Metastasio, um dos mais importantes libretistas italianos, começaram a ser encenadas em 1737, configurando um marco importante da presença italiana nos teatros portugueses.¹⁰⁷

Ainda no ramo musical existiam os *castatris*, cantores homens que eram castrados para manter a voz aguda, se equiparando a tônica das vozes femininas. No governo do príncipe regente d. João, ainda que o uso desses músicos estivesse em desuso, foram contratados *castratis* para o canto na Capela Real e no Real Theatro de São João. Péricles

¹⁰³ FARIA, João Roberto. História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. V. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p.49

¹⁰⁴ A ópera lírica mistura tanto a representação teatral com a música instrumental ou cantada. De acordo com Faria, “A palavra ópera, por sua vez, não deve despertar excessivas reminiscências europeias. No contexto nacional, como no português, aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade.” FARIA, João Roberto. História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. V. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 44.

¹⁰⁵ MAINENTE, Aurélio Renato. Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863). São Paulo: Alameda, 2014, p 136.

¹⁰⁶ AMIM, Péricles Vanzella. A presença artística italiana no teatro do rio de janeiro na primeira metade do século XIX: a “companhia” lírica atuante no Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara - década 1821-1831. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018, p.12.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 30.

Vanzella - pesquisador em artes cênicas - cita em sua tese o nome de alguns desses cantores que estiveram nos palcos cariocas: José Gori, Antonio Cicconi, Marcelo Tani, Paschoal Tani, Francesco Reali, Angelo Tinelli e Giovanne Francesco Fasciotti.¹⁰⁸

Essa presença musical italiana se tornou mais marcante no Brasil quando o ator Marcos Portugal chegou à cidade do Rio de Janeiro em 1811, e se tornou responsável por inspecionar os empreendimentos musicais mais importantes do período, ou seja, a Capela Real e o Real Theatro. O ator teve formação na Itália, onde compôs e encenou óperas de grande sucesso.¹⁰⁹ Tendo essa formação no estilo artístico italiano, identificado à época como uma expressão musical de grande maior prestígio, Marcos Portugal alcançou o posto de principal compositor da corte portuguesa.¹¹⁰

Porém, Marcos Portugal não foi o único ator português a ganhar expressividade nos palcos. A cantora de ópera lírica Luiza Todt também teve uma brilhante carreira internacional. Porém, se aposentou em 1799, alguns anos antes da vinda da família real para o Brasil.¹¹¹ Já para a inauguração do Real Theatro, em 1813, importou-se a companhia teatral da famosíssima atriz Mariana Torres. Dentre os atores da Companhia se destacou Victor Porfírio, que chegou a interpretar quando jovem papéis femininos e recebia ótimas críticas daqueles que o assistiam.¹¹²

No periódico *Diário do Rio de Janeiro* foi possível localizar outros atores que se apresentaram no palco do Real Theatro. As peças anunciadas, na maioria das vezes, aconteciam “à benefício” de determinado ator, atriz, músico e bailarino do teatro. Por isso, a maioria dos eventos relatados no *Diário* eram feitos no seguinte modelo:

Hoje, 14 do corrente, no Real Theatro de S. João, e a benefício de Maria dos Anjos, primeira Dançarina do mesmo se há de expor em cena o espetáculo seguinte. Terminada uma majestosa, e escolhida sinfonia, se dará começo à bem aceita e aplaudida comédia, As Minas de Polônia. A divisão de seus atos será ornada com escolhidas peças de música, quais são um novo dueto cantado pela beneficiada e Paulo Rosquilla; uma ária jocosa por Miguel Vaccania, outra pela beneficiada, da composição

¹⁰⁸ AMIM, Péricles Vanzella. A presença artística italiana no teatro do rio de janeiro na primeira metade do século XIX: a “companhia” lírica atuante no Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara - década 1821-1831. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018, p. 31.

¹⁰⁹ MAINENTE, Aurélio Renato. Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863). São Paulo: Alameda, 2014, p. 37.

¹¹⁰ MAINENTE, Aurélio Renato. Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863). São Paulo: Alameda, 2014, p. 39.

¹¹¹ FARIA, João Roberto. História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. V. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 51.

¹¹² Ibidem, p. 53.

do celebre Carlos Coccia; e outra das mais excelentes por Fabricio Piaccentini...¹¹³

Os nomes de artistas que participaram dos diversos momentos da representação são encontrados em vários anúncios, como os de Maria dos Anjos, Paulo Rosquella, Miguel Vaccania, Antônio José Pedro, Carlos Palagi, Maria Amalia, Maria Cândida de Souza e Maria Cândida da Conceição.¹¹⁴ Além disso, com base nas análises realizadas das publicações do *Diário do Rio de Janeiro* entre os anos de 1813 e 1823, foi possível identificar que duas Companhias Teatrais atuavam: a Companhia Nacional e a Companhia Italiana. Em sua edição de 11 de setembro de 1822 vinha informando que “a benefício de Julieta Anselmi (...) a Companhia Nacional representará a Comédia o Ministro Sindicante”.¹¹⁵ Já em outro número do mesmo ano, o jornal indicava que “a Companhia Italiana representará a bem aceita burleta intitulada A Italiana em Argel”.¹¹⁶

Apesar das fontes utilizadas não deixarem claro como as Companhias se organizavam para decidir os dias em que cada uma seria responsável pelas apresentações, foi possível notar que ambas realizaram diversos eventos no referido teatro. Além disso, houve momentos nos quais as duas companhias se apresentaram juntas. Em 1823, por exemplo, uma edição dizia que:

a benefício de Mme. Clotilde Toussaint e Mr. J. M. Toussaint, dançarinos da Ópera de Paris, a Companhia Nacional representará uma das melhores comedias que se acham em cena....No fim da peça a Companhia Italiana executará o final do primeiro ato da bem aceita ópera O Barbeiro de Sevilha...¹¹⁷

No repertório das Companhias, o gênero lírico foi o mais marcante. De acordo com o historiador Renato Aurélio Mainente, no Teatro Régio, antecessor do Real Theatro de S. João, até o ano de 1817 dominaram as obras de Marcos Portugal, enquanto após essa data o predomínio passou a ser do italiano Giacomo Rossini.¹¹⁸ Já em relação feita por Vanda Bellard Freire, pós doutora em Musicologia Histórica, os principais autores

¹¹³ *Diário do Rio de Janeiro*. 14 de agosto de 1821. Edição 0800012, p. 7 e 8.

¹¹⁴ *Diário do Rio de Janeiro*. Edições 1000002, 1000008, 1000022. 1821.

¹¹⁵ *Diário do Rio de Janeiro*. 3 de setembro de 1822. Edição 0900002, p. 4.

¹¹⁶ *Diário do Rio de Janeiro*. 11 de setembro de 1822. Edição 0900008, p. 4.

¹¹⁷ *Diário do Rio de Janeiro*. 18 de janeiro de 1823. Edição 0100014, p. 4.

¹¹⁸ MAINENTE, Aurélio Renato. Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863). São Paulo: Alameda, 2014, p. 38.

das óperas apresentadas entre 1814 à 1821, além dos já citados, são: Salieri, Puccitta, Niccolini, Paer, Generali, Mayer e Mozart.¹¹⁹

Não é difícil encontrar anúncios no *Diário do Rio de Janeiro* de encenações das obras de Gioachino Rossini. Na edição de 20 de julho de 1821, o jornal anunciou a apresentação da peça “O Barbeiro de Sevilha”, não poupando elogios ao compositor, considerado “merecedor do nome de Orfeu moderno”.¹²⁰ Já no dia 31 de dezembro de 1821, a atriz Justina Picentini fez uma declaração no jornal pedindo ao respeitável público:

piedade, proteção, e desculpa em qualquer erro que possa cometer (como má atriz e má cantora) na peça em que pela primeira vez vou entrar, que é o Barbeiro de Sevilha (composição do célebre, e incomparável Joaquim Russini) a qual tendo já nesse Theatro do Rio de Janeiro, sido executada pelos melhores atores, e atoras...¹²¹

Logo, é perceptível a aflição da atriz em realizar uma má interpretação da obra de Rossini, o que demonstra o respeito e admiração pelo italiano.

O conteúdo das peças apresentadas entre 1813 e 1821, segundo Freire, são majoritariamente centrados na mitologia grega e em personagens da nobreza.¹²² A partir de 1821 foram introduzidas farsas e óperas cômicas, como a anteriormente citada “O Barbeiro de Sevilha”, que só eram sendo apresentadas quando o evento não se destinava a homenagear membros ou fatos ligados à família real e seu governo.¹²³

A exemplo disso, é possível citar a análise realizada pelo historiador Jurandir Malerba acerca da peça que foi apresentada no dia da inauguração do Real Theatro: o “Juramento dos Numes”, com autoria de Gastão da Câmara Coutinho. De acordo com Malerba, através de personagens da mitologia grega, a peça remete à história da travessia da família real para o Brasil, retratando os portugueses como vítimas de Napoleão Bonaparte.¹²⁴ O seguinte trecho da peça seria um exemplo disso, onde o Gênio tutelar dos portugueses, personagem mitológico, lamentava os danos causados pelo famoso estadista francês:

Inda em meus pulsos vejo as cicatrizes

¹¹⁹ FREIRE, Vanda Bellard. Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 27.

¹²⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. 20 de julho de 1821. Edição 070017, p. 8.

¹²¹ *Diário do Rio de Janeiro*. 31 de dezembro de 1821. Edição 1200023, p. 2 e 3.

¹²² FREIRE, Vanda Bellard. Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 27 e 28.

¹²³ No próximo tópico deste capítulo será abordado melhor os festejos e como eles ocorriam.

¹²⁴ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018, p. 114.

Mil roxas, negras pizaduras mostram
Das vis algemas; dos grilhões pesados
Que da Córseica o monstro furibundo
Me lançara a traição...Oh céus!...Exulto!¹²⁵

É importante ressaltar o papel da música e, conseqüentemente, do próprio teatro nesse período. A arte nunca é puramente algo estético, fazendo parte dos códigos políticos e culturais do momento em que ela se insere, modificando-se a partir dele e, ao mesmo tempo, ajudando a construir a realidade a sua volta. Nesse sentido, a arte não é realizada de maneira inocente, preenchendo funções simbólicas.¹²⁶ O que foi representado nos palcos do Rio tinha em suas tramas temáticas como a luta contra inimigos estrangeiros, a punição a quem subvertia a ordem, a luta entre o bem e o mal, que serviam para educar o público que assistia.¹²⁷

A arte nesse momento era considerada um meio para expressar e repassar aos espectadores os ideais considerados elevados, moralizando positivamente e educando o público.¹²⁸ Logo, as apresentações artísticas no Real Theatro não eram mero divertimento, mas deveriam representar o grau de progresso alcançado.¹²⁹ Justamente por isso, a ópera italiana teve forte influência, visto que era considerada a mais elevada demonstração de desenvolvimento artístico. Essa presença dos gêneros musicais europeus foi importante para a construção do ideal de avanço e civilização não apenas no âmbito artístico português como também da própria nação.¹³⁰

Para além do que as pessoas assistiam e ouviam no teatro, a maneira que se comportavam também demonstrava a civilidade. No *Diário do Rio de Janeiro* de 1º de dezembro de 1824, logo na primeira página, foram publicadas medidas para regular e policiar os teatros da cidade, incluindo o Imperial Theatro de S. Pedro de Alcântara, nome que o Real Theatro de S. João ganhou após a independência do Brasil.¹³¹ O edital assinado por Francisco Alberto Teixeira de Aragão, intendente da Polícia elevado ao cargo de Conselheiro do Paço, continha 19 artigos, tendo sido impresso e afixado na parte interna

¹²⁵ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018, p. 111. A peça completa está disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>, acesso em 16/02/2024.

¹²⁶ FREIRE, Vanda Bellard. Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 53.

¹²⁷ Ibidem, p. 61

¹²⁸ MAINENTE, Aurélio Renato. Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863). São Paulo: Alameda, 2014, p. 20.

¹²⁹ Ibidem, p. 25.

¹³⁰ MAINENTE, Aurélio Renato. Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863). São Paulo: Alameda, 2014, p. 52.

¹³¹ As mudanças no nome do Real Theatro serão detalhadas no terceiro capítulo desta dissertação.

e externa da sala do teatro. De acordo com o 19º artigo, caberia ao ministro inspetor, o comandante da guarda e ao oficial de polícia regular e executar as medidas previstas no documento.¹³²

Dentre as medidas, ressaltamos somente aquelas que consideramos mais relevantes.¹³³ A primeira delas fez referência ao que era representado no teatro, que deveria passar pela análise e deliberação da Intendência da Polícia antes de iniciarem os ensaios e publicações, para que fosse proibido o espetáculo quando “contrário aos bons costumes e Leis do Império”. Logo, havia uma fiscalização prévia para que a moral e os bons costumes da época fossem respeitados nas apresentações.

Além disso, o silêncio e a boa postura no teatro também era algo relevante para o intendente da Polícia. O nono artigo determinou que durante os espetáculos não poderia haver perturbação à tranquilidade geral com “vozerios” ou “estrépitos”. Para conforto geral da plateia, o artigo sétimo afirmou que não era mais permitido assistir aos espetáculos portando guarda-chuva, chapéu, bengalas e até mesmo armas, devendo ser esses itens guardados em um depósito.

Também é importante ressaltar a preocupação com os incêndios, que assolaram não só o Real Theatro como também outros edifícios da cidade. Tendo sido tomado pelo fogo várias vezes, uma delas justamente no início de 1824, é compreensível a preocupação com a segurança do prédio e daqueles que o frequentavam. Para isso, ficava decretado ser obrigatório ter utensílios necessários em casos de incêndio (2º artigo), a abertura de todas as portas quando encerrado o espetáculo (6º artigo) e que as pessoas, não permanecessem paradas em frente as saídas (10º artigo).

Apesar da tentativa de tornar a cidade do Rio de Janeiro uma verdadeira “Versalhes tropical”, como afirmou Kirsten Schultz, as trocas culturais ocorreram em ambos os lados.¹³⁴ Segundo a historiadora Andréa Slemian, a imposição de hábitos e gostos europeus considerados civilizados não resultou de um processo endógeno, tampouco implicou, necessariamente, transformações nos espaços de sociabilidade íntima ou mudanças duradouras.¹³⁵ As expressões sociais e culturais próprias deste lado do Atlântico não foram suplantadas com a chegada da corte imperial.

¹³² *Diário do Rio de Janeiro*. 1 de dezembro de 1824. Edição 1200001, p. 1 e 2.

¹³³ Todas os artigos citados se encontram no mesmo número da gazeta citado anteriormente.

¹³⁴ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tradução: Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

¹³⁵ SLEMIAN, Andréa. *Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824)*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006, p. 62 e 63.

A exemplo disso, é possível citar as apresentações de lundum nos palcos do Real Theatro. O lundum é uma expressão artística produzida no Brasil a partir dos séculos XVII e XVIII, que combina uma herança musical de escravizados bantos e ritmos portugueses.¹³⁶ Um hibridismo em forma de dança e canto. Em sua *Viagem pitoresca através do Brasil*, o pintor alemão Johann Moritz Rugendas relatou sobre o que viu do lundum a partir de sua vinda ao Brasil em 1824:

Outra dança negra muito conhecida é o ‘lundu’, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o ‘fandango’, ou o ‘bolero’ dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos.¹³⁷

Em algumas edições do *Diário do Rio de Janeiro*, foram encontrados anúncios de apresentações do lundum. Em edição de 26 de julho de 1821, o jornal anunciou que a benefício do dançarino e compositor de bailes do teatro, Maurício Lacombe, haveria a apresentação da peça “Astúcia contra astúcia”, uma dança intitulada Morte de Semiramis e, por fim, “Maria Candida e Victor Porfírio cantarão um Lundum”.¹³⁸ Em 13 de novembro do mesmo ano a dupla se apresentou novamente, terminando o espetáculo com “o Entremez Amante Coxo, no qual haverá o lundum por Maria Candida e Victor”.¹³⁹

A dupla Maria Candida de Souza e Maria Candida da Conceição também apresentou Lunduns nos palcos do teatro. Em 25 de outubro de 1821, segundo a edição do *Diário do Rio de Janeiro*, no final da apresentação as duas “cantarão um lundum à brasileira”.¹⁴⁰ Já no mês seguinte, em 6 de novembro, o mesmo jornal informou novamente que a noite terminaria com “a graciosa Farsa do Chapéu Pardo, na qual cantarão as duas Marias Candidas um Lundum à brasileira”.¹⁴¹ A especificação de um “lundum à brasileira” demonstra haver características próprias do Lundum apresentado no Brasil.

A análise dessas características não cabe no escopo deste trabalho. O importante é ressaltar que, apesar da apresentação em palcos cariocas de um gênero diretamente

¹³⁶ CASTAGNA, Paulo. A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP, 2003, p. 11.

¹³⁷ RUGENDAS, Johann Moritz *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1940, p. 197.

¹³⁸ *Diário do Rio de Janeiro*. 26 de julho de 1821. Edição 0700021, p. 7.

¹³⁹ *Diário do Rio de Janeiro*. 26 de julho de 1821. Edição 1100010, p. 7.

¹⁴⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. 25 de outubro de 1821. Edição 1000022, p.7.

¹⁴¹ *Diário do Rio de Janeiro*. 6 de novembro de 1821. Edição 1100004, p. 8.

ligado à cultura africana, isso não significava que essa forma artística era bem quista ou apreciada. Os lunduns apresentados ao longo século XIX no Brasil, como mostrou Renato Aurélio Mainente, não indicavam uma valorização dessa expressão musical, tinham sim um apelo satírico, marcado por certo exotismo.¹⁴² Ainda assim, vale ressaltar a presença de um gênero musical originalmente negro nos palcos cariocas, uma vez que isso demonstra que outras formas culturais para além da europeia e, sobretudo do gênero lírico italiano, existiram e foram apresentados ao público presente.

Portanto, é possível perceber como o Real Theatro de S. João e a inauguração deste “teatro descente” fez parte da tentativa de civilizar os trópicos, encabeçada pela corte portuguesa. A música e as peças representadas, para além de divertir o público deveriam instruí-lo daquilo que era considerado avançado e civilizado. Não é de nosso interesse, nos limites dessa dissertação, realizar uma análise das obras que foram encenadas nesse espaço. Nosso objetivo é averiguar como ocorriam os eventos, ressaltando a importância desse espaço cênico para a política do período. Para tal, continuaremos nossa investigação focando nos eventos e no público que os assistia.

1.3) As noites no Theatro: o público e a cena no S. João.

O teatro é uma arte que necessita diretamente de um público reunido e presente para seu desenvolvimento acontecer. De acordo com Denis Guénoum, justamente por requerer esse conjunto de pessoas agrupadas, o teatro seria uma atividade intrinsecamente política. Antes mesmo de acontecer a representação do objeto escolhido, a natureza da reunião que acontece, assim como em assembleias ou outras reuniões públicas, o torna político.¹⁴³ Concordamos com a concepção exposta pelo teatrólogo e, assim como os atores e a peça são parte crucial da cena, os espectadores devem ser levados em conta para analisarmos os espetáculos da corte.

Primeiramente, é importante salientar que o teatro não era frequentado livremente por toda a população. Sendo necessário comprar ingressos para assistir as peças ou alugar camarotes, uma grande parcela dos cariocas ficava de fora da plateia. De acordo com Nizza da Silva, havia 1.020 lugares na casa além dos 112 camarotes. Dentre os camarotes,

¹⁴² MAINENTE, Aurélio Renato. *Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863)*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 120.

¹⁴³ GUÉNON, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p. 14 e 15.

o Estado pagava 150\$000 réis por mês pelo aluguel de três deles para o “Ministro dos Negócios do Reino, o encarregado do Governo das Armas e para o Intendente da Polícia”.¹⁴⁴

É possível notar que na própria organização dos lugares do teatro existe uma lógica estamental. De acordo com Freire:

A pirâmide social, a hierarquia, o poder e as sanções – tudo isso está de certa forma impresso na arquitetura de um teatro de ópera: tribunal real, camarotes de primeira, segunda e terceira ordem, plateia e galerias. O Real Theatro não fugiu a esse modelo; antes, o reproduziu, e mais uma vez validou-se simbolicamente, através da ópera e de seu teatro, a ordem social vigente

O local onde a plateia estava alocada para assistir à apresentação está diretamente ligada à sua posição na sociedade. Isso demonstra que existia um simbolismo na demonstração de poder e manutenção da ordem social dentro do espaço do teatro.

Ao analisarmos os periódicos do período foi possível verificar anúncios de eventos que aconteceram no Real Theatro e a venda de seus ingressos, a maioria sem os valores. Segundo a *Gazeta do Rio de Janeiro*, entre a Páscoa de 1818 e o Entrudo de 1819 ocorreu a venda de uma assinatura da plateia, custando 6\$400, devendo ser pago adiantado. De acordo com a edição, a entrada para os que fizessem parte dessa assinatura seria pela porta em frente à Igreja da Lampadosa, que ficava localizada na rua ao lado do teatro e, os assinantes tinham direito de assistir qualquer tipo de apresentação que ocorresse no período determinado.¹⁴⁵

Além disso, a depender do evento, o valor dos ingressos podia variar. De acordo com o *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 9 de março de 1824 aconteceria a comemoração do aniversário da princesa Januária, filha de d. Pedro I. No teatro, seria apresentada a Oratória Santa Cecília que, de acordo com o redator, havia sido bem avaliada “não só pela sua composição, como pelo grande maquinismo, que excedendo muito a despesa que se tinha calculado, não é possível conservar os lugares da casa no preço que até agora estavam.”¹⁴⁶ Em razão das despesas, após as sete noites de apresentação, os valores dos

¹⁴⁴ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 75.

¹⁴⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 4 de março de 1818. Edição 00018, p. 4.

¹⁴⁶ *Diário do Rio de Janeiro*. 4 de março de 1824. Edição 0300004, p. 4.

ingressos foram alterados para: “Ordem nobre 4800, primeira e terceira 4000, quarta ordem 2400, plateia superior 960, geral 640, varandas 400.”¹⁴⁷

Justamente pelos valores elevados, eram as pessoas mais abastadas que frequentavam rotineiramente o teatro. De acordo com uma carta de 25 de janeiro de 1814, escrita por Marrocos, o lorde Strangford, embaixador do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda em Lisboa, foi durante a noite ao teatro “com sua farda de gala”.¹⁴⁸ Em outro momento, Maria Graham, viajante inglesa que chegou ao Brasil em 1821, afirmou que a viscondessa do Rio Seco, dona Maria Carlota Miliard, a tinha convidado para assistir à Ópera em seu camarote no Real Theatro.¹⁴⁹ Já em 1817, a *Gazeta do Rio de Janeiro* comunicou que ao chegar na corte o “excelentíssimo Conde D’Eluz, Embaixador extraordinário de S.M.I. e R. Apostólica, o Imperador de Áustria, Rei da Hungria e da Bohemia”, o proprietário do teatro ofereceu uma ópera gratuita, estando o espaço bem iluminado e contado com a presença de toda a família real.¹⁵⁰

Porém, não havia homogeneidade na elite frequentadora desse espaço. Ao analisar o grupo, Jurandir Malerba afirmou que surgia nesse período no Brasil uma nobreza formada a partir da nobilitação dos homens de grosso trato, ou seja, comerciantes de escravizados, que auxiliaram o rei financeiramente durante a estadia real. Somado a isso existia uma nobreza que desde o século XVIII era formada por burgueses ilustrados que ocupavam altos cargos na administração. Ademais, havia os nobres de linhagem.¹⁵¹ Logo, com a transferência da corte esses três elementos nobres se uniam, sem no entanto deixarem de haver embates entre esses grupos.

Existiu, ainda, diferenças no tratamento que o rei demandava a cada um desses nobres, que ia ao encontro da posição que cada um deles ocupava na sociedade. De acordo com o Malerba, os vassalos não eram iguais aos olhos do príncipe e isso condizia com a realidade de uma sociedade de corte de Antigo Regime. Ainda assim, a doação de mercês, cargos importantes, e outras benesses foram oferecidas pelo príncipe regente como forma de demonstrar gratidão aos seus cortesãos, tanto para aqueles que vieram com ele de Portugal, como para os grandes comerciantes do Rio de Janeiro.¹⁵²

¹⁴⁷ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 12 de novembro de 1817. Edição 00091, p. 2.

¹⁴⁸ Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 à 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939, p.181.

¹⁴⁹ A edição analisada e utilizada do Diário de Maria Graham é: GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 210.

¹⁵⁰ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 12 de novembro de 1817. Edição 00091, p 1 e 2.

¹⁵¹ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821). São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018, p. 265.

¹⁵² Ibidem, p. 281 e 289.

Além disso, o Rei e sua família estiveram presentes na plateia em diversas noites de espetáculo, sendo essas aparições comumente narradas nos periódicos. Justamente por isso, ir ao teatro não foi apenas uma forma de divertimento para aqueles que podiam comparecer. As representações de poder e da tão almejada “civildade” se dava para além dos palcos. De acordo com Freire, “os camarotes, onde se era visto, onde a família real era vista e reverenciada, também eram extensões do palco, eram palco mesmo”.¹⁵³ Estar dentro do Real Theatro serviu para reafirmar a sua posição na sociedade.

Em uma sociedade de corte, frequentar o mesmo ambiente que os representantes da família real era uma forma de distinção. Segundo Nöbert Elias, nesse agrupamento social em que as ações que os indivíduos tomam tem caráter representativo, a busca pelo prestígio e pela distinção se tornam intrínsecas, gerando uma competição constante entre aqueles que buscam alcançar os melhores status.¹⁵⁴ Logo, ser visto nos espetáculos nos dias que d. João esteve presente poderia demonstrar seu papel e importância social.

Essas aparições reais eram constantemente narradas nos periódicos da época. Em uma edição de 1817, a *Gazeta do Rio de Janeiro* indicava que seria dia de Benções e que, apesar de ter sido comemorado na Igreja de São Francisco, também contou com a presença de suas majestades no teatro da corte.¹⁵⁵ Já em 1821, o redator informou que, por ter sido aniversário de d. João VI, o príncipe Pedro e a princesa Leopoldina teriam ido ao Real Theatro para as comemorações, estando o espaço iluminado com riqueza e elegância”.¹⁵⁶ Ainda no mesmo ano, de acordo com o mesmo periódico, no dia 22 de agosto, d. Pedro estava no Real Theatro quando foi comunicado que seu pai havia chegado em Lisboa, após ter sido obrigado a retornar por pressão das Cortes portuguesas.¹⁵⁷

Maria Graham, viajante anteriormente citada, frequentou os espaços da corte e narrou em seu *Diário* várias aparições do príncipe d. Pedro no Teatro. No dia 10 de janeiro de 1821, ao relatar os acontecimentos posteriores ao famoso “dia do Fico”,¹⁵⁸ a estrangeira escreveu que, como de costume, o dia havia terminado no teatro e o príncipe e a princesa reais apareceram “em grande gala no camarote real, que é no centro da

¹⁵³ FREIRE, Vanda Bellard. Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 42.

¹⁵⁴ ELIAS, Nöbert. A sociedade de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 83.

¹⁵⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 11 de janeiro de 1817. Edição 00004, p. 4.

¹⁵⁶ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 16 de maio de 1821. Edição 00039, p. 1.

¹⁵⁷ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de agosto de 1821. Edição 00077, p. 3.

¹⁵⁸ No dia 9 de janeiro de 1821, em meio as questões políticas desencadeadas pela Revolução do Porto, D. Pedro declarava sua permanência no Brasil, após o governo português exigir que o príncipe retornasse para Portugal. Isso será melhor analisado no terceiro capítulo desta dissertação.

sala.”.¹⁵⁹ Em outro momento, após a abertura da Assembleia que debateria as bases de uma nova constituição para o Império do Brasil, proclamado independente em 1822, Graham retratou um d. Pedro emocionado no teatro:

Quando a casa silenciou de novo, olhei para D. Pedro; ele se tornara muito pálido e, tendo puxado uma cadeira para perto da dele, arrimava-se as suas costas. Ficou muito sério até o fim da peça, pondo a mão diante dos olhos por algum tempo, e, de fato, seus vivos sentimentos não poderiam escapar à emoção que atingia até estrangeiros.¹⁶⁰

Ao longo das fontes analisadas, é possível notar que a presença da família real no Real Theatro de São João foi mais relatada em dias comemorativos, fossem eles religiosos ou civis. De acordo com o historiador Emílio Lopez, havia nesse período uma forte relação entre os festejos da monarquia e os da Igreja Católica, uma vez que essa instituição foi crucial para a própria manutenção do governo. Sendo difícil diferenciar propriamente a esfera civil da religiosa, o calendário festivo da corte incluía datas como os aniversários reais, eventos políticos e também dias para adorar os santos católicos.¹⁶¹

A exemplo desses dias festivos é possível citar a comemoração do dia de São Sebastião, “a quem o ilustre fundador desta cidade tomara por patrono da mesma, e também nome do nosso sereníssimo Senhor Infante D. Sebastião”.¹⁶² O dia comemorava não apenas o santo padroeiro da cidade como também a lembrança de uma importante figura da monarquia portuguesa. À noite, de acordo com a mesma edição da *Gazeta do Rio de Janeiro*, o rei e sua família estavam presentes no Theatro de S. João, que foi “iluminado com globos e mangas de vidros de diferentes grandezas e variadas formas, e era brilhante o concurso de pessoas distintas vestidas em grande gala, com a maior elegância”.¹⁶³

Outro exemplo de comemoração corriqueira eram os aniversários reais.¹⁶⁴ A *Gazeta Extraordinária* de 27 de abril de 1820 relatou as festividades do natalício da rainha Carlota Joaquina, no dia 25 do mesmo mês, que “foram continuadas no Real Theatro de

¹⁵⁹ GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 208.

¹⁶⁰ GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 282.

¹⁶¹ LOPEZ, Emílio Carlos Rodrigues. *Festas públicas, memória e representação: um estufo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro (1808-1822)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 40

¹⁶² *Gazeta do Rio de Janeiro*. 23 de janeiro de 1819. Edição 0007, p. 1.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 1.

¹⁶⁴ A relação entre a comemoração do aniversário do rei D. João VI e a política do período será melhor debatida no terceiro capítulo desta dissertação.

S. João, que El Rei Nosso Senhor se dignou honrar com a sua Augusta Presença.”.¹⁶⁵ Já em 1822, mesmo já não estando mais presente no Brasil, o dia do nascimento da rainha também foi comemorado, tendo o príncipe Pedro como representante da família real. À noite do mesmo dia, d. Pedro “se apresentou no Theatro de S. João onde foi recebido com os maiores aplausos, e mais festivas demonstrações de júbilo”.¹⁶⁶

Porém, não ocorriam apenas festejos oficiais neste teatro. Ao longo de seu funcionamento houve bailes, óperas, várias encenações teatrais entre outras atividades ligadas à cultura. De acordo com Maria Beatriz Nizza da Silva, o público teve acesso a 4 ou 5 peças por semana, sendo um número significativo. Os principais gêneros do período eram a tragédia, a comédia e o entremez. Ainda de acordo com Nizza, tomando como base o dicionário de Moraes e Silva,¹⁶⁷ a tragédia seria um poema dramático, em que se representam as ações de pessoas ilustres, em contraposição à comédia, que seria uma fábula dramática sobre ações de pessoas ordinárias. Já o entremez, era um pequeno drama, geralmente apresentado entre os atos das comédias e das tragédias.¹⁶⁸

É importante ressaltar ainda que há diferenças entre as descrições dos eventos realizados pela *Gazeta do Rio de Janeiro* e pelo *Diário do Rio de Janeiro*. Ao contrário do redator da *Gazeta*, que descreveu longamente apenas os eventos de importância civil, religiosa ou política para a coroa portuguesa, o *Diário* trouxe detalhes sobre o próprio espetáculo, ainda que fosse apenas para o divertimento público. Isso pode ser explicado pelo fato de a *Gazeta* ser considerada o jornal oficial da Corte, narrando sempre de maneira positiva os eventos ligados à família real. De acordo com o historiador Nelson Werneck Sodré, esse jornal fez parte de um contexto político no qual o absolutismo estava em declínio, sendo necessário “louvores, de ser proclamadas suas virtudes, de difundir seus benefícios e, de, principalmente, combater ideias que lhe eram contrárias”.¹⁶⁹

Em contraponto, o *Diário do Rio de Janeiro* foi um dos precursores do gênero do jornal de informação, tendo menor teor político em suas publicações.¹⁷⁰ O mesmo

¹⁶⁵ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 27 de abril de 1820. Edição 00034, p. 1.

¹⁶⁶ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 27 de abril de 1822. Edição 00051, p. 3.

¹⁶⁷ É provável que Moraes e Silva tenha se baseado na obra de Aristóteles, a *Poética*, para discorrer sobre as definições da tragédia e do drama, uma vez que esta é considerada o primeiro tratado de crítica literária da cultura ocidental. Segundo o filósofo Aristóteles, a diferença entre os gêneros teatrais seria justamente o que cada um representava, sendo o drama uma imitação de homens inferiores e a tragédia a imitação de ações de caráter elevado. Utilizo a seguinte versão: SOUZA, Eudoro de. Aristóteles: Poética. Tradução, introdução, comentário e apêndices. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da moeda, 1994.

¹⁶⁸ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821). 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 185 e 190.

¹⁶⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. História da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999, p. 29.

¹⁷⁰ Ibidem, p 50 e 51.

periódico apresentava uma seção intitulada “Real Theatro de S. João” em suas edições, destinada apenas aos eventos ocorridos nesse espaço, onde eram anunciadas as peças, nomes de artistas e outras informações. Já na *Gazeta*, é possível encontrar os relatos dos eventos na seção de “Anúncios”, misturados com outros assuntos. Nesse sentido, enquanto a *Gazeta* buscou ovacionar a monarquia, o *Diário* buscou oferecer ao público informações sem grandes debates políticos em suas páginas.

Ademais, além de serem representadas, as peças teatrais também eram vendidas pelos livreiros, fazendo com que o público também tivesse acesso aos dramas, tragédias e entremezes em sua forma física e escrita. De acordo com Nizza da Silva, é difícil afirmar com certeza a autoria de grande parte das peças que eram anunciadas, porém, é certo que os valores dos textos vendidos podiam variar, sendo desde obras em brochura e, por isso, mais baratas, como também coleções mais caras, como por exemplo *O Teatro Estrangeiro*, vendido em dois volumes pelo valor de 2\$000 réis.¹⁷¹

A exemplo disso, em uma edição de 1820 da *Gazeta*, o redator avisou que a “Tragédia Nova Castro, que hoje se representa no Real Theatro de S. João, a benefício de João Evangelhista, se acha impressa, e se vende na loja da Gazeta por 960”.¹⁷² No mesmo ano, outro número divulgou que “A Vestal, tragédia que está em cena no Real Theatro de S. João, se acha impressa em Português, e se vende na loja da Gazeta por 800 réis”.¹⁷³ A indicação de que a peça estaria traduzida se dá pela introdução de muitos autores estrangeiros no país, como por exemplo peças escritas em francês por Diderot e Voltaire.¹⁷⁴

Em relação às apresentações, o público também reagiu para demonstrar suas percepções sobre a cena que lhes fora apresentada. De acordo com Freire, existiam várias formas de expressar contentamento ou descontentamento, como batidas de pé no chão, aplausos, atirar sobre o palco moedas, flores, joias, e até mesmo batatas.¹⁷⁵

Mas, nem sempre o público saía satisfeito da sala de espetáculos. A inglesa Maria Graham, em 8 de janeiro de 1822, após assistir uma ópera em benefício do músico Pablo Rosquellas, reconhecido nos dois lados do Atlântico, afirmou que a maquinaria e as

¹⁷¹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 190.

¹⁷² *Gazeta do Rio de Janeiro*. 26 de agosto de 1820. Edição 00069, p. 4.

¹⁷³ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 11 de outubro de 1820. Edição 00082, p. 4.

¹⁷⁴ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 190 e 191.

¹⁷⁵ FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 63.

decorações eram defeituosas, além da peça ser “uma comédia portuguesa muito estúpida, alternada com os atos e cenas de uma ópera de Rossini pelo Rosquellas, depois da qual ele desperdiçou uma boa dose de boa execução com música muito má”.¹⁷⁶

Em outro momento, o bibliotecário Marrocos também expôs seus descontentamentos sobre os festejos realizados pela Coroa. De acordo com o português:

apesar de as Secretarias de Estado serem contempladas com os Tribunais na distribuição de camarotes, eu nada vi por estar doente e ainda que não tivesse esse motivo não me moveria a curiosidade a ver espetáculos que na minha opinião são de nenhum valor.¹⁷⁷

A questão dos camarotes também foi retomada no *Diário do Rio de Janeiro*. Na edição de 1821, uma notícia particular foi direcionada ao administrador do teatro, pedindo que seja proporcionado “em cada um dos camarotes, assentos ao menos para três pessoas, evitando por essa forma aos alugadores d’aqueles o incômodo de fazerem conduzir cadeiras ou alugarem-nas”.¹⁷⁸ Em outra folha, um anúncio particular pedia que o administrador acabasse com o “monopólio escandalosamente praticado dos assentos dos Camarotes com prejuízo e incômodo notável dos concorrentes”, e além disso, pedia também que o:

mesmo Senhor Administrador queira dar iguais providências para que o chão e bancos das plateias do dito Theatro se conserve varridos e limpos do lixo e imundice, que neles se acha em noites de Ópera, vendo-se muitas pessoas obrigadas a sair pela indecência dos lugares, em que devem sentar-se.¹⁷⁹

Apesar das problemáticas envolvendo o espaço, é possível concluir que, durante os anos em que o teatro se manteve aberto, ele foi um importante local de divertimento público, sendo uma das poucas opções de entretenimento que haviam no Rio de Janeiro do período. Além disso, o espaço pode ser também considerado como um ambiente de trocas sociais para a elite que o frequentava e, desde o gosto artístico e musical aos moldes europeus, até os laços que poderiam ser criados nesse ambiente, ele foi importante no dia-a-dia da sociedade do período.

¹⁷⁶ GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 203.

¹⁷⁷ Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 à 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939, p. p 345.

¹⁷⁸ *Diário do Rio de Janeiro*. 1 de setembro de 1821. Edição 0900001, p. 4.

¹⁷⁹ *Diário do Rio de Janeiro*. 10 de setembro de 1821. Edição 0900007, p 4.

Logo, esse empreendimento, que foi construído a partir do contexto social e político de mudanças na cidade do Rio de Janeiro, foi muito além de um simples prédio construído para o agrado de um rei despatriado. Apesar de sua importância simbólica para o reforço do poder monárquico na nova capital, o Real Theatro de São João foi crucial para a cultura do período. Porém, o espaço físico também é importante de ser analisado e se relaciona diretamente com a sociedade que o cerca. Sendo assim, é importante nos atentarmos agora para as singularidades nas relações entre o teatro e o seu entorno, ou seja, o Largo do Rocio.

CAPÍTULO II

Rio de encruzilhadas: a praça, o teatro e a escravidão urbana no oitocentos

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, como já foi visto, passou por mudanças profundas ao longo de sua história. A arquitetura da cidade, bem como o seu desenvolvimento, está diretamente relacionada à conjuntura político-social. As ruas, avenidas, praças e edifícios se interconectam com a vida urbana da cidade, marcada, no início do século XIX, por uma multiplicidade étnica e socioeconômica. Sendo assim, o objetivo deste capítulo é traçar as relações entre o Real Theatro S. João e o contexto urbano e social da praça em que ele estava inserido, ou seja, o Largo do Rossio.

Para isso, partimos da mesma concepção do geógrafo e historiador Maurício Almeida de Abreu, que afirmou que o estudo da estruturação da cidade não pode ser feito sem levar em conta a evolução da sociedade e suas estruturas. Para Abreu, o “espaço reflete, a cada momento, o jogo de forças dos sistemas que compõem a sociedade”.¹⁸⁰ Logo, se torna impossível estudar a importância política e social do Real Theatro de S. João sem analisar também os seus entornos e as contradições sociais que operam em sua ambientação.

Levando em consideração a cidade e a praça como organismos vivos, ou seja, em constante mutação a partir das relações culturais e sociais que as permeiam, iniciaremos este capítulo analisando a estrutura urbana da cidade e, mais especificamente, a formação do Largo do Rossio. Posteriormente, partiremos para uma análise da sociedade carioca a partir de sua característica mais marcante, ou seja, a escravidão urbana, ressaltando a presença de pessoas escravizadas e libertas na cidade corte. Por fim, uniremos as duas análises, buscando investigar em que medida o Real Theatro e a realidade social de seu entorno se conectavam ou se contrapunham.

2.1) De Campo dos Ciganos à Praça do Teatro: uma breve história do Largo do Rossio.

Desde o século XVIII, o Rio de Janeiro se consolidou como principal porto mercantil do hemisfério sul, o que gerou um aumento populacional significativo na cidade. Somado a isso, a chegada da família real no Brasil foi um dos grandes marcos das

¹⁸⁰ ABREU, Mauricio de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar 1987, p. 31.

mudanças estruturais e culturais na nova capital imperial. De acordo com Gladys Sabina Ribeiro, a partir de 1808, pessoas pobres, camponeses, geógrafos, naturalistas, economistas e viajantes europeus foram atraídos para a cidade, não apenas como refugiados políticos, mas também buscando novas oportunidades de vida e trabalho.¹⁸¹

Ao relatar a sua vivência na cidade para seus os parentes lisboetas, o bibliotecário Joaquim dos Santos Marrocos afirmou em vários momentos que sentia horrores pelo Brasil e o seu desejo de retirar-se de “tão mau país”.¹⁸² De tão desgostoso com sua estadia, em carta de novembro de 1812, escreveu que ao sair da cidade não esqueceria de “limpar as botas às bordas dos cais, para não levar o mínimo vestígio da terra tão benéfica que nem ao seus perdoa” e que até dormindo praguejava de raiva.¹⁸³

Em contrapartida, os relatos da inglesa Maria Graham chamavam atenção para as belezas naturais da cidade. Ao chegar no Rio em 1821, Graham afirmou que nunca havia visto algo tão belo quanto a baía da cidade, com

altas montanhas, rochedos como colunas superpostas, florestas luxuriantes, ilhas de flores brilhantes, margens de verdura, tudo misturado com construções brancas, cada pequena eminência coroada com sua igreja ou fortaleza, navios ancorados, ou em movimento, e inúmeros barcos movimentando-se em um tão delicioso clima, tudo isso se reúne para tornar o Rio de Janeiro a cena mais encantadora que a imaginação pode conceber.¹⁸⁴

Seja para mostrar seus encantos ou reafirmar seus problemas, o Rio de Janeiro causou impacto naqueles que por suas ruas passavam.

Mesmo com as belezas naturais, o geógrafo Maurício de Abreu considerou que a cidade permanecia modesta um ano antes da independência do Brasil, restringida a cinco freguesias: Candelária, São José, Sacramento, Santa Rita e Santana. O Paço Real (na atual Praça XV), antiga casa dos governadores e vice-reis, orientou a organização da cidade: as classes mais abastadas buscaram fixar residências próximo às freguesias da Candelária e de São José, enquanto o restante da população se adensou nas demais freguesias.¹⁸⁵

¹⁸¹ RIBEIRO, Gladys Sabina. A cidade em branco e preto. In: A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado. Editora EdUFF, Rio de Janeiro: 2022, p. 169.

¹⁸² Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 à 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939, p. 44.

¹⁸³ Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 à 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939, p. 112 e 113.

¹⁸⁴ GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 188.

¹⁸⁵ ABREU, Mauricio de. Evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar 1987, p. 37.

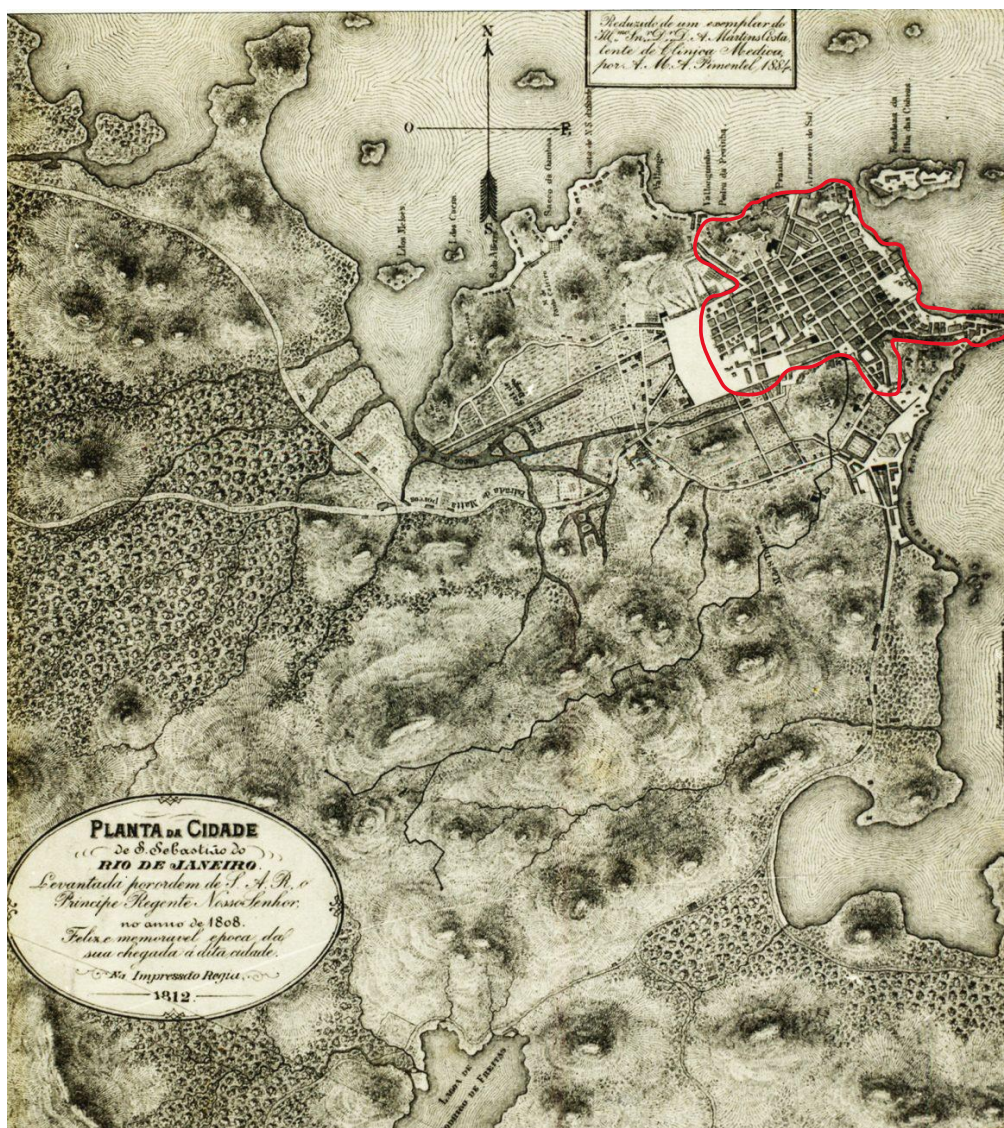
A cidade, porém, não se limitava totalmente a essa região urbanizada. Além das zonas já citadas existiam também as freguesias rurais: Inhaúma, Campo Grande, Guaratiba, Itaguaí, Tinguá, Iguaçu, Conceição dos Alferes, São Paulo da Paraíba, Aguassu, Marapicu, São João de Meriti, Jacarepaguá, Irajá, Santo Antônio de Jacotinga, Inhomirim, Ilha do Governador, São Gonçalo, São João de Carai, São Lourenço, São Sebastião de Itaipu e Maricá. Essas regiões, por serem mais afastadas do centro, eram caracterizadas pelas casas distantes umas das outras, diferentemente da zona urbana, onde as casas eram tão próximas que não permitiam a construção de janelas laterais.¹⁸⁶

Ao longo da cidade, também existiam regiões sem nenhuma ou poucas construções em razão dos morros, além de campos alagadiços e mangues que impossibilitavam a expansão urbana nessas zonas.¹⁸⁷ Através da *Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro*, mapeada em 1808 e publicada na Imprensa Régia em 1812, é possível perceber a grande área rural presente, em contraponto ao centro urbano que se estendia próximo ao litoral. No mapa a seguir, a região urbanizada foi destacada de vermelho (ver Imagem 4). Já no mapa redimensionado por Maurício de Abreu, sendo uma redução do publicado em 1812, circulamos de amarelo o Mangue de São Diogo, na extremidade direita, bem como os morros de Pedro Dias, S. Antônio e Castelo ao norte, e os morros da Conceição e S. Bento ao sul (ver imagem 5). Tanto o mangue quanto os morros limitavam a expansão urbana da cidade.

¹⁸⁶ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de d. João VI. Rio de Janeiro: Odisseia, 2008, p. 75.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 75.

Imagem 4 – Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1812



Fonte: Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro levantada por ordem de S.A.R o Príncipe Regente, no ano de 1808. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Imagem 5 – Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1817



Fonte: A cidade do Rio de Janeiro no século XIX. ABREU, Maurício. A Evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p. 36.

Na segunda metade do século XVIII, a cidade já apresentava dois espaços socialmente demarcados. De acordo com Silvia Hunold Lara, na região próxima ao mar havia os terrenos mais antigos, onde casas imponentes abrigavam os prédios administrativos. Entre a Rua da Direita, atual Primeiro de Março, e a Rua dos Ourives, atual Miguel Couto, estavam as vias centrais da cidade, frequentadas por “senhores engalanados, senhoras em suas cadeirinhas e serpentinas, funcionários régios e da administração local”.¹⁸⁸

Já para além da Rua da Vala, atual Uruguaiana, ficavam as áreas que anteriormente haviam sido brejos e terrenos alagadiços. Foi nessa região que a população mais pobre se concentrou. Nesses locais também ocorriam as festividades mais populares, os exercícios da tropa de linha e até mesmo os enforcamentos. Justamente por isso, o marquês do Lavradio, vice-rei do período, ordenou que fossem realizadas rondas constantes nesses locais.¹⁸⁹ Esta região foi chamada pelo historiador Sergio Barra de “mundo da desordem”, onde ciganos, pretos e pardos se mesclavam e causavam medo nas autoridades locais.¹⁹⁰

O Largo do Rossio, praça na qual o Real Theatro de São João estava localizado, também foi, anteriormente, uma região pantanosa. No mapa de Maurício de Abreu (imagem 5) demarcamos de vermelho a região correspondente ao Largo, localizado à esquerda do Campo de Santana (marcado como C. de S. Anna.) e próximo ao Morro de Santo Antônio. O termo “rossio” era utilizado para denominar os campos de serventia pública, reservados ao estacionamento das carruagens, pastagens de animais, locais para feiras, leilões e outras atividades coletivas. Como eram demarcados pela Câmara Municipal, não podiam ter edificações em seu interior.¹⁹¹ A região da praça era correspondente à chácara de Gonçalo Nunes, que foi aforado por José de Vargas Pizarro em 1721, e por ser alagadiço e pantanoso, ninguém havia demonstrado interesse em ocupá-lo.¹⁹²

O nome do largo mudou diversas vezes ao longo de sua história. No início do setecentos, escravizados construíram na região uma ermida (igreja pequena ou capela) e

¹⁸⁸ LARA, Silvia Hunold. Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 51.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 52.

¹⁹⁰ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 130 e 131.

¹⁹¹ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 34.

¹⁹² De acordo com a historiadora, Gonçalo Nunes foi uma figura pouco conhecida, não oferecendo informações sobre ele. MENEZES, Angela Tâmega. O Largo de São Francisco e a Praça Tiradentes: sua importância e complementaridade na vida pública e cultural do Rio de Janeiro (1808 – 1920). Dissertação em História da Artes, Escola de Belas Artes – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p. 91.

um cemitério dedicados a São Domingos, o que levou a região ser conhecida como Campo de São Domingos.¹⁹³ No período do governo do Conde de Bobadela, em 1748, foi erguida a Igreja da Lampadosa. Ela foi construída em um terreno doado por Pedro Coelho da Silva, com uma área de 726,00 m². De acordo com a arquiteta e historiadora Cláudia Barbosa Teixeira, o templo só foi benzido para o culto em 1772, levando uma parte de seu entorno ficar conhecido como Campo da Lampadosa.¹⁹⁴ A igreja permanece até hoje na mesma localidade, atual Avenida Passos, na lateral do Teatro João Caetano.

Nessa igreja, ficava localizada a Irmandade de São Crispim e São Crispiniano, padroeiros dos sapateiros, e uma irmandade de homens negros, com devoção ao Rei Baltazar. Alguns anos antes da igreja ser benzida, em 1753, o Largo do Rossio ganhou um pelourinho, local onde ocorriam as punições realizadas pelo governo. Com isso, a região passou a ser conhecida também como “Terreiro da Polé”.

Além disso, a etnia cigana tornou-se um elemento característico do cenário urbano do Rio de Janeiro ao longo do século XVIII e XIX. Como o largo era política e economicamente pouco interessante, foi tomado por casebres e comércios construídos por grupos de ciganos, fato que originou a denominação do local como Campo dos Ciganos.¹⁹⁵ Nas praças, esses grupos ocuparam-se de atividades ligadas ao comércio ambulante de artesanatos e de equinos, além das atividades quiromantes realizadas por mulheres. Segundo a historiadora Nathally Chris da Rocha Menini, mesmo tendo suas famílias instaladas na cidade, os ciganos circulavam pelos distritos da cidade, realizando paradas temporárias em outras regiões.¹⁹⁶

Durante o governo do Vice Rei Luiz de Vasconcelos e Souza, entre os anos de 1779 e 1790, os brejos foram saneados, formando a estrutura atual da Praça Tiradentes. Os ciganos ali residentes foram, então, remanejados pra um terreno localizado mais à frente, pertencente à Ordem do Carmo. Com essa mudança surgiu a Rua dos Ciganos, atual Rua da Constituição, que interligava o Largo do Rossio ao Campo de Santana, atual Praça da República.¹⁹⁷

¹⁹³ MENEZES, Angela Tâmega. O Largo de São Francisco e a Praça Tiradentes: sua importância e complementaridade na vida pública e cultural do Rio de Janeiro (1808 – 1920). Dissertação em História da Artes, Escola de Belas Artes – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p. 91.

¹⁹⁴ TEIXEIRA, B. Claudia. A territorialidade das ordens leigas e a configuração urbana do centro da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII. ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, N. 37, P.179-156, JAN./JUN. DE 2015, P 189.

¹⁹⁵ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 34.

¹⁹⁶ MENINI, Nathally Chris da Rocha. “Indesejáveis necessários”: os ciganos degredados no Rio de Janeiro setecentista. Tede de doutorado em História, ICHS/PPGH: UFRJ, Seropédica, 2021, p. 119.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 34.

Além da Rua dos Ciganos, o Largo do Rossio era onde várias ruas da cidade se encontravam, como: de São Jorge (atual Gonçalves Lêdo), Sacramento (atual Avenida Passos), São Francisco de Paula (atual rua do Teatro), do Cano (atual Sete de Setembro), do Piolho (atual rua da Carioca), Travessa da Barreira (atual Silva Jardim), e do Espírito Santo (atual d. Pedro I). É possível observar as ruas citadas na *Planta da muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, produzida por John Edgar Ker em 1852. No mapa, o Largo do Rossio está localizado no centro da figura e as ruas anteriormente citadas foram indicadas com setas azuis. É possível perceber que era possível chegar à esta praça a partir de diversos pontos da cidade.

Imagem 6 – Planta da cidade do Rio de Janeiro de 1852



Fonte: Planta da muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, John Edgar Ker, 1852. Fundação Biblioteca Nacional.

Analisando o mapa retirado do aplicativo *Google Maps*, através de uma captura de tela, foi possível notar que em 2024, 172 anos após a produção do mapa de John Edgar, a estrutura da praça e de seu entorno permaneceu similar. Continuaram existindo sete ruas centrais que desembocam na praça: Gonçalves Ledo, Avenida Passos, Sete de Setembro, da Carioca, Silva Jardim, d. Pedro I e Constituição. Entretanto, mais de um século depois,

No entanto, o Real Theatro não foi a única construção existente nesta praça, apesar de ter sido a que mais atraiu os olhares daqueles que por ali passaram. Através das análises de publicações realizadas no *Diário do Rio de Janeiro* foi possível notar a existência de residências e comércios no Largo do Rossio. Isso se deu pela recorrência dos anúncios que existiam no jornal, variando entre procura de empregados, venda de bilhetes, e até mesmo venda ou busca de escravizados fugidos. Ao realizarmos uma pesquisa na Hemeroteca Digital, utilizamos no filtro da busca o termo “Theatro” ou “Real Theatro”. Dessa forma, selecionamos os anúncios e notícias que se referiam ao teatro como um ponto de referência na praça para vendas ou buscas, a partir de termos como “defronte”, “ao lado” ou “próximo”.

A exemplo disso, em edição de janeiro de 1822 do *Diário do Rio de Janeiro*, a seção de notícias particulares chamava atenção para quem quisesse “comprar um preto de nação caçange, ladino que sabe cozinhar”, devendo buscar o vendedor na venda defronte ao Real Theatro.¹⁹⁹ Em maio do mesmo ano, o jornal procurava farmacêuticos para uma botica em frente ao Real Theatro.²⁰⁰ O periódico também indicou em agosto de 1822 a fuga de “um crioulo de idade 20 anos”, cujo dono era residente das casas na rua atrás do teatro.²⁰¹ Em outro momento, um anúncio da mesma natureza realizado no ano de 1821 referia-se a um “macho” encontrado em uma chácara no Engenho Novo e, se alguém desse falta dele poderia procurá-lo no botequim do Real Theatro.²⁰²

A partir desses registros é possível perceber que no entorno do novíssimo teatro foram sendo erguidas residências e comércios locais, movimentando não só a vida social como também econômica da cidade. O dono da antiga Casa de Óperas, Manoel Luiz, comprou diversos terrenos no Largo do Rossio, incluindo sua residência que ficava na esquina oposta à do teatro. A partir de 1822, também morou na praça José Bonifácio de Andrada e Silva, estadista que neste período ocupou o cargo de ministro do Reino e dos Negócios Estrangeiros do Império do Brasil.²⁰³ Havia também anúncios de pessoas procurando casas na região, como um de 1821, onde o anunciante buscava uma casa “até a altura do Largo do Rocio”.²⁰⁴

¹⁹⁹ *Diário do Rio de Janeiro*. 4 de janeiro de 1822. Edição 0100003, p. 1.

²⁰⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. 6 de maio de 1822. Edição 0500005, p. 3.

²⁰¹ *Diário do Rio de Janeiro*. 26 de agosto de 1822. Edição 0800021, p. 4.

²⁰² *Diário do Rio de Janeiro*. 1821. Edição 0900013.

²⁰³ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 38

²⁰⁴ *Diário do Rio de Janeiro*. 17 de setembro de 1821\ Edição 0900013, p. 4.

A presença desse novo teatro, além das novas residências que surgiram ao redor do Largo com a vinda da corte, impulsionou as atividades intelectuais públicas e privadas que se desenvolveram naquela área.²⁰⁵ Além de José Bonifácio, também residiu na praça o presidente do senado Antônio Petra de Bittencourt, em uma mansão localizada na esquina da rua do Conde (atual Visconde do Rio Branco). Após ser transferido para a Bahia, o proprietário vendeu sua casa para o Visconde do Rio Seco, em 1812. Além disso, também no Rossio estava o solar do marquês de Inhambupe, Antônio Luís Pereira da Cunha, Ministro do Exterior de d. Pedro I.²⁰⁶

No mesmo local da residência do marquês de Inhambupe, foi inaugurado um novo teatro, chamado de Teatro do Plácido. Ele estava localizado entre as ruas do Piolho e do Cano, e ganhou licença para funcionar no dia 23 de janeiro de 1823. A arquitetura do mesmo teria sido obra de Grandjean Montigny e, o solar do ministro destruído para a construção do novo espaço cênico.²⁰⁷ De acordo com o Decreto de 25 de janeiro de 1823, assinado por José Bonifácio, o imperador d. Pedro I,

Deferindo benignamente a supplica que levaram à sua augusta presença os socios da Companhia do Theatro particular da Praça da Constituição; Manda, pela Secretaria de Estado dos Negocias do Imperio, participar ao Intendente Geral da Policia, para sua intelligência, que ha por bem Conceder faculdade, para, que possam dar espectaculo duas vezes cada mez, com tanto que nunca, o façam em noites de representação do theatro de S. João, ainda sendo em dias de gala.²⁰⁸

O novo teatro poderia, então, oferecer espetáculos, desde que não atrapalhassem os dias das apresentações no Real Theatro de São João. Isso evidencia a relevância que o espaço representava em seu meio, sobretudo para o imperador, que temia uma concorrência negativa para o teatro construído a mandos de seu pai. A casa de espetáculos de Plácido de Abreu ficou conhecida como “teatrinho”, e também apareceu nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, porém como ponto de referência para outros assuntos. Não foram encontradas edições com relatos sobre os espetáculos que ocorreram no espaço durante o seu curto tempo de funcionamento.

Em 1824, o teatrinho teve suas portas fechadas pelo intendente da polícia, que agiu sob direção do próprio imperador. O periódico *O Spcetador Brasileiro* publicou em

²⁰⁵ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 41.

²⁰⁶ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 40.

²⁰⁷ Ibidem, p. 40.

²⁰⁸ Coleção das Decisões do Governo do Império do Brazil de 1823. Biblioteca da Câmara dos Deputados, Rio de Janeiro: 1887, p. 6 e 7.

27 de setembro uma notícia relatando o ocorrido. De acordo com o redator, d. Pedro havia frequentado o teatro algumas vezes. Às onze horas da manhã do dia 20 de setembro, o intendente da polícia, Estevão Ribeiro de Resende, teria fechado o local pois, em uma das idas ao teatro, o imperador havia notado que os papéis do regimento da sociedade do teatro não eram os mesmos que ele havia aprovado no ano anterior, mostrando irregularidades na documentação.²⁰⁹

Porém, existe outra versão para o fechamento do “teatrinho”. O ocorrido pode ter também relação com Dona Domitila, futura marquesa de Santos, conhecida por ter sido amante de d. Pedro I. A futura marquesa, indo ao teatro acompanhada de amigos, foi recebida com grosseiras pela diretoria da sociedade, que impediu sua entrada por somente aceitarem “famílias” no espaço. Ao que parece, Domitila contou sobre o ocorrido ao imperador e incentivou uma postura mais rígida, já que os “empresários e empregados eram todos uns capangas dos ingratos e miseráveis Andradas que bem mereciam uma correção em regra”.²¹⁰

Mesmo com outros elementos arquitetônicos importantes, é possível notar que o Real Theatro se configurou como marco político, cultural e geográfico principal dessa praça. Também merece atenção o fato de que as trocas sociais que ocorriam entre o teatro e a praça se conectavam com uma das instituições mais marcantes do período: a escravidão. Seja pelo pelourinho no centro do largo, pela Igreja da Lampadosa, ou pela venda de escravizados na região, a escravidão se tornou marcante ao realizarmos nossa investigação sobre a história desse teatro. Nesse sentido, partiremos para a investigação da escravidão urbana, fator crucial nesse contexto sociopolítico.

2.2) A escravidão urbana na capital imperial

No ano de 2011, durante as obras para a revitalização da região portuária do Rio de Janeiro, foi redescoberto o Cais do Valongo, soterrado ao longo da história. Na região, foram encontrados inúmeros objetos como colares, pulseiras e até mesmo jogos de búzios, utilizados em rituais religiosos. Os donos de tais objetos foram pessoas escravizadas, trazidas ao Brasil à força onde vivenciaram os horrores da escravidão. Levando em conta

²⁰⁹ *O Spcetador Brasileiro*. 27 de setembro de 1824. Edição 00038, p 3.

²¹⁰ MENEZES, Angela Tâmega. *O Largo de São Francisco e a Praça Tiradentes: sua importância e complementaridade na vida pública e cultural do Rio de Janeiro (1808 – 1920)*. Dissertação de Mestrado em História da Artes, Escola de Belas Artes – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p 117. Apud GERSON, Brasil. *História das Ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965, p. 158.

a preciosidade do que fora retirado de entre as camadas de asfalto, que representam o apagamento da história do povo negro, o local foi tombado como patrimônio histórico da humanidade e é hoje muito importante para compreender a história do tráfico transatlântico, sendo o único cais preservado materialmente.²¹¹

O tráfico de escravizados para o Brasil teve início em meados do século XVI e perdurou até finais do século XIX. Nesse período, 40% de todos os africanos transportados à força para as Américas desembarcaram no Brasil. No início do século XIX, o porto do Rio de Janeiro foi a principal porta de entradas de escravizados, onde 60% dos africanos desembarcaram.²¹² De acordo com o historiador Manolo Florentino, entre os anos de 1796 e 1830, o tráfico negreiro carioca crescia em um ritmo espantoso de 5,0% ao ano.²¹³ Esse número demonstra o aumento do comércio de almas com base na economia escravista, que utilizou pessoas negras escravizadas para a maioria dos trabalhos braçais.

Ao chegarem nas costas brasileiras, a maior parte dos africanos escravizados era enviada para o trabalho nas áreas de produção para exportação, como as plantações de café, tabaco, algodão e cana-de-açúcar. Porém, nos centros urbanos, a presença dos escravizados também foi expressiva. Entre 1808 e 1850, o Rio de Janeiro atingiu o maior número de escravizados na cidade, chegando a 80 mil em 1849.²¹⁴ Logo a demografia da cidade foi fortemente marcada pela escravidão.

Até o século XVIII, o mercado de escravizados no Rio de Janeiro esteve localizado na Rua Direita (atual Primeiro de Março). Porém, com o aumento gradual do tráfico em meados do século, o local não comportou o número de pessoas aprisionadas. Além disso, o marquês do Lavradio, então vice-rei, queria evitar o que ele chamou de “encontros desmoralizantes”, visto que os escravizados se locomoviam pelas ruas para serem vendidos em diferentes pontos, muitas vezes ainda nus. Logo, o marquês transferiu o ponto de comércio para o Valongo, região mais afastada do centro, para além do morro

²¹¹ As informações citadas foram retiradas do site oficial do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/818/>. Acesso em: 07/10/2024.

²¹² SILVA, Alberto da Costa e. População e sociedade. In: Crise colonial e independência: 1808 – 1830. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 41.

²¹³ FLORENTINO, Manolo. Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre África e Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 45.

²¹⁴ KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 28.

da Conceição, onde os escravizados ficavam em armazéns aguardando para serem vendidos na cidade ou levados à outras regiões do Brasil.²¹⁵

A enorme quantidade de pessoas negras andando pelas ruas da cidade chamou a atenção dos novos residentes, que vieram para o Brasil com a corte imigrada. Em Portugal, o tráfico havia sido suprimido pelo marquês de Pombal em 1761, o que pode justificar tal espanto.²¹⁶ Ao observar a má condição do Mercado do Valongo, d. João ordenou mudanças com intuito de melhorar os padrões de higiene do local. A partir de 1810, passaram a existir armazéns intermediários para o preparo físico dos escravizados, que deveriam realizar uma quarentena e ganhar vestimentas para, posteriormente, serem vendidos. Além disso, os sepultamentos deveriam seguir os novos padrões sanitários e serem realizados no Cemitério dos Pretos Novos.²¹⁷

Neste cemitério, localizado também na região do Valongo, eram sepultados os “pretos novos”, ou seja, escravizados que morriam após a chegada no Rio de Janeiro ou imediatamente após o desembarque.²¹⁸ Entre 1772 e 1830, aqueles que sobreviviam à travessia aguardavam o seu destino próximo aos corpos daqueles que não resistiram. Além da situação desumana enfrentada pelos vivos, os corpos eram enterrados em covas rasas, deixando os cadáveres quase insepultos e a região com cheiros desagradáveis.²¹⁹

Segundo os estudos de Mary Karasch, especialista no assunto, as condições de vida no Valongo eram deploráveis. Em 1817, já existiam em torno de 20 grandes galpões onde os escravizados eram amontoados, gerando a disseminação de febres endêmicas e outras doenças infecciosas. As moléstias e os enterros em massa faziam do Valongo uma das áreas mais insalubres da cidade.²²⁰ Ainda de acordo com a historiadora, para tentar animar os compradores sobre a boa condição física dos escravizados, os comerciantes incentivavam os prisioneiros à cantar e dançar, encenando uma vivacidade inimaginável após a travessia do Atlântico e toda a ruptura que ela representava.²²¹

²¹⁵ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tradução: Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 77.

²¹⁶ MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821)*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018, p. 139.

²¹⁷ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tradução: Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 188.

²¹⁸ PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007, p. 9.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 74.

²²⁰ KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 75 à 77.

²²¹ KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 80.

Ao longo do processo de transformações na nova capital imperial, iniciado em 1808, a escravidão urbana foi a marca colonial mais forte e difícil de ser apagada, visto que, com o aumento gradativo de pessoas na cidade o tráfico de escravizados consequentemente aumentou.²²² De acordo com os dados expostos por Karasch, entre 1808 e 1821 a população total da cidade passou de 60 mil pessoas para mais de 79 mil, ao mesmo tempo em que a população escravizada subiu de 12 mil para mais de 36 mil. Logo, estima-se que 46% dos habitantes da cidade eram escravizados em 1821. Mesmo diante de um aumento expressivo de imigrantes brancos o número de pessoas negras - contando-se os livres e libertos - era majoritário na cidade.²²³

A maioria dos escravizados que chegavam no Rio de Janeiro foram trazidos das regiões da África central e oriental, onde estavam localizadas as nações Congo Norte, Angola, Benguela e Moçambique, por exemplo. Entre os anos de 1817 e 1843, 71,1% dos navios negreiros vieram do centro-oeste africano, enquanto 24,5% vieram da África Oriental.²²⁴ Ao chegarem no Brasil, os escravizados africanos eram classificados pelo seu local de origem, recebendo um novo nome baseado em sua nação.²²⁵ Já os escravizados nascidos no Brasil eram definidos pela coloração da pele, surgindo o que Karash denominou de “nações brasileiras”, que variavam entre “crioulos”, “pardos” e “cabras”.²²⁶

Aqueles que vivenciaram esse período relataram a presença negra como elemento marcante no ambiente urbano carioca. Maria Graham, ao chegar no Rio em 1821 afirmou que os negros da cidade pareciam felizes no trabalho, havendo muita procura pelo uso da mão-de-obra escrava. Além disso, escreveu sobre sua primeira passagem pelo Valongo:

todo o tráfico de escravos surge com todos os horrores perante nossos olhos. De ambos os lados estão armazéns de escravos novos, chamados aqui peças, e aqui as desgraçadas criaturas ficam sujeitas a todas as

²²² ALGRANTI, Leila Mezan. O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. São Paulo: Vozes, 1988, p. 22.

²²³ KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 108.

²²⁴ Ibidem, p. 52.

²²⁵ Um escravizado vindo de Angola, por exemplo, poderia ser chamado de “João Angola”.

²²⁶ De acordo com Karasch, “crioulo” era como chamavam os escravizados nascidos no Brasil, assim como “negro” ou “preto”. Já a designação de “pardos” era dada aos escravizados filhos de pais africanos e europeus. Por fim, o termo “cabra” era utilizado de maneira pejorativa para aqueles cuja ancestralidade racial provinha de uma miscigenação desconhecida. Para saber mais sobre essas definições ver: KARASCH, Mary. As nações do Rio. In: A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

misérias da vida de um negro novo, escassa dieta, exame brutal e açoite.²²⁷

Em sua segunda viagem ao Brasil, em 1823, Graham voltou a descrever o mercado de escravizados. Ao passar pela noite, a inglesa observou filas de pessoas escravizadas sentadas em bancos, com as cabeças raspadas e marcas de sarna na pele. Segundo Graham, ainda que emotiva e “disposta a chorar”, teria sorrido e beijado a mão para um grupo de escravizados mais jovens, com cerca de 15 anos. De acordo com a inglesa:

Mesmo que pudesse eu não diminuiria seus momentos de alegria, despertando neles a compreensão das coisas tristes da escravidão; mas apelaria para os seus senhores, para os que compram e os que vendem, e lhes imploraria que pensassem nos males que traz a escravidão, não somente para os negros, mas para eles próprios e, não somente para eles, mas para suas famílias e para suas descendências.²²⁸

Além disso, mostrando-se interessada pelo quantitativo de escravizados, a viajante afirmou ter encabeçado uma análise sobre as chegadas de navios negreiros nos portos do Brasil. Segundo Graham, “o número de navios da África que vejo constantemente entrando no porto, e as multidões que se atropelam nas casas de escravos nesta rua, convencem-me de que a importação deve ser muito grande”.²²⁹ Em seu Diário, a inglesa montou uma tabela a partir do quantitativo observando ao longo dos anos de 1821 e 1822, dividido pelos meses e pelas regiões de onde os escravizados eram trazidos. Ao final, Graham contabilizou o tráfico de 21.199 escravizados em 1821 e 29.934 em 1822.²³⁰

Apesar da inglesa se mostrar assustada com o tráfico ao visitar o Valongo, demonstrou naturalidade com a escravidão urbana no dia-a-dia carioca oitocentista, deduzindo até uma certa felicidade desses escravizados. Esse pensamento poderia ser reflexo das cantorias, comuns entre os escravizados durante o exercício de suas funções. A lógica laboral do período compreendia o trabalho braçal como algo destinado apenas às pessoas escravizadas, que realizavam as mais diversas atividades no centro urbano. O português Marrocos também relatou em suas cartas a urgência de comprar um

²²⁷ GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 199 e 200.

²²⁸ GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 261 262.

²²⁹ Ibidem, p. 261 262.

²³⁰ Ibidem, p. 264 e 265.

escravizado, afirmando que ao chegar no Brasil comprou um “negro” por 93\$600 réis, indicando a dependência que os brancos tinham da mão-de-obra escravizada.²³¹

Também é possível perceber a presença da escravidão urbana nas pinturas realizadas no início do século XIX. Analisaremos aqui duas pinturas que têm por cenário o Largo do Rossio. A primeira tela foi pintada por Jacques Arago, intitulada *Vista da Sala de Espetáculos na Praça do Rocio*,²³² datada de 1820.

Imagem 8 – Pintura do Real Teatro de São João



Fonte: Jacques Arago - vista da Sala de Espetáculos na praça do Rocio, no Rio de Janeiro. Atlas Freycinet.

No centro da pintura, como pano de fundo, é possível observar a arquitetura do Real Theatro de S. João. Para além do teatro, vários personagens compõem a cena, sendo em sua maioria pessoas escravizadas. Do lado direito da tela é possível identificar quatro homens negros, acorrentados entre si, carregando baldes na cabeça. Possivelmente, esta é uma representação dos chamados “libambos”, prisioneiros que faziam o serviço público de abastecimento de água pela cidade, percorrendo as ruas cantando cantigas e gemendo

²³¹ Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 à 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939, p. 35.

²³² Jacques Arago foi pintor, escritor, teatrólogo, professor e explorador francês, tendo acompanhado Louis Claude de Saulces de Freycinet em sua viagem ao redor do mundo.

de dor.²³³ Além disso, esses escravizados estão sendo guiados por um homem fardado, provavelmente um guarda da polícia da corte.

Já do lado esquerdo da imagem, é possível observar dois homens negros carregando uma senhora bem trajada em uma “cadeirinha”. Essa era uma forma de transporte utilizada por pessoas abastadas no século XIX. Com a chegada da corte portuguesa, o serviço em que homens livres alugavam escravizados e libertos para carregar pessoas pela cidade aumentou, surgindo até mesmo agências especializadas nesse ramo. De acordo com Mary Karasch, os escravizados que realizavam esse trabalho adquiriam status na sociedade, sendo os mais prestigiados os que serviam ao rei d. João VI e d. Pedro I, que usavam até mesmo vestimentas diferenciadas.²³⁴

Logo atrás do elemento da “cadeirinha”, o artista representou outro escravizado carregador, levando baús e caixas em uma espécie de carroça. O escravizado encarregado de transportar os bens pessoais de determinada pessoa da alfândega até outro ponto da cidade era conhecido como estivador. Esse era um dos trabalhos mais rentáveis para os escravizados que buscavam economias para a compra da alforria. Essa tarefa podia ser feita individualmente ou em grupos, no caso de cargas mais pesadas.²³⁵ A função de carregador era uma das mais comuns e marcantes no dia-a-dia carioca, no qual escravizados adentravam as ruas com cestos na cabeça ou empurrando containers, com cargas e pesos variados.²³⁶

Ao fundo da cena, nos muros do teatro real, observamos uma mulher e um homem realizando uma espécie de troca. Em razão da nitidez da imagem, não é possível traçar com exatidão a relação que está sendo estabelecida, nem mesmo o perfil das personagens. Porém, a troca se assemelha à venda de algum produto, prática comumente realizada por escravizados. Homens e mulheres escravizados trabalhavam como vendedores em tempo parcial ou integral. Alguns deles utilizavam de seu tempo livre, como domingos e feriados, para vender doces, ervas, flores, utensílios domésticos, livros e tudo aquilo que pudesse ser carregado pelas ruas.²³⁷

²³³ ALGRANTI, Leila Mezan. O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. São Paulo: Vozes, 1988, p.78.

²³⁴ KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 265 e 266.

²³⁵ Ibidem, p. 264.

²³⁶ ALGRANTI, Leila Mezan. O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. São Paulo: Vozes, 1988, p. 86.

²³⁷ KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 284.

Alguns desses escravizados, quando provavam ser bons comerciantes, assumiam essa função em tempo integral. Em geral, eram os chamados “escravos de aluguel” e “escravos de ganho”. Dentro do contexto da escravidão urbana, aqueles que possuíam mais escravizados do que o necessário, poderiam alugá-los para gerar rendimentos extras. Já os escravos ao ganho, eram aqueles que, após trabalharem para seus senhores, buscavam formas de conseguir uma renda extra, desde que pagassem o valor determinado ao seu senhor.²³⁸ Nesse sentido, a diferença entre os dois é que o escravizado alugado não recebe pelo seu trabalho, enquanto o escravizado ao ganho ganhava um valor estabelecido previamente com o senhor.²³⁹

Jean Baptist-Debret, pintor francês que veio com a Missão Artística Francesa de 1816,²⁴⁰ também retratou o Largo do Rocio em suas obras. Em *Aclamação provisória da Constituição de Lisboa no Rio de Janeiro*, o artista desenhou o momento histórico do juramento à Constituição, importante marco para a política luso-brasileira (ver Imagem 6). Na cena, é possível notar a diversidade de pessoas que se aproximam para observar o momento do juramento, realizado na varanda do Theatro de S. João. Entre famílias, mulheres com vestidos longos, homens com bengala e chapéu e até mesmo integrantes da Polícia da Corte, o que nos chama mais atenção é o enorme pelourinho no centro da praça.

²³⁸ ALGRANTI, Leila Mezan. O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. São Paulo: Vozes, 1988, p. 51.

²³⁹ ALGRANTI, Leila Mezan. O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. São Paulo: Vozes, 1988, p. 70.

²⁴⁰ A Missão Artística Francesa foi um grupo de artistas franceses que vieram para o Brasil no início do século XIX com o apoio financeiro de D. João VI. O intuito desse projeto era renovar a arte no Brasil, em continuidade com o projeto civilizatório encabeçado pela corte. Ver: SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p 159.

Imagem 9 – Praça do Rocio no momento do juramento à constituição



Fonte: Litografia de Jean-Baptiste Debret (1839), Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Esse pelourinho pode ser considerado um marco físico da fiscalização e punição que pairava sobre as pessoas escravizadas.²⁴¹ Nele eram realizados os castigos físicos impostos pelas supostas transgressões cometidas pelas pessoas negras. Os donos de escravizados que não quisessem punir pessoalmente seus cativos poderiam pagar para que a polícia executasse o castigo físico, que acontecia nas prisões e pelourinhos espalhados pela cidade. Nos pelourinhos, essas pessoas eram acorrentadas e açoitadas para servir de exemplo aos demais. Entre os anos de 1808 e 1824, o Pelourinho do Largo do Rocio foi utilizado para essas punições públicas, tendo sido posteriormente transferido para o Campo de Santana.²⁴²

Diferentemente da escravidão rural, na qual o feitor estabelece a função de fiscalizador, nas cidades era o poder público que desempenhava esse papel.²⁴³ A Intendência da Polícia da Corte se baseava na ideia da predestinação de pessoas negras à criminalidade e o intendente Paulo Fernandes Viana “ênfatizou frequentemente a necessidade de ordem no meio do que ele descrevia como uma população hostil, ou, no

²⁴¹ Aqui continuo utilizando a ideia de “marco físico do poder” proposta por Sérgio Barra. Ver: BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

²⁴² KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 181

²⁴³ ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. São Paulo: Vozes, 1988, p. 51.

mínimo, potencialmente desleal”.²⁴⁴ Justamente por isso, a fiscalização maior recaía sobre a população de escravizados. 80% das prisões realizadas pela polícia, entre 1810 e 1821, eram de escravizados e 94,3 % das rondas policiais apreendiam o mesmo grupo social.²⁴⁵

A repressão contra à população negra era vista como necessária para a preservação da ordem no Rio de Janeiro. A Intendência da Polícia perseguiu fortemente pessoas negras, que não podiam andar pelas ruas após o pôr do sol e precisavam apresentar passaportes caso ultrapassassem seu distrito de origem. De acordo com Mezan, a maior preocupação da polícia era evitar os “ajuntamentos de negros” que, em geral, ocorriam durante as danças, cantorias ou jogos africanos, sendo a capoeira o mais repreendido por ser também uma forma de luta.²⁴⁶

Dessa forma, apesar da escravidão urbana permitir uma maior mobilidade que a escravidão nas zonas rurais, os escravizados eram constantemente vigiados na cidade. As trocas sociais realizadas entre os serviços prestados obrigatoriamente, seja nas fontes e chafarizes, nas ruas e encruzilhadas, estavam sendo observadas e poderiam ser consideradas subversivas à ordem. Ainda assim, essa parcela da população se organizou e manteve diferentes formas de sociabilidade.

Uma das principais foi a participação nas ordens religiosas. O primeiro contato religioso dos escravizados que chegavam na América era o batismo católico, realizado de maneira forçada. De acordo com Karasch, após a ritualização cristã, a maioria dos escravizados ignorava a nova religião imposta e não participavam de comunhões, exceto quando seus senhores obrigassem. A conversão dos cativos era baseada no seguinte dilema: os escravizados eram batizados, porém, não participavam dos sacramentos por não serem considerados “civilizados” o suficiente.²⁴⁷

Nesse contexto, as irmandades religiosas tiveram papel crucial na vida social das pessoas escravizadas. Elas eram ligadas diretamente à Igreja Católica e serviram como associações de ajuda mútua para os irmãos que participavam, angariando fundos para enterros, remédios para os doentes e até mesmo a manumissão. Essas associações

²⁴⁴ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Tradução: Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 184.

²⁴⁵ ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. São Paulo: Vozes, 1988, p. 188 e 189.

²⁴⁶ ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. São Paulo: Vozes, 1988, p. 165 e 166.

²⁴⁷ KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 346.

começaram a surgir no Rio de Janeiro durante o século XVII e podiam estar ligadas às ordens religiosas localizadas em conventos - como os franciscanos, carmelitas e dominicanos - e também a paróquias específicas, com permissão dos clérigos. Mesmo os grupos que conseguiram construir igrejas próprias não escaparam dos domínios das autoridades eclesiásticas, que aprovavam os estatutos de todas as Irmandades criadas no Brasil.²⁴⁸

Porém, é importante enfatizar que as pessoas escravizadas e libertas que participavam das irmandades nem sempre se converteram ao catolicismo, e também não adotavam uma nova religião baseada no sincretismo, mas “davam continuidade no Rio às tradições religiosas flexíveis de sua terra natal. Apenas o aspecto externo mudava. Em vez de se adaptarem ao cristianismo, incorporaram imagens católicas à sua religião.”²⁴⁹ Nesse sentido, havia uma multiplicidade de vivências religiosas mesmo para aqueles que se filiavam às irmandades, que podiam fazer uso de bolsas de mandigas como amuletos pessoais e participar de rituais de cura e adivinhação como os calundus.²⁵⁰

Essas associações promoviam festas, procissões e rituais que eram realizados com o dinheiro arrecadado pelos irmãos. Estes pediam esmolas, vendiam itens roubados e também utilizavam de suas horas livres para a coleta do dinheiro necessário. O que guiava essas irmandades eram as ideais de devoção e caridade, solidificada no compromisso do cuidado entre os fiéis. Justamente por isso, essas ordens religiosas foram um dos poucos ambientes, dentro do universo escravista, em que os escravizados adquiriam reconhecimento social, mesmo sem exercer cargos de direção na irmandade.²⁵¹ O pertencimento a um grupo e a criação de laços de solidariedade se tornou crucial para a sobrevivência.

Nesse contexto, as hierarquias sociais das sociedades de Antigo Regime também estiveram presentes dentro das irmandades, visto que havia a separação entre as organizações de brancos, negros e pardos.²⁵² Ao analisar os sermões do padre Antônio Vieira no século XVII, Larissa Viana apontou o fato de que pessoas pardas se

²⁴⁸ VIANA, Larissa. O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa. São Paulo: UNICAMP, 2007, p. 102.

²⁴⁹ KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 361 e 362.

²⁵⁰ VIANA, Larissa. O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa. São Paulo: UNICAMP, 2007, p. 101.

²⁵¹ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 265.

²⁵² BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 262 e 263.

movimentaram na construção de irmandades voltadas ao culto da Virgem do Rosário, pois houve uma segmentação em relação aos irmãos negros, ligados ao culto da Nossa Senhora do Rosário. De acordo com a historiadora:

a busca por protetoras especiais dos pardos (porém não exclusivas), como as Virgens de Guadalupe, do Amparo, do Terço e da Conceição, entre outras, sintetizava então um processo de hierarquização: pardos e pardas foram buscar ‘suas senhoras’ porque desejaram e precisaram fazê-lo, em meio aos processos de identificação e segmentação social próprio de uma sociedade escravista e miscigenada.²⁵³

Durante o governo do Conde de Bobadela no do Rio de Janeiro, entre 1733 e 1763, essas ordens leigas se proliferaram na cidade. Nesse período várias igrejas foram construídas, como a Igreja de São Domingos de Gusmão; Igreja de Santana, Igreja de Santa Efigênia e Santo Elesbão; Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, Igreja de São Jorge; Igreja de São Gonçalo Garcia e a de São Francisco de Paula. A Igreja da Nossa Senhora da Lampadosa é a que nos interessa nesta pesquisa, visto que foi construída na região do Largo do Rossio, ainda em 1748, em um terreno de 726,00 metros quadrados. O templo foi benzido para culto apenas em 1772, e abrigava a Irmandade de São Crispim e São Crispiniano, padroeiros dos sapateiros, além de uma devoção ao Rei Baltazar, da qual pessoas negras participavam.²⁵⁴

As irmandades da Lampadosa, de acordo com Viana, eram de irmão negros que aceitavam como filiados “toda pessoa de qualquer qualidade”, porém, não permitia brancos e pardos nos cargos de mando dentro da organização.²⁵⁵ Esse fato reafirma os critérios de distinção afirmados acima. Apesar de aceitar pessoas que não fossem negras, a irmandade não as permitiam nos maiores cargos. Apesar de inicialmente ser majoritariamente constituída de “pretos-minas”, ao longo do século XVIII já haviam filiados libertos de Angola, Guiné e também os ditos “crioulos”, demonstrando que haviam diversificações e flexibilidades nos perfis dos fiéis.²⁵⁶

²⁵³ VIANA, Larissa. O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa. São Paulo: UNICAMP, 2007, p. 131.

²⁵⁴ TEIXEIRA. Claudia Barbosa. A territorialidade das ordens leigas e a configuração urbana do centro da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII. ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, N. 37, P.179-156, JAN./JUN. DE 2015, p. 189.

²⁵⁵ VIANA, Larissa. O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa. São Paulo: UNICAMP, 2007, p. 164.

²⁵⁶ VIANA, Larissa. O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa. São Paulo: UNICAMP, 2007, p. 193.

As irmandades negras cultuavam santos negros, esquecidos pelos cristãos brancos, como São Benedito, Santo Elesbão, Santa Ifigênia e o rei mago Baltazar.²⁵⁷ No caso da Igreja da Lampadosa, as festas para o rei Baltazar ocorriam no dia 6 de janeiro, dia dos Reis Magos no calendário litúrgico cristão. Nesse dia, os irmãos saíam pelas ruas em cortejos, com danças, trajes típicos, cantorias, e realizavam dramatizações. Esses momentos eram importantes pois permitia que os membros da irmandade fossem vistos pelos residentes da cidade, possibilitando novos caminhos de sociabilidade.²⁵⁸

A prática de coroação do rei do Congo tem início no século XV, sendo uma estratégia diplomática criada no reinado de D. Manuel, disseminada em outros domínios portugueses. Na América portuguesa, a coroação do rei do Congo, conhecida também como congadas, teve início no século XVII, e foi preservada com o surgimento das ordens leigas de homens negros.²⁵⁹ Era uma festa que unia tradições africanas e cristãs. Os cortejos continham encenações da conversão ao cristianismo e lutas de pagãos contra os exércitos do rei do Congo, personalidade que caminhava sempre embaixo de um grande guarda-sol, já que não podia andar sob o sol ou chuva.²⁶⁰

O historiador Melo Morais Filho, em *Festas e tradições populares do Brasil*, realizou a transcrição de um dos termos de coroação do rei do Congo, datado de 1811 e retirado do arquivo da Igreja da Lampadosa. De acordo com o termo:

aos seis dias do mês de outubro de 1811, nesta capela de Nossa Senhora da Lampadosa, tiveram posse e se coroaram de Rei, Caetano Lopes dos Santos, e de rainha, Maria Joaquina, ambos de nação Cabundá, eleitos pela sua nação e por terem licença do Ilmo. Sr. Intendente-Geral de Polícia (...)²⁶¹

O documento estava assinado pelo Padre Tomás Joaquim de Melo, capelão da Irmandade no referido ano. Esse relato revela que, mesmo com a presença da coroa portuguesa no Rio de Janeiro as congadas continuaram a ocorrer, tendo sido proibidas

²⁵⁷ KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 133.

²⁵⁸ TEIXEIRA, Claudia Barbosa. A territorialidade das ordens leigas e a configuração urbana do centro da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII. ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, N. 37, P.179-156, JAN./JUN. DE 2015, p. 189.

²⁵⁹ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 266 e 267.

²⁶⁰ BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 269.

²⁶¹ FILHO, Melo Morais. Festas e tradições populares do Brasil. Rio de Janeiro: Garnier, 1901, p. 399.

somente em 1820.²⁶² Isso demonstra a permanência da cultura negra na cidade mesmo com a tentativa de apagamento do que era considerado “não civilizado” e “colonial”.

Outro aspecto marcante, e há muito analisado pela historiografia, são as fugas de escravizados que ocorriam na cidade. Esse tipo de resistência e a frequência com que ocorriam foi constantemente exposta nos periódicos do período, que publicaram uma enorme quantidade de avisos sobre escravizados fugidos ou encontrados. Muitos desses escravizados viviam próximo ao Largo do Rossio ou foram encontrados na região.

A exemplo disso, podemos citar novamente os anúncios do *Diário do Rio de Janeiro*. Havia até mesmo uma sessão exclusiva intitulada “Escravos Fugidos”. Mas, os anúncios sobre fuga de escravizados podiam ser publicados também na seção “Notícias Particulares”. Na edição de 23 de julho de 1821, o jornal trouxe um anúncio sobre Antônio, que havia fugido há 7 dias, e tinha entre 18 e 20 anos. Segundo a descrição, era “de nação Moçambique, meio fula, os dentes limados, com uma camisola de baeta azul, calças curtas de algodão, consta ter trabalhado na cocheira do Teixeira detrás do Teatro de S. João”.²⁶³

Em outra edição do mesmo ano, a seção de “Escravos fugidos” do periódico relatava o desaparecimento de uma escravizada da casa do Sargento Mor Bernardino de Sena Reges, que morava na rua da Alampadosa, ao lado do Real Theatro. De acordo com o anunciante, a escravizada de “nome Maria, de nação Conga, pertencente a falecida Eva Maria, de quem o dito sargento é testamenteiro, [...] se ausentou fugitiva, por estar próxima a ser entregue a dois legatários”. O anúncio também conta com descrições de características físicas da escravizada, como:

ela tem no centro, ou no meio da testa um sinal de flor, feito na sua terra, a ferro e fogo; e outro de cruz feito de igual modo entre os peitos; ela quando se retirou estava vestida de saia de baeta preta, e pano da mesma de luto de sua senhora.²⁶⁴

Esse tipo de descrição do escravizado era comum e, em algumas delas é possível notar a condição desumana em que essas pessoas se encontravam. Em uma edição de março de 1822, havia o seguinte relato:

²⁶² BARRA, Sérgio. Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 276.

²⁶³ *Diário do Rio de Janeiro*. 23 de julho de 1821. Edição 0700019, p. 7.

²⁶⁴ *Diário do Rio de Janeiro*. 5 de dezembro de 1821. Edição 1200004, p. 4.

Do Largo do Rocio nº21, fugiu um moleque muito ladino de idade 13 para 14 anos, levou um ferro no pescoço, calças de brin sujas, e camisas de riscado também sujas, porém levou mais roupa que furtou, e poderá vestir-se com ela, tem os (ilegível) muito claros, cor muito preta, está surrado, chama-se Joaquim, quem dele tiver notícia pode dirigir a referida casa, a fim de ser entregue a seu senhor, e receberá dele as alviças.²⁶⁵

É possível perceber que o escravizado utilizava vestimentas sujas antes mesmo de fugir. Além disso, a violência também é marcante, já que o escravizado Joaquim estava com “ferro no pescoço”, provavelmente referente a uma forma de castigá-lo em relação a alguma atitude a contragosto de seu senhor.

Além das fugas, as vendas de pessoas escravizadas também eram comumente noticiadas nos jornais. Em janeiro de 1822, o mesmo *Diário* informava que os interessados em comprar “um preto de nação caçangue, ladino que sabe cozinhar alguma coisa, e próprio para o serviço de uma venda” procurassem na “venda de Manoel Parente da Costa, defronte do Theatro”.²⁶⁶ É importante ressaltar que o termo “ladino” era utilizado para classificar africanos que falavam português e já estavam assimilados a cultura local.²⁶⁷ Logo, essa seria uma qualidade positiva do escravizado, o que poderia facilitar a venda.

Em anúncio semelhante, uma edição de dezembro de 1824 do *Diário do Rio de Janeiro* expos a venda de “uma preta de nação Moçambique, que terá 14 a 16 anos de idade, sabe lavar, engomar liso, e cozinha o ordinário de uma casa”, bastando procurar “na oficina de Serralheiro, por detrás do Theatro S. Pedro de Alcântara nº38, que lá achará com quem tratar”.²⁶⁸ A indicação da origem da pessoa escravizada foi muito comum, usando a região da continente africano onde ela foi embarcada como classificação étnica, além de citar as características físicas e especialidades no trabalho.

Em outro anúncio, datado de 11 de março de 1823, o mesmo jornal comunicou a venda de “uma preta parida de mês e meio, e sua competente cria, ou sem ela, cuja preta é moça, que terá 15 anos, e sem vício algum, sabe cozinhar, e engomar de tudo isto alguma coisa”, bastando procurar Angelo José de Moraes, no Botequim do Theatro.²⁶⁹ Logo, é possível perceber que os avisos de venda de escravizados mantinham um certo padrão,

²⁶⁵ *Diário do Rio de Janeiro*. 4 de março de 1822. Edição 030003, p 3 e 4.

²⁶⁶ *Diário do Rio de Janeiro*. 4 de janeiro de 1822. Edição 010003, p. 1.

²⁶⁷ KARASCH, Mary C. A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 43.

²⁶⁸ *Diário do Rio de Janeiro*. 12 de dezembro de 1824. Edição 1200010, p 2.

²⁶⁹ *Diário do Rio de Janeiro*. 11 de março de 1823. Edição 0300009, p 3

trazendo descrições de características físicas e das habilidades dos escravizados, além de classificações étnicas, buscando ressaltar qualidades que favorecessem a venda.

Outra prática encontrada em nossas buscas no *Diário do Rio de Janeiro* foram os anúncios de rifas particulares, nas quais os prêmios continham pessoas escravizadas. Como já foi afirmado no primeiro capítulo desta dissertação, a abertura de loterias com venda de bilhetes premiados foi uma prática comum em Portugal, trazida para o Brasil com objetivo de ajudar nas finanças da construção do Real Theatro. As rifas anunciadas nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* eram anexas à loteria do Real Theatro, que ocorriam rotineiramente ao longo do ano. Em dezembro de 1821, encontramos a primeira relação entre os dois tipos de venda de bilhetes premiados, a partir da seguinte notícia:

Não tendo havido tempos para se venderem nem metade dos bilhetes da rifa de Antonio de Sá Pereira Lago, pede aos senhores que fizeram o obséquo de aceitar, esperem para a imediata Loteria do Theatro, impreterivelmente, que tardará 3 meses, servindo os mesmos bilhetes; e quem não puder esperar pode voltar pelo dinheiro à mesma mão de que o recebeu aonde ficará até concluir-se e efetuar a entrega dos seus prêmios.²⁷⁰

Logo, o dono da rifa pedia que os compradores aguardassem até o início da Loteria do Real Theatro para que pudesse realizar a venda dos bilhetes restantes.

Já em edição de janeiro 1822, um anunciante afirmou que “na botica da rua da Quitanda junto a rua da Cadeia e na loja da Gazeta continua-se a venda dos bilhetes da rifa de 15 prêmios [...] acomodada a Loteria primeira do Theatro de S. João deste ano.”.²⁷¹ Dessa forma, é possível notar que a venda dos bilhetes das rifas individuais acompanhava a venda de bilhetes da loteria em benefício ao teatro real. Essa relação poderia ser benéfica para a organização daqueles que rifavam, já que as loterias do teatro eram constantes e noticiadas diariamente nos jornais, bastando acompanhá-la para saber quando o sorteio dos prêmios ocorreria.

Dessa forma, foram promovidos sorteios de prêmios diversos, que incluíam desde casas e terrenos até artigos de vestuário e joias. Entre os anos de 1822 e 1824, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou inúmeras notícias referentes a rifas, como a organizada por Antônio de Sá Pereira, que ofereceu uma chácara em Praia Grande;²⁷² outro referente a um imóvel situado na Rua do Sabão, acompanhado de uma chácara e peças de brilhantes;

²⁷⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. 15 de dezembro de 1821. Edição 1200012, p. 3.

²⁷¹ *Diário do Rio de Janeiro*. 28 de janeiro de 1822. Edição 0100023, p. 3

²⁷² *Diário do Rio de Janeiro*. 26 de junho de 1822. Edição 060018, p. 3.

²⁷³ e, ainda, a da Rua da Quitanda, que contemplava casas, relógios e vestidos.²⁷⁴ Em uma edição de abril de 1823, o administrador do jornal escreveu a seguinte notícia ao público leitor: “Tendo recebido muitos anúncios para publicar a venda de bilhetes de Loterias, ou rifas particulares anexas à Loteria do Real Theatro de S. João, os não tenho inserido por ter recebido ordem ao contrário”.²⁷⁵ Apesar de não especificar quem deu a ordem, a ênfase na quantidade de rifas chama atenção, mostrando que foi uma prática muito comum no início do século XIX.

Todavia, o mais marcante é que entre objetos valiosos, roupas e moradias pela cidade, as premiações também contavam com pessoas escravizadas. Na edição anteriormente citada do *Diário do Rio de Janeiro*, um anúncio fez referência à venda dos bilhetes de uma rifa de 15 prêmios, entre eles “trastes, escravos e joias a todos agradáveis”.²⁷⁶ Em junho do mesmo ano, um anúncio de Francisco José do Amaral informou alterações na data da rifa de “um escravo Antônio Cabinda”.²⁷⁷ Em janeiro do ano seguinte, foram rifados “duas boas pretas e um bom preto”, conjuntamente a “um relógio, uma guarda roupa, mangas de vidro, jarro para flores, e muitos outros prêmios em fazendas”.²⁷⁸ Já em 1824, duas rifas chamam a atenção, uma sendo a do Padre João Evangelista da Silva, que teve como prêmio um “casal de escravos, painéis e diamantes”;²⁷⁹ e outra que era vendida na livraria de João Pedro da Veiga, composta por 8 escravizados.²⁸⁰

Essas rifas nos mostram uma faceta específica da escravidão urbana, onde além de vendidos e alugados pelos jornais, as pessoas escravizadas também eram rifadas. É importante ressaltar que obter escravizados nessa sociedade era símbolo de distinção, uma vez que o trabalho braçal era considerado desqualificante. Logo, ainda que fosse uma mercadoria valiosa, os escravizados eram rifados, provavelmente por senhores que detinham uma quantidade maior dessas pessoas. É clara também a “objetificação” do escravizado, visto como um item qualquer a ser trocado. A desumanização atingia vários níveis da vida dessas pessoas e ela se mostrou visível nos anúncios dos jornais.

²⁷³ *Diário do Rio de Janeiro*. 2 de dezembro de 1822. Edição 120001, p. 4.

²⁷⁴ *Diário do Rio de Janeiro*. 4 de fevereiro de 1823. Edição 020003, p. 2.

²⁷⁵ *Diário do Rio de Janeiro*. 5 de abril de 1823. Edição 0400005, p.4.

²⁷⁶ *Diário do Rio de Janeiro*. 28 de janeiro de 1822. Edição 0100023, p. 3

²⁷⁷ *Diário do Rio de Janeiro*. 18 de junho de 1822. Edição 0600012, p. 2.

²⁷⁸ *Diário do Rio de Janeiro*. 13 de janeiro de 1823. Edição 0100009, p. 3.

²⁷⁹ *Diário do Rio de Janeiro*. 19 de fevereiro de 1824. Edição 0200015, p. 3.

²⁸⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. 9 de novembro de 1824. Edição 1100007, p. 1.

2.3) A encruilhada: entre a praça, a escravidão e o teatro.

Como foi afirmado no início deste capítulo, é impossível estudar a importância social e política do Real Theatro de S. João sem nos atentarmos para o espaço em que ele está inserido, ou seja, a praça do Largo do Rossio. Para o geógrafo Milton Santos existe uma diferença entre paisagem e espaço: “a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima.”.²⁸¹ Nesse sentido, a paisagem seria um pedaço da configuração territorial que é possível ser vista, sendo constituída de elementos naturais e artificiais.²⁸²

A paisagem é transformada em espaço quando a sociedade é inserida nela, modificando as funções e significados desses elementos naturais ou construídos pelo próprio homem. Ainda segundo Santos, “os movimentos da sociedade, atribuindo funções às formas geográficas, transformam a organização do espaço, criam novas situações de equilíbrio e, ao mesmo tempo, novos pontos de partida para um novo movimento”.²⁸³ O Largo do Rossio, principal polo sócio-político do Rio de Janeiro no início do século XIX, é um exemplo de espaço constantemente modificado por esses movimentos da sociedade.

Esses movimentos estão diretamente ligados à política do período e aos interesses particulares daqueles que detêm o poder político-econômico. Silvia Lara afirmou que “sem dúvida, o espaço urbano transforma-se segundo os desígnios do poder”.²⁸⁴ A vinda da corte portuguesa para a cidade do Rio de Janeiro, em 1808, foi responsável por uma série de reformas urbanas, que tiveram como objetivo ressignificar os espaços e trazer luz para a força e grandeza da monarquia. Acompanhada pelas reformas, houve uma tentativa constante de apagar o que havia de “colonial” na nova sede do governo português, realçando e introduzindo traços metropolitanos.

O intuito naquele momento era alçar a cidade portuária do Rio de Janeiro à categoria de cidade corte, ou seja, uma nova Lisboa, o centro decisório de poder. A corte era, além do espaço físico da moradia do Rei e de sua família, um espaço social regido

²⁸¹ SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2020, p.103.

²⁸² Ibidem, p. 103.

²⁸³ SANTOS, Milton. A natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2020, p. 106.

²⁸⁴ LARA, Silvia Hunold. Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 50.

por simbolismos que faziam parte tanto da política como da cultura.²⁸⁵ Por isso, foi necessário “civilizar” o ambiente, retirando dele tudo aquilo que remetia ao aspecto colonial e desordeiro. De acordo com o dicionário de Rafael Bluteau, “civildade” estava atrelada não somente às ações cortesãs dos homens do povo como também à própria urbanidade, indicando uma relação entre a maneira de se portar em sociedade e o meio urbano.²⁸⁶

De acordo com a historiadora Marieta de Carvalho, essas reformas realizadas no início do XIX tiveram influência dos ideais ilustrados, vigentes na Europa desde o setecentos, onde o uso da razão possibilitou uma “nova forma de encarar o mundo”.²⁸⁷ Para Carvalho, ao relacionar as cidades com uma determinada concepção de mundo, é possível dizer que elas representam os conceitos e valores desta mesma concepção. No caso das cidades influenciadas pelos ideais iluministas, eram os valores da “ilustração” que deveriam ser expandidos. Nesse sentido, a ideia de “civilização” como um processo a ser alcançado pelos homens, esteve relacionada à noção de civildade e polidez.²⁸⁸

Nesse sentido, surgiram novas instituições públicas, um novo corpo de policiamento, além de uma Impressão Régia para circular os documentos importantes. Porém, essas transformações também se deram a partir da inserção dos hábitos de corte. Segundo Carvalho, a construção do Real Theatro foi crucial pois, além de ter sido um local privilegiado de sociabilidade cortesã e manifestações políticas, contribuiu “para uma dimensão civilizadora, propiciando mudanças nos hábitos da população”.²⁸⁹ O Largo do Rossio, local onde o teatro estava localizado, passou a representar, então, o progresso da corte portuguesa a partir do próprio teatro.

A praça também foi, nesse contexto, um elemento estruturador da cidade, devendo representar os ideais ilustrados e conter os principais edifícios.²⁹⁰ Dessa forma, no início do século XIX, a cidade e a praça se tornaram palco da política da monarquia

²⁸⁵ SLEMIAN, Andréa. Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824). São Paulo: Editora Hucitec, 2006, p. 51.

²⁸⁶ SILVA, Antônio de Moraes et al. Dicionário da língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro (Volume 1: A-K). 1789, p. 277.

²⁸⁷ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821). Rio de Janeiro: Editora Odisséia, 2008, p. 21.

²⁸⁸ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821). Rio de Janeiro: Editora Odisséia, 2008, p. 41.

²⁸⁹ Ibidem, p. 70.

²⁹⁰ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821). Rio de Janeiro: Editora Odisséia, 2008, p. 38.

portuguesa, sendo reflexos diretos do poder e das hierarquias sociais. Segundo Silvia Lara:

A concentração de gente, distribuída pelas casas, ruas e praças, constituía um cenário importante para a reafirmação dos laços que mantinham aqueles homens e mulheres em “subordinação”: ali estavam os sinais da existência do poder monárquico e de sua rede de funcionários e delegados reais, ali se mostravam e se exercitavam potências e jurisdições articuladas (embora nem sempre convergentes) que estruturavam as hierarquias sociais.²⁹¹

O Real Theatro de S. João, enquanto representação da própria monarquia portuguesa, foi um espaço para reafirmações das relações de poder e status social existentes nesse período. Aqueles que frequentavam o seu espaço, como foi visto no primeiro capítulo, faziam parte de uma parcela pequena da população, reflexo de uma sociedade extremamente desigual e hierarquizada. Logo, aqueles que frequentavam seu espaço se distinguiam socialmente.

Porém, a cidade e seus espaços não são vivenciados e explorados da mesma maneira por seus habitantes.²⁹² É nesse sentido que compreendemos o Largo do Rossio como um marco físico das diferentes realidades sociais existentes no dia-a-dia da sociedade carioca oitocentista. Mesmo com a tentativa de civilizar a cidade, o fator mais marcante dessa “colonialidade” estava em todos os lugares: a escravidão. Como foi visto neste capítulo, a praça do teatro também era frequentada pela população negra e parda, sendo libertos, livres ou não. Ainda que o governo português tenha tentado ressignificar esse espaço, ele não conseguiu apagar essas outras vivências.

Dentro do Real Theatro, as barreiras entre as camadas sociais que se cruzavam constantemente pela praça eram bem demarcadas, visto que a população negra não podia frequentá-lo. A presença dos escravizados incomodava e o lugar imposto a eles era do lado de fora do teatro, ou seja, na praça. Ainda assim, ao mesmo tempo em que a família real participava de espetáculos de gala e encenações de óperas italianas, escravizados caminhavam pelas ruas que cortavam a praça em seus afazeres e penúrias diários. Dessa forma, aqueles que frequentavam o teatro, antes mesmo de adentrarem seus camarotes

²⁹¹ LARA, Silvia Hunold. Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 77.

²⁹² LARA, Silvia Hunold. Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 51.

alugados, tinham contato direto com o contexto da escravidão urbana, que não podia ser evitado ou apagado.

Era “do lado de fora” que a cultura africana e suas expressões artísticas se cruzavam com a cultura da ópera. Da Igreja da Lampadosa, vizinha do Real Theatro, saíam as procissões em culto ao rei Baltazar, com homenagens aos reis e rainhas do Congo. Entre um serviço e outro, as cantorias dos escravizados poderiam competir com as vozes dos cantores das companhias teatrais. De acordo com Vanda Freire, o ritual da ópera excedia os palcos e aqueles que não podiam entrar esperavam na praça, seja para observar o público que passava ou para conduzir as carruagens que os levavam.²⁹³

Nesse sentido, é interessante nos atentarmos novamente às pinturas de época que retrataram esse espaço, visto que são representações daqueles que o frequentaram no período analisado. Na pintura de Jean Baptist-Debret, enquanto d. Pedro I leu da varanda do teatro real o juramento às bases da Constituição, pessoas negras localizadas no entorno do pelourinho observavam a multidão que se formava na praça. Neste grupo em destaque, as mulheres estão com vestidos e carregam cestos na cabeça, enquanto os homens trajados apenas com calças carregam cabaças.

Imagem 10 – Praça do Rocio no momento do juramento à constituição



Fonte: Litografia de Jean-Baptiste Debret (1839), Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

²⁹³ FREIRA, Vanda Bellard. Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 41.

A vestimenta dos personagens é algo que chama atenção, pois demarca a diferenciação social. Ao redor da praça, podemos identificar mulheres com vestidos e chapéus, além de homens bem trajados carregando suas bengalas. Ao lado do grupo de pessoas negras no pelourinho, Debret retratou homens fardados, pertencentes a algum corpo militar. Na cena, independentemente das vestimentas, todos caminham, apontam ou observam em direção ao Real Theatro, que servia de palco para a ação do príncipe d. Pedro.

Já o pintor austríaco Thomas Ender, que visitou o Brasil entre 1817 e 1818, retratou uma cena mais comum no dia-a-dia no Largo do Rossio. Sua obra foi intitulada como *Praça do Teatro* (ver imagem 8), o que indica a consolidação do Real Theatro como principal edifício da praça. Porém, o espaço cênico aparece como pano de fundo na pintura, assim como o pelourinho e as inúmeras residências ao entorno do Largo. No primeiro plano da pintura é possível observar seis pessoas negras interagindo entre si, com exceção de uma delas, que aparece sentada ao lado de um barril.

Imagem 11 – A Praça do Rocio



Fonte: ENDER, Thomaz. Praça do Teatro. 1817. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/largo-do-rossio/>. Visto em: 29/02/25.

Do lado esquerdo do grupo, o pintor retratou uma mulher negra com um cesto na cabeça. Ao fundo, é possível identificar mais dois homens negros caminhando, com trajas brancas mais simples. Além disso, Ender retratou pessoas bem vestidas, com sombrinhas caminhando por várias regiões da praça. É possível ainda identificar do lado esquerdo um homem a cavalo, e do lado direito um homem guiando uma carroça.

Tanto Debret como Enders trazem luz à realidade que buscamos analisar. Seja em um momento marcante para a história da política luso-brasileira ou em um dia ordinário, os pintores de época não deixaram de inserir na cena essas personagens que estavam diariamente presentes naquele que foi o principal polo sociopolítico da cidade no início do oitocentos. A escravidão urbana continuou presente independentemente da construção do teatro, sendo tão marcante na praça quanto o espaço cênico.

Ao analisarmos as fontes históricas do período, sejam elas iconográficas ou escritas, a escravidão urbana sempre se destacou como marca expressiva da sociedade carioca no início do século XIX. As pinturas, os relatos dos viajantes e os anúncios dos jornais nos mostram que a realidade do Rio de Janeiro foi marcada pela escravidão, sendo impossível dissociá-la das mudanças urbanas e do contexto político.

Ainda que a construção do teatro tenha sido crucial para a vida social e política do período ele não esteve localizado em um ambiente desconectado do contexto social da escravidão. Se nas noites cariocas a praça se iluminava com as luzes do teatro, de dia ela servia como local para punições de escravizados no pelourinho. Os libambos, as vendedoras de doces, aqueles que carregavam as “cadeirinhas” e os escravizados fugidos fizeram parte do corpo social que frequentou essa praça. O Largo do Rossio foi um local de contrastes, composto por: encenações, festejos políticos e os horrores da escravidão. Cabe agora analisar a relação entre o teatro e a política do período.

Capítulo III – Representações do poder: teatro e política no início do século

XIX

O governo joanino – como já demonstramos - utilizou amplamente os aparatos ligados ao Estado para promover o polimento cultural e a instrução política de seus súditos, tendo sido o Real Theatro de São João um dos principais *locus* usufruídos. Nos trilhos que culminaram na Independência do Brasil, o teatro e seu entorno também foram palcos para eventos marcantes e demonstrações das opiniões políticas da população, que expressava seu pensamento em uma cultura política particular desse momento.

Dessa maneira, analisaremos neste capítulo em que medida os acontecimentos políticos notórios ocorridos no início do oitocentos no Brasil ganharam espaço para representações dentro do teatro e na praça em que ele estava inserido. Ao longo de nossa análise da *Gazeta do Rio de Janeiro*, notamos que o Real Theatro passou a fazer parte do cronograma festivo da corte com mais ênfase a partir de 1817, momento em que as notícias de festejos nesse espaço começaram aparecer com frequência. Até este ano, as edições traziam mais informações sobre o sistema de loterias que financiava o funcionamento do teatro e não ressaltava os eventos que ocorriam dentro dele, com exceção do número que relatou a inauguração.

Acreditamos que tal mudança ocorreu devido ao contexto político deste momento, que teve a morte de d. Maria e a Revolução de 1817 como pano de fundo. Após o falecimento da rainha, o título de rei ficou a cargo de d. João, que já reinava como regente. Os planos para a aclamação foram adiados pelo contexto da Revolução de 1817, movimento que contestou a organização política do Império português em Pernambuco. Em meio a essa conjuntura, foi necessário reforçar a imagem de d. João como um líder forte e assertivo.

Por isso, iniciaremos o capítulo partindo de uma análise das representações realizadas dentro do teatro sobre a imagem do rei d. João e quais os simbolismos envolvidos nesses contextos. Nem sempre o rei frequentava os espetáculos que aconteciam no teatro, mas sua presença era evocada em diversos momentos utilizando como meios de representação retratos, pinturas e até mesmo versos proclamados pelos atores e atrizes. Sendo a principal figura política da monarquia, achamos relevante mostrar ao público leitor de que maneira a imagem do rei era retratada nos palcos do teatro.

Em seguida, partiremos para uma investigação de como o Real Theatro foi envolvido em festividades e comemorações políticas importantes para o fortalecimento da monarquia portuguesa. Apesar de existirem eventos teatrais acontecendo desde 1813, ano da inauguração do teatro, os periódicos analisados passaram a trazer em suas páginas relatos de comemorações de eventos políticos importantes para a monarquia a partir de 1817. Por isso, analisaremos nesse capítulo as edições que trazem o teatro real como parte desses festejos. Os eventos nos quais nos debruçaremos mais especificamente serão: as comemorações na cidade do Rio de Janeiro após a repressão à Revolução de 1817; o casamento do príncipe d. Pedro I com a princesa Leopoldina e a aclamação de d. João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarves. Eles foram escolhidos por terem sido os primeiros grandes momentos em que o Real Theatro teve papel crucial no cronograma festivo.

Por fim, encerraremos o capítulo ressaltando a importância do teatro enquanto *locus* político nos processos que levaram à separação política entre Brasil e Portugal. Para isso, retomaremos ao contexto do início da Revolução Constitucionalista do Porto e suas consequências para a relação entre Brasil e Portugal. A praça e o teatro foram palco para as manifestações e comemorações desse momento e, analisaremos as edições dos jornais da época que trazem como enfoque essas temáticas.

3.1) D. João em cena: as representações políticas da imagem do rei português

Em monarquias absolutistas, a figura do rei, principal personagem político, é dotada de simbolismos e significados que corroboram para a manutenção do poder dele na sociedade. No período aqui estudado, a monarquia portuguesa fez constantemente o uso dos meios representativos para se comunicar com a sociedade e cultivar, a partir deles, sua visão de mundo. Nesse sentido, a partir dos mais variados gêneros artísticos, o governo de d. João buscou fortalecer a sua imagem perante os súditos cariocas que em sua maioria, até então, nunca haviam estado na presença do próprio rei.

O rei aqui em análise, João Maria José Francisco Xavier de Paula Luis Antonio Domingos Rafael, nasceu no Palácio Real da Ajuda, em 13 de maio de 1767. Filho de dona Maria e d. Pedro III, não havia sido educado para assumir tal cargo político, visto que seu irmão, d. José, era o primogênito e herdeiro do trono. Apenas após o falecimento precoce do príncipe José em 1788, acometido por varíola, e o afastamento de dona Maria I do trono em 1792, oficialmente por questões de saúde mental, d. João se tornou príncipe-

regente. Em seu governo, enfrentou momentos tensos no contexto europeu com a expansão francesa, após 1789, e a Guerra Peninsular, que levou à decisão da vinda da corte para o Brasil.²⁹⁴

Ao chegar no Rio de Janeiro em 1808, d. João e seus ministros enfrentaram um desafio nunca antes vivido: transferir a sede administrativa do Império português para a América. Aos poucos, a ideia de um retorno breve a Portugal foi se esvaindo e dando espaço para a compreensão do potencial americano na reconstrução de uma monarquia em profunda crise, a partir, é claro, de reformas civilizadoras na região.²⁹⁵ Nesse sentido, para além dos aparatos administrativos, a relação real com seus súditos deste lado do Atlântico deveria ser construída ou, ao menos, refundada.

Para aqueles que residiam no Rio de Janeiro, a transferência da corte representou uma espécie de “idade de ouro”, trazendo esperanças de que tempos de paz e felicidade prevaleceriam no Império.²⁹⁶ A partir daquele momento, os “vassalos americanos” experienciaram algo parecido com a vivência europeia, residindo em uma corte real e sendo capazes de demonstrar presencialmente seu amor e devoção ao príncipe.²⁹⁷ Conjuntamente a essa esperança, existiu também a solidariedade com aqueles que ficaram em Portugal em meio às Guerras Peninsulares, já que a ameaça de Napoleão foi encarada também como uma ameaça à honra e integridade política de todos os portugueses. Dessa forma, as diferenças entre os vassalos passavam a ser diluída, já que todos - exilados, americanos e portugueses em Portugal - faziam parte da nação e a defendiam com o mesmo fervor.²⁹⁸

No meio desse misto de sentimentos, foi necessário reforçar os laços de solidariedade entre o soberano e esses vassalos americanos. Um excelente exemplo dessa troca foi a doação que Elias Antônio Lopes - atacadista, comerciante e traficante de escravizados importante da cidade - fez à sua majestade cedendo sua propriedade em São Cristóvão para ser a residência da família real. A doação da Quinta da Boa Vista representou “tanto o futuro que o Rio de Janeiro poderia dar à família real quanto o futuro que a família real poderia dar à cidade”.²⁹⁹ Essa doação, feita sem inocência alguma, pode

²⁹⁴ As Guerras Peninsulares (1808–1814) foram conflitos travados na Península Ibérica durante as Guerras Napoleônicas, nos quais forças espanholas, portuguesas e britânicas lutaram contra a ocupação napoleônica.

²⁹⁵ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 125.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 128.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 128.

²⁹⁸ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 129.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 129.

ser considerada uma expressão clara dos laços de vassalidade sendo reforçados e também a esperança da recompensação pela fidelidade.

Em troca de sua devoção, materializada na propriedade, Elias Antônio Lopes recebeu do príncipe regente compensações monetárias: a propriedade do ofício de tabelião da Câmara e Almotaçaria da Vila de Parati e o título de Fidalgo da Casa Real.³⁰⁰ Essas doações se repetiram constantemente e os residentes da cidade ofereceram roupas, alimentos e alojamentos aos exilados, recebendo em troca honrarias e títulos de nobreza. Justamente por isso, durante os treze anos de sua residência no Brasil, d. João concedeu mais títulos de nobreza do que foram dados durante todo o domínio da dinastia de Bragança em Portugal, ou seja, 270 anos.³⁰¹

Além disso, para reforçar a posição política do príncipe regente perante os seus súditos, foram utilizados vários meios discursivos e simbólicos para louvar e honrar a imagem de d. João e, conseqüentemente, da própria monarquia. Os teatros fizeram parte desse contexto, tornando-se palco de representações com intenções não apenas artísticas ou culturais, mas também políticas. A exemplo disso, em edição de 2 de agosto de 1809 da *Gazeta do Rio de Janeiro*, considerada o jornal oficial do governo, o redator relatou os festejos do aniversário de d. João no dia 13 de maio do mesmo ano, a partir de uma cópia da *Gazeta de Lisboa*. Segundo a edição, no Real Theatro de S. Carlos, em Lisboa, uma peça representando o momento político marcante no qual a nação portuguesa vivenciou foi encenada.

Naquele espetáculo, a figura do gênio da nação - espécie de espírito protetor na mitologia grega - apareceu na cena chorando a ausência da família real. Os atores que interpretava as artes e as ciências apareciam adormecidos e despertaram com o “estrondo que fazia o Exército Inglês, que acabava de sacudir o nosso jugo”.³⁰² É possível perceber que a encenação fazia referência a aliança com a Inglaterra durante as Guerras Peninsulares, que auxiliou os portugueses neste conflito. Após esse momento, o retrato do príncipe regente foi apresentado, fazendo “com que o povo gritasse viva S.A.R, o Nosso Bom Principe; viva o Nosso aliado Jorge III, e os nossos generais.”³⁰³ Além das

³⁰⁰ SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 129.

³⁰¹ SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 130.

³⁰² *Gazeta do Rio de Janeiro*. 2 de agosto de 1809. Edição 0093, p.4.

³⁰³ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 2 de agosto de 1809. Edição 0093, p.4

flores jogadas no palco, segundo o redator, a plateia da noite terminou a comemoração de pé, chorando emocionados.

A edição findou-se com as seguintes frases: “Ah quanto é agradável a um príncipe o vê assim amado de seus vassalos! Nenhum sacrifício deixaríamos de fazer para o tornar a ver entre nós”.³⁰⁴ Logo, mesmo com d. João do outro lado do Atlântico, os súditos portugueses seguiam aclamando sua figura, com saudosismo. O quadro apresentado naquela noite era uma representação do próprio príncipe regente que, ausente desde 1807, tornava-se presente para aqueles que viram o espetáculo. Sendo o aniversário do rei, a peça e a comoção ao retrato de d. João fizeram parte de um momento de adoração ao governante, reforçando a relação deste com seus súditos.

O volume do jornal anteriormente citado, por se tratar de uma cópia da *Gazeta de Lisboa*, não ofereceu informações sobre as festividades ocorridas no Rio de Janeiro no dia do aniversário de d. João. Já na edição de 17 de maio de 1809, existe um sucinto relato sobre este aniversário real, afirmando que as fortalezas estavam embandeiradas e as embarcações de guerras deram os salves de artilharia “do costume”.³⁰⁵ Neste momento, as obras para a inauguração do Real Theatro de S. João não tinham iniciado, não sendo possível acontecerem comemorações nesse espaço, já que o mesmo ainda não existia.

Entretando, nos anos seguintes à inauguração do novo espaço teatral, ou seja, após 1813, as comemorações do aniversário real também não ocorreram no Real Theatro. Na edição de 14 de maio de 1814 da *Gazeta do Rio de Janeiro*, um pequeno relato informou que no Paço Real, o corpo diplomata, ou seja, os representantes políticos, e pessoas das mais distintas classes se organizaram para cumprimentar o príncipe regente d. João. Além disso, “os regimentos (militares) se postaram no Largo do Paço em grande parada, deram as salvas de alegria (...) e no mar, estiveram todas as fortalezas e navios embandeirados”.³⁰⁶

No ano seguinte, foi publicada uma edição extraordinária do mesmo jornal, em 14 de maio de 1815. O relato seguiu o mesmo modelo do anterior, chamando atenção para as comemorações de cumprimento ao príncipe d. João no Largo do Paço, além das salvas de artilharia comemorativas e os navios embandeirados. Após a curta descrição dos eventos, a edição informou os despachos militares publicados no mesmo dia 13.³⁰⁷ Em

³⁰⁴ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 2 de agosto de 1809. Edição 0093, p.4

³⁰⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 17 de maio de 1809. Edição 00071, p. 3.

³⁰⁶ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 14 de maio de 1814. Edição 00039, p.4

³⁰⁷ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 14 de maio de 1815. Edição 00038, p.5.

1816 não foi diferente e, na penúltima página do volume, um curto texto recordou as comemorações do dia 13 daquele ano, em que no Paço o “Corpo Diplomático e grande número de pessoas de classes distintas” se reuniram para cumprimentar o príncipe d. João.³⁰⁸ Em 1817, o relato da edição de 14 de maio também foi conciso, informando que no mesmo local dos eventos anteriores, ocorreram os cumprimentos à d. João, assim como as salvas de artilharia e os embandeiramentos das embarcações no porto da cidade do Rio de Janeiro.³⁰⁹

A partir dessas análises quantitativas realizadas da *Gazeta do Rio de Janeiro*, foi possível identificar que as edições ressaltando a força e o poder de d. João se tornaram constantes a partir de 1817, incluindo a presença do Real Theatro de S. João nesses momentos. Durante a pesquisa, utilizamos a ferramenta de busca por palavras-chaves da Hemeroteca Digital nas edições, afim de selecionarmos aquelas que faziam referência ao Real Theatro de S. João. Até o ano de 1817, as edições do jornal se concentravam principalmente em divulgar informações sobre o sistema de loterias que sustentava financeiramente o teatro, sem dar ênfase aos eventos realizados em seu interior — com exceção da edição que noticiou sua inauguração e foi analisada no primeiro capítulo.

Acreditamos que este fato tenha ligação direta ao contexto político da época. No dia 20 de março de 1816, a rainha dona Maria I faleceu no Rio de Janeiro, aos 81 anos de idade. A partir deste fato, d. João - o próximo na linha sucessória a assumir o trono - seria coroado e aclamado rei de Portugal, Brasil e Algarves. Sendo o Brasil parte do reino unido e não mais colônia de Portugal, a aclamação poderia ocorrer em solos brasileiros, visto que a lei portuguesa não determinava um local exato para este evento.³¹⁰

Porém, o destino do príncipe foi mais turbulento do que a coroa provavelmente esperava e, as festividades da aclamação tiveram que ser postas de lado para combater o que a monarquia considerava ser um mal maior: a Revolução Pernambucana de 1817. Este movimento, que eclodiu na província de Pernambuco no dia 6 de março de 1817, impactou fortemente a vida política do período e teve fortes motivações econômicas e políticas. Para manter a corte no Rio, uma série de impostos e taxas foram recolhidos das demais províncias.

³⁰⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 15 de maio de 1816. Edição 00039, p. 3.

³⁰⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 15 de maio de 1817. Edição 00039, p. 2.

³¹⁰ SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 278.

Segundo o historiador Evaldo Cabral de Melo, especialista neste campo de estudos, a corte explorou sem piedade a prosperidade que as lavouras de algodão renderam ao comércio pernambucano. Antes do início do movimento de 1817, a carga fiscal era composta por: impostos devidos ao rei por toda a colônia; contribuições com os gastos da guerra holandesa; taxas donatarias e, os tributos exigidos para a instalação da Corte no Brasil, que incluíam taxas para a reconstrução de Portugal e referentes à iluminação pública do Rio de Janeiro.³¹¹

Esse acúmulo de impostos levou ao clima de descontentamento com as imposições da coroa que, naquele momento, não vinham mais de Portugal, mas sim diretamente do Rio de Janeiro. O estopim do movimento se deu quando o governador do Recife ordenou a prisão de um grupo de militares que haviam sido denunciados por se reunirem em jantares e assembleias para emitir “princípios sediciosos” que ameaçavam a ordem pública. Após um dos militares reagir a prisão e assassinar seu comandante, a revolta se alastrou pelas ruas da cidade levando à fuga do governador no dia seguinte.³¹²

Para a monarquia absolutista portuguesa, esse tipo de questionamento era considerado traição à coroa e deveria ser contido para não abalar a tão prezada “ordem”. O início do século XIX foi marcado por um “Estado de Polícia”, onde a ordem e o bem-estar são conceitos cruciais na perpetuação do bem comum da comunidade. Essa ordem estaria relacionada à necessidade direta de interferência políticas para a segurança dos cidadãos no âmbito externo e interno da cidade corte.³¹³ Logo, a intervenção para diluir o movimento o mais rápido possível ocorreu no intuito de preservar a paz e organização interna do Império - recém unido - de Portugal, Brasil e Algarves.

Nesse contexto, além da contenção ao movimento, foi necessário reforçar a imagem de d. João como um líder forte e preocupado com a união do Império. A partir de nossas análises dos números da *Gazeta do Rio de Janeiro* foi possível concluir que o primeiro aniversário de d. João comemorado no Real Theatro de S. João ocorreu somente em 1818. Como afirmado anteriormente, as comemorações ocorriam com constância no Paço Real e não envolviam o teatro diretamente. No ano da Aclamação de d. João VI e após a vitória da coroa portuguesa frente ao movimento contestatório pernambucano –

³¹¹ DE MELLO, Evaldo Cabral. A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 29.

³¹² NEVES, Lucia Bastos Pereira das. A vida política. In: SILVA, Aberto da Costa e. Crise colonial e independência (1808 - 1830). Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 83 e 84.

³¹³ CARVALHO, Marieta Pinheiro de. Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808 - 1821). Rio de Janeiro: Editora Odisseia, 2008, p. 51.

que serão melhor analisadas no próximo tópico - intensificar as práticas de reforço do poder monárquico, investindo cada vez mais nas representações foi necessário. Com isso, o teatro passou a fazer parte dessas comemorações que ganharam uma tonalidade política diferenciada, para além dos cerimoniais da monarquia.

Nesse sentido, as comemorações de 1818 do aniversário real foram diferenciadas das anteriores, servindo para que a imagem de um d. João poderoso e justo mediante os desafios enfrentados fosse construída enquanto narrativa política. A primeira diferença notória foi o tamanho do relato deste dia festivo, contando não apenas com um parágrafo reduzido, como nas edições anteriores, mas uma página e meia de descrições. O tamanho do próprio relato indicou a importância que a comemoração do aniversário real teve naquele ano. O fato de d. João ter se tornando oficialmente rei do Império português em fevereiro de 1818, logo após uma importante vitória político-militar no Brasil, elevou a relevância do momento.

De acordo com a edição da *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro* de 15 de maio de 1818, as festividades tiveram início com o nascer do sol do dia 13, “pelas salvas das fortalezas e embarcações que se embandeiraram luzidamente”, como era de costume.³¹⁴ A edição também buscou, logo no início, evocar o novo título de d. João VI como rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Diferente dos outros relatos de aniversários de d. João, o redator nomeou pessoas presentes na salva de artilharias ocorrida na Praça do Palácio, que teve a presença dos brigadeiros Francisco Joaquim Carreti e José Maria Rebello de Andrade e Vasconcelos – comandantes das Tropas de Linha de Infantaria e Caçadores e de Cavalaria e Artilharia, respectivamente. A parada militar foi comandada pelo general Vicente Antônio de Oliveira - encarregado do Governo de Armas da corte - e seu ajudante general Luiz Paulino de Oliveria Pinto da França.³¹⁵ Em um momento político de movimentos contestatórios, chamar atenção no periódico para o corpo militar presente ajudava a criar a ideia de ordem e segurança no evento.

Após o desfile das Tropas de Linha, que contou com a presença de d. João, ocorreu um “beija-mão”, cerimônia na qual o rei recebia seus vassallos, que faziam reverências e súplicas ao monarca. De acordo com a *Gazeta*, “sua Majestade houve por bem dar a beijar a sua mão real a um numerosíssimo concurso de vassallos, que se felicitaram de tão grata

³¹⁴ *Gazeta Extraordinária*. 15 de maio de 1818. Edição 00038, p. 5.

³¹⁵ *Gazeta Extraordinária*. 15 de maio de 1818. Edição 00038, p. 5.

homenagem”.³¹⁶ Essa prática resgatada pela monarquia portuguesa era uma forma de aproximação entre o monarca e o povo, contribuindo para a visão paternal de sua figura. O beija-mão real foi realizado por d. João praticamente todas as noites em sua estadia no Rio de Janeiro, com exceção dos feriados e domingos, recebendo uma enorme quantidade de súditos, nobres ou não, em uma sala específica para a cerimônia no Palácio de São Cristóvão.³¹⁷

Na noite do dia 13 de maio de 1818, os festejos prosseguiram no Real Theatro de S. João, que ofereceu um espetáculo gratuito, com encenações teatrais. Como afirmamos no primeiro capítulo, os ingressos para entrar no Real Theatro de S. João eram pagos e, a gratuidade do evento indica não somente o interesse na maior adesão do público como também a necessidade de transpassar a imagem de um rei bondoso, abrindo o espaço do teatro para as mais distintas classes. Apesar disso, os relatos da edição não informaram características sobre os espectadores presente.

De acordo com a mesma edição do periódico, quando o d. João chegou no teatro foram dados “repetidos e unânimes vivas”. Após esse momento, iniciou um elogio alegórico, tipo de encenação teatral que retratava momentos históricos e políticos através dos personagens apresentados. Entraram em cena atores representando Mercúrio (deus grego chamado de Hermes, responsável pela comunicação, proteção dos comerciantes, viajantes e diplomatas), Amalteia (ninfa que possuía a cabra que cedeu leite a Zeus recém-nascido na mitologia grega), Portugal e o Brasil, “alusivo, assim, ao faustíssimo dia, que se celebrava, como a gloriosa Aclamação de Sua Magestade”.³¹⁸ A referência ao momento da Aclamação e a escolha desses personagens mitológicos — Hermes, símbolo da diplomacia, e Amateia, expressão do zelo maternal — sugerem uma alusão à relação entre Brasil e Portugal, agora unidos sob um mesmo reino.

Ao longo do evento, foi interpretado um drama musical, intitulado Coriolano, e realizado um baile entre os atos da peça, com produções de Luiz Lacombe e Pedro Teixeira Seixas. Ao final da apresentação, de acordo com a edição, “se mostrou um elegantíssimo quadro desempenhado por Mr. Debret, pensionado de S. M., alusivo aos três faustíssimos sucessos”.³¹⁹ Tais sucessos, pintados por Jean Baptist Debret a pedido do monarca, foram: a aclamação de d. João VI como rei, o casamento de d. Pedro e o

³¹⁶ *Gazeta Extraordinária*. 15 de maio de 1818. Edição 00038, p. 5.

³¹⁷ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 192 e 193.

³¹⁸ *Gazeta Extraordinária*. 15 de abril de 1818. Edição 00038, p. 5.

³¹⁹ *Gazeta Extraordinária*. 15 de abril de 1818. Edição 00038, p. 5.

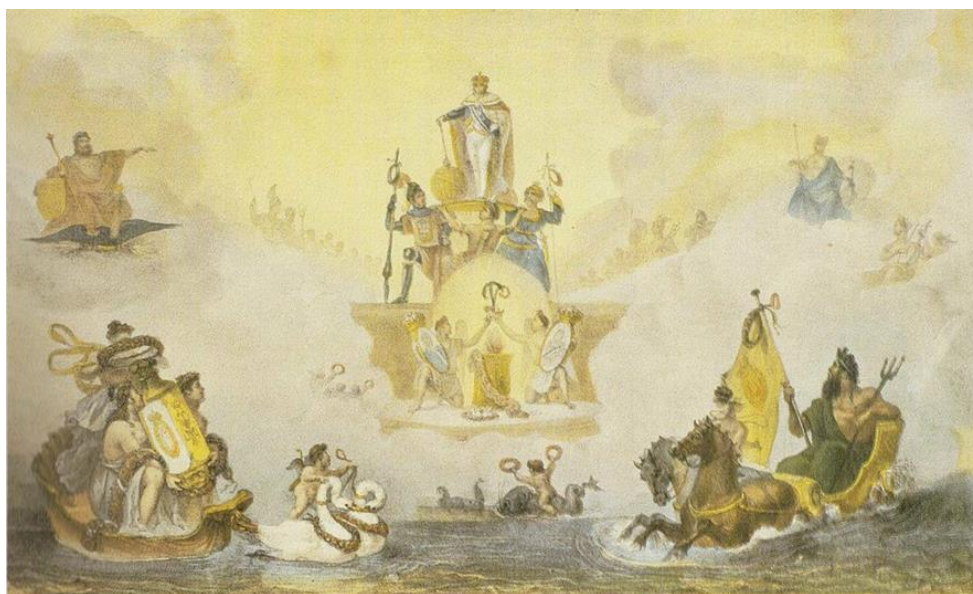
próprio aniversário do rei. Este quadro foi apresentado no teatro como forma de rememorar esses acontecimentos na monarquia portuguesa. Segundo o redator, após a aparição da tela, “levantou-se todo o imenso concurso, e rompeu-se em altos vivas a Sua Majestade, e Real Família. Cheios de entusiasmo, acompanharam o hino nacional com respeito, e submissão”.³²⁰

Essa tela de Debret foi intitulada “Cenário para o Bailado Histórico” e, ainda que não seja possível analisar a pintura original, que não sobreviveu aos mais de duzentos anos de história, é possível observar a representação feita pelo artista na prancha 39 de sua *Viagem Pitoresca e Histórica*. A pintura traz à cena uma mistura de personagens da mitologia grega com personagens da monarquia portuguesa, algo muito comum nas representações teatrais, elogios dramáticos e até mesmo orações desse momento. No centro da pintura, é possível ver d. João VI, coroado e com o cetro real na mão. Abaixo da imagem do Rei aclamado há três figuras masculinas representando, da esquerda para a direita, os reinos de Portugal, Brasil e Algarves.

Essa representação demonstrou o elo entre os três reinos que compõem o Império de Portugal e a centralização deles na figura do recém aclamado rei d. João. Portugal foi representado como um cavaleiro, trajado com armadura e lança, uma provável alusão às conquistas coloniais do século XV. Já o Brasil, representado pela figura do indígena, relembra-nos os povos originários que viviam na região antes da colonização. Ajoelhado, sem vestes e com adereços com penas e braceletes, o indígena aparece na cena reverenciando d. João. Ao lado direito, há uma figura masculina com roupas e traços árabes, representando o reino de Algarves. A escolha pelas vestes soltas e uma espécie de turbante na cabeça do homem pode ser uma referência ao período islâmico da região de Algarves, que antecedeu a conquista portuguesa do território a partir da expulsão dos mouros - povos oriundos do Norte de África e praticantes do Islão - durante o reinado de Afonso III.

³²⁰ *Gazeta Extraordinária*. 15 de abril de 1818. Edição 00038, p. 5.

Imagem 12 - Cenário para o Bailado Histórico



Fonte: DEBRET, Jean-Baptist, Cenário para o Bailado Histórico. Viagem Pitoresca e Histórica, 1989.

Abaixo das figuras masculinas, observam-se as iniciais reais de Pedro e Leopoldina entrelaçadas e sustentadas pelas divindades gregas Himeneu — deus do casamento — à esquerda, e Amor à direita, ambas ajoelhadas e segurando os retratos do príncipe e da princesa real. Essa camada da pintura remetia ao casamento do príncipe português com a princesa austríaca e à sucessão real, visto que esses personagens aparecem abaixo de d. João.

Além disso, de acordo com a descrição do próprio Debret, “nuvens isoladas suportavam gênios animados dessas mesmas nações e povoavam toda a parte alta do quadro aéreo”.³²¹ Esses gênios, comuns na mitologia árabe, compõem o quadro como se fossem espectadores e protetores do futuro pacífico em construção, tão almejado pela monarquia portuguesa, com os reinos unidos e guiados por d. João.

No mar, ao lado direito da pintura, é possível identificar a figura de Netuno – deus dos mares na mitologia romana - trazendo uma bandeira com o escudo do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Ao lado oposto do quadro, a figura de Vênus – deusa do amor e fertilidade - apoiada nos escudos dos reinos recém unidos de Portugal e Áustria, era carregada por cisnes comandados por um Cupido, deus do amor. A união dos reinos é uma das temáticas centrais na pintura, chamando atenção tanto para os laços criados a

³²¹ MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 125.

partir do casamento real como também para a estabilidade dos reinos unidos do Império português.

De acordo com o artista Debret, a cena pintada se passava em uma “abóboda etérea onde a reunião dos deuses outorgava honras de apoteoses a esse episódio histórico”.³²² Nesse sentido, é interessante observar como cada detalhe da pintura histórica foi feita com o intuito de demonstrar a grandeza desses três grandes eventos comemorados no teatro e representados no mesmo quadro, levando até mesmo os deuses prestarem homenagens à d. João, figura principal na tela, e à monarquia portuguesa. Os escudos reais, as letras e os próprios retratos constroem uma ambientação onde o rei aclamado é o centro e, conseqüentemente, o único representante da família real personificado na pintura.

As imagens em uma sociedade de corte apresentam caráter pedagógico, principalmente se levarmos em consideração a enorme quantidade de analfabetos que viviam no Rio de Janeiro nesse momento. De acordo com Malerba, “não é difícil deduzir que a *mise-en-scène* em torno do palco e além dele, no circuito da corte, era o veículo das expressões e do reforço do poder”.³²³ Nesse cenário que mescla a antiguidade clássica, com a história portuguesa e a mitologia, o soberano do Império português transcende entre os deuses. A apresentação desta tela no Real Theatro criou uma continuidade entre o mundo real e o palco, onde o rei era exibido como protagonista de toda a cena.³²⁴

A presença do próprio rei no teatro também fez parte deste contexto de exaltação e exibição do monarca. Frequentar os mesmos ambientes que seus súditos era uma forma direta do soberano estar próximo daqueles que mais o adoravam. Todavia, d. João não esteve presente em todos os momentos comemorativos selecionados durante nossa busca nos relatos dos jornais. Não encontramos nos periódicos informações que justificassem a ausência do soberano em todos os eventos, visto que ele estava presente na cidade do Rio de Janeiro. Em contraponto, todas as vezes que o rei e sua família frequentavam o espaço do teatro, as notícias anunciavam essa participação como algo honroso. Um exemplo disso está na edição de 11 de janeiro de 1817 da *Gazeta do Rio de Janeiro*, que informou que por ser Dia de Benções, festa que fazia parte do calendário cristão português, à noite

³²² MALERBA, Jurandir. A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 125.

³²³ Ibidem, p. 125.

³²⁴ SCHIAVINATTO, Iara Lis. Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831). Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997, p. 313.

“irão S.M. ao theatro”, deixando o público leitor ciente da presença do soberano no espaço.

Durante os festejos que celebravam a confirmação do casamento do príncipe Pedro com a princesa Leopoldina — comemorações que se estenderam por vários dias na cidade corte — o soberano não compareceu aos eventos no teatro. No dia 23 de agosto de 1817, a *Gazeta do Rio de Janeiro* relatou que as comemorações tiveram início logo após o anúncio do “felicíssimo desposório”, no dia 21 do mesmo mês. Segundo a edição, bandeiras foram esteadas nos fortes e, às onze horas, o monarca e sua família assistiram a missa na Capela Real, que contou com músicas de Marcos Portugal – famoso compositor português. Além dos atos religiosos, oficiais de justiça e membros da Guarda da Polícia desfilarão com bandas que entoaram o hino nacional.³²⁵

Durante a noite, os festejos prosseguiram e, às sete horas, sons de sinos e salvas de artilharia complementaram a iluminação da cidade. No Real Theatro de S. João ocorreu um espetáculo e, após as cortinas se abrirem, “os espectadores tiveram a satisfação de ver os retratos do Rei Nosso Senhor, da Nossa Augusta Soberana e de S. A., o Príncipe Real”.³²⁶ Após esse momento, ocorreu a encenação do drama *A Madrinha Prussiana*, uma dança e o entremez do Eunuco.³²⁷ A exibição do retrato do monarca logo no início da apresentação, abriu o espetáculo e gerou uma comoção inicial no público presente.

Os eventos comemorativos seguiram nos dias 22 e 23 de agosto. Novamente, em ambos os dias aconteceram as salvas de canhões, bandeiras e iluminações por toda a cidade. Segundo o redator da *Gazeta*, no dia 22 ocorreu o mesmo espetáculo no teatro, alterando apenas a peça para a “Mulher Inimiga do Seu Sexo”. Já no dia 23, após um evento ocorrido na Quinta da Boa Vista – que será melhor descrito no próximo tópico – no Real Theatro de S. João, “principiou o espetáculo apresentando-se as adorações do público os retratos do Rei Nosso Senhor, da Augustíssima Rainha, e do Príncipe Real o Sereníssimo Senhor D. Pedro de Alcântara”, que foram aplaudidos com unânimes vivas.³²⁸

As duas edições não indicam que a família real esteve presente no Real Theatro nos dias dos festejos. Nesse caso, o retrato com as imagens de d. João, dona Carlota Joaquina e do príncipe Pedro tem uma importância simbólica de evocar a presença dos

³²⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 23 de agosto de 1817. Edição 00068, p. 3.

³²⁶ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 23 de agosto de 1817. Edição 00068, p. 3.

³²⁷ Esses tipos teatrais como o drama e o entremez já foram explorados no primeiro capítulo desta dissertação.

³²⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 24 de agosto de 1817. Edição 00069, p. 1.

membros da família real, mesmo que não estivessem naquele local. De acordo com o historiador Francisco Falcon, a etimologia da palavra representação vem do latim, e significa: re-apresentar, apresentar de novo, fazer presente algo ausente.³²⁹ O retrato do rei rememorava a sua presença nos momentos de ausência.

Há um simbolismo que envolve a imagem do rei mesmo através das pinturas e retratos. O historiador Peter Burke, ao analisar a fabricação da imagem do rei Luís XVI da França, afirmou que os objetos materiais ligados intimamente à figura do soberano eram sagrados porque também o representavam, sendo, por exemplo, uma grande ofensa dar as costas para o retrato do rei.³³⁰ Isso pode ser aplicado na representação de d. João, visto que a aclamação ao retrato do monarca encabeçada pelo público que assistia os espetáculos pode ser equiparada à própria comoção que a figura física do monarca produzia.

O ato de apresentar retratos do monarca não se restringiu apenas aos momentos citados anteriormente. De acordo com a viajante inglesa Maria Graham, seria um velho costume português a apresentação de retratos do monarca na sua ausência em ocasiões cerimoniais.³³¹ Segundo Graham, durante um evento ocorrido no teatro em 2 de julho de 1823, “como o Imperador não pode ir, sua imagem, bem como a da Imperatriz, estará em lugar deles. É um velho costume português, creio eu, exhibir um retrato do monarca, na sua ausência, nas ocasiões de cerimônia”.³³² Apesar da inglesa não relatar em seu *Diário* outros exemplos, a afirmação de ser um costume torna nítido que outras ocorrências do tipo aconteceram.

É possível recordar o exemplo anteriormente citado da comemoração do aniversário do rei em Lisboa, em 1809, no qual o retrato foi apresentado ao público, sendo uma forma de substituição da sua pessoa. Outro exemplo desse tipo de prática está na edição do dia 27 de junho de 1821, quando a *Gazeta* relatou que no dia 24 do corrente mês aconteceu a recitação de um elogio, em homenagem ao Dia de São João, feriado comemorado pela monarquia católica e também por ser o dia do “Nome do Rei”. Ao final da noite, também foi erguido o retrato de d. João VI, sua Majestade Real, gerando uma

³²⁹ MALERBA, Jurandir; CARDOSO, Ciro Flamarion (orgs). Representações: contribuições para um debate interdisciplinar. São Paulo: Papirus, 2000, p. 45

³³⁰ BURKE, Peter. A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luiz XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 101 e 102

³³¹ GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil. Belo Horizonte: Garnier, 2021, p. 299.

³³² Ibidem, p. 299.

salva de “vivas”.³³³ O quantitativo de relatos desse tipo indica, de fato, que a apresentação dos retratos eram uma prática comum, conforme apontou Maria Graham.

É importante ressaltar que, em abril de 1821, d. João VI havia retornado para Portugal em decorrência da Revoluções Constitucionalistas, que analisaremos mais adiante. Mesmo com o monarca fora do Brasil, em um contexto político conturbado, sua imagem era adorada pelos súditos que estavam no teatro carioca. No ano seguinte, no dia 13 de maio, o príncipe d. Pedro foi ao teatro para as comemorações do aniversário de d. João, que também ocorreram mesmo com a sua ausência. De acordo com a edição do *Diário do Rio*, o evento contou com um espetáculo no teatro a partir de um elogio dramático, a apresentação de um novo quadro alegórico e a cantata do hino nacional. Após esses atos, seguiu-se uma peça intitulada “As Três Sultanas”, com cantos da Companhia Italiana nos intervalos. O fechamento do evento contou com uma dança nomeada o “Deserto Francês”.³³⁴

O relato curto ao final da edição não informou detalhes sobre o elogio e o quadro. Porém, sendo aniversário de d. João, acreditamos que sua imagem foi a protagonista na obra e no próprio elogio dramático. A pintura de Debret, assim como os eventos ocorridos no espaço do teatro, o uso dos retratos e os elogios constantes ao monarca nos jornais fazem parte de uma política voltada constantemente para a exaltação do poder real, educando os súditos que, cada vez mais, criavam afeição e respeito pelo seu soberano, estando ele presente ou não nesses espaços.

Logo, durante a estadia da família real no Brasil, o uso das representações fez parte do contexto político. Em um momento nunca antes vivido por um rei português, reforçar o poder real e o apoio dos súditos foi crucial para o estabelecimento da monarquia dos trópicos. Nesse sentido, os momentos marcantes do governo viravam motivo para grandes comemorações e festejos, mobilizando não apenas a corte, mas também os demais cidadãos do Rio de Janeiro. Cabe agora analisarmos alguns desses festejos que corroboraram para a manutenção do Império português.

3.2) A monarquia em festa: comemorações reais no início do oitocentos

As festas são manifestações culturais na quais as mais diversas sociedades podem expressar por meio de ritos, danças, cantos e vestimentas os elementos que a caracterizam.

³³³ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 27 de junho de 1821. Edição 00051, p. 3.

³³⁴ *Diário do Rio de Janeiro*. 13 de maio de 1822. Edição 0500011, p. 4.

Em uma sociedade de corte essa realidade não é diferente. Como estamos analisando ao longo desta pesquisa, os festejos e as comemorações fizeram parte do cotidiano das pessoas desse período e foram utilizados constantemente pela monarquia para a manutenção de seu poder. Nos debruçaremos nesse tópico nas análises de três momentos marcantes: a contenção à Revolução Pernambucana de 1817, os festejos do casamento de d. Pedro e a Aclamação de d. João.

Conforme afirmado no início do capítulo, acreditamos que o contexto político desse momento impactou diretamente a produção dessas comemorações e a forma com a qual elas foram noticiadas para a população. Desde a chegada da família real até o momento da aclamação de d. João, o reforço do poder monárquico foi sendo realizado com auxílio dos meios representativos. Os primeiros anos da estadia da corte portuguesa no Rio de Janeiro foram marcados pelas inúmeras reformas e pela adequação da cidade à sua nova posição política e administrativa, ou seja, a de sede do Império. Em março de 1816, com a morte da rainha dona Maria I, o cenário político sofreu uma mudança e o príncipe regente d. João tornou-se o rei de Portugal, Brasil e Algarves - em solos americanos. Com a insurgência do movimento pernambucano em 1817, a própria monarquia estava sendo questionada, abalando a estrutura desse Império reconstruído no Brasil.

Justamente por isso, a coroa enviou tropas para conter os pernambucanos por terra e pelos mares, bloqueando as saídas marítimas enquanto os soldados chegavam para lutar da Bahia. Os confrontos duraram cerca de setenta dias e, somente em 19 de maio de 1817 os revoltosos se renderam. Após uma devassa, ou seja, um processo judicial investigativo, os principais líderes foram executados e outros envolvidos ficaram presos até 1821.³³⁵ As punições violentas como enforcamentos e esquartejamentos serviam de exemplo para aqueles que pensassem em subverter a ordem, ainda que não fosse o suficiente para conter outras novas rebeliões.

No mesmo ano de 1817 eclodiu na Europa um movimento contestatório realizado pelos súditos da antiga metrópole portuguesa. Ele teve como principal líder o general Gomes Freire de Andrade e foi organizado a partir de uma sociedade secreta e maçônica. Através da proclamação de um governo constitucional, o objetivo dos revoltosos era afastar os ingleses e estrangeiros do controle de Portugal, que governavam

³³⁵ NEVES, Lucia Bastos Pereira das. A vida política. In: SILVA, Aberto da Costa e. Crise colonial e independência (1808 - 1830). Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 85.

provisoriamente desde as Guerras Peninsulares.³³⁶ O capitão do exército português inglês Willian Beresford encontrou vários panfletos que questionavam a administração inglesa e propunham a construção de uma nova organização com uso da força. Um deles trazia os seguintes versos:

Espírito Nacional;
Quem perde Portugal? O Marechal;
Quem sanciona as leis? O Rei;
Quem são os Executores? Os Governadores;
Para o Marechal: um punhal;
Para o Rei: a lei;
Para os Governadores: os Executores.³³⁷

Assim como em Pernambuco, as autoridades reprimiram duramente o movimento para que os objetivos dos portugueses “sediciosos” não fossem concluídos. O marechal Beresford e os governadores do reino ordenaram a prisão de todos os participantes e, enforcaram onze acusados, entre eles o próprio líder Gomes Freire. Além das datas do movimento serem praticamente simultâneas com as de Pernambuco, eles evidenciam a fragilidade na forma de governo adotada por Portugal e o questionamento dos participantes para que um novo modelo que agradasse os dois lados do Atlântico fosse adotado, uma vez que, nos dois polos do reino unido, os súditos reais estavam demonstrando descontentamento com a organização política vigente.³³⁸

Na sede do Império houve certa demora na circulação de notícias sobre os eventos que ocorreram em Pernambuco. Na edição da *Gazeta* de 14 de maio de 1817, a redação justificou esse atraso afirmando que o adiamento das notícias não teria se dado

pelo horror, que sentíamos em referir semelhante acontecimento, ainda que bem desejaríamos não manchar com tal atrocidade as páginas da Historia Portuguesa, tão distinta pelos testemunhos de amor, e respeito [...]; mas para não adiantar facto, ou circunstancia alguma, em cousa por sua natureza tão odiosa, de que não tivéssemos completa informação (...).³³⁹

É certo que, em um momento de turbulências políticas, justamente no período em que a aclamação de d. João estava sendo preparada, houve um interesse da monarquia em não inflamar ainda mais os ânimos da população.

³³⁶ NEVES, Lucia Bastos Pereira das. A vida política. In: SILVA, Aberto da Costa e. Crise colonial e independência (1808 - 1830). Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 86.

³³⁷ SCHIAVINATTO, Iara Lis. Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831). Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997, p. 96.

³³⁸ Ibidem, p. 96.

³³⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 14 de maio de 1817. Edição 00039, p. 2.

A edição contou com uma página e meia de descrição sobre o movimento e, segundo o redator, a demora na publicação com relatos se deu tanto pela falta de informações sobre o evento como também pela incredulidade de que os habitantes da região teriam se “alienado até o ponto de perderem os sentimentos de fidelidade, e obediência, que noutro tempo realçavam o seu caráter”.³⁴⁰ Após afirmar que essa dúvida foi sanada com o conhecimento de que não houve participação da maioria da população, mas sim por alguns “malvados”, o redator realizou uma breve descrição do início da rebelião, citando a ação dos líderes do movimento e o início do governo provisório. Foram informados os nomes de: Domingos José Marins, o padre João Ribeiro, o advogado José Luiz de Mendonça, o capitão de Artilharia José de Barros Lima e o coronel de milícias Manoel Correia de Araújo.³⁴¹

Além disso, os sentimentos e as ações de d. João frente ao movimento foram evocados no jornal. Segundo o redator, o monarca agiu prontamente:

apesar do abalo, que tão sacrilégio atentado faria no seu extremoso e paternal coração, sem soçobro, e com a sua maior presteza, deu logo providência para abastar a que os malévolos não conseguissem por meio da força e da sedução, induzir a desordem a mais alguns infelizes, e mandou prontificar com a maior atividade os navios de guerra e a força armada, que deviam sujeitar os rebeldes.³⁴²

O apelo emocional também era uma forma de convencimento ao público carioca de que o que o aconteceu em Pernambuco não poderia se repetir entre aqueles que eram realmente fiéis e leais à monarquia.

No dia 21 de maio de 1917, o redator iniciou a edição da *Gazeta do Rio de Janeiro* afirmando que

Não tendo se verificado a notícia de achar-se Pernambuco restituído a obediência, como geralmente se pensou, (...), não poderão deixar de ser muito agradáveis a Sua Majestade os testemunhos de afeto, e lealdade, que nas noites de 18 e 19 manifestaram a Sua Real Pessoa os habitantes desta corte, não só na iluminação espontânea de suas casas, e na

³⁴⁰ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 14 de maio de 1817. Edição 00039, p. 3.

³⁴¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 14 de maio de 1817. Edição 00039, p. 3.

³⁴² *Gazeta do Rio de Janeiro*. 14 de maio de 1817. Edição 00039, p. 3.

exultação e júbilo, que patentearam por um modo tão enérgico, e em todos os lugares públicos....³⁴³

Dessa forma, por acreditarem que o movimento havia sido contido, a população da corte se mobilizou em demonstrações de afeto e apoio públicos ao monarca, enfeitando e iluminando suas casas e o apoiando no teatro. Ainda que não tenhamos descrições sobre como este evento no Real Theatro aconteceu, imaginamos que os gritos em homenagem ao monarca possam ter feito parte do momento, como era de costume. Na noite do dia 18 de maio também ocorreu um “Beija-Mão Real”, clássico cerimonial da monarquia portuguesa, onde muitas pessoas haviam se dignado a beijar a mão de d. João, podendo assim também expressar seu apoio direto ao monarca.

Somente no dia 16 de junho de 1817, a edição da *Gazeta Extraordinária* narrou as notícias trazidas da Bahia sobre a derrota e a prisão dos facciosos pernambucanos. Iniciando com a afirmação de que as notícias “já tem feito o regozijo geral, e das mais evidentes demonstrações de afetos a Sagrada Pessoa de Sua Magestade”, a edição transcreveu um ofício entregue pelo conde dos Arcos, descrevendo “as brilhantes operações das tropas de S.M. e da prisão dos facciosos”.³⁴⁴ Havia também homenagens ao próprio Conde dos Arcos, “pela inteira restauração da Praça de Pernambuco, pois ontem pelas cinco horas da tarde recebemos noticiais, por pessoas fidedignas, de que se tinha instaurado a Real Bandeira de Sua Magestade Fidelissima, Nosso Augusto Rei e Senhor”.³⁴⁵

Ao final da edição, foram relatadas o início das comemorações da notícia do fim da Revolução Pernambucana. A coroa portuguesa orquestrou uma tentativa de virar a situação a seu benefício e, no Rio de Janeiro, foram realizados inúmeros festejos para comemorar o fim dos conflitos. Segundo a *Gazeta*, as pessoas se uniram no Largo do Paço – atual Praça XV - e, quando d. João desceu de seu coche, a população presente “bradou repetidos – Vivas el rei! Acenando com lenços e em transportes de alegria”. A chegada do rei no local e a comoção da população foram ressaltadas na edição, buscando demonstrar o apoio popular a monarquia.³⁴⁶ Ainda segundo o redator, “os repiques de sinos, as salvas de artilharia, a iluminação espontânea de toda a Cidade, precederão, mas

³⁴³ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 21 de maio de 1817. Edição 00041, p. 1.

³⁴⁴ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de junho de 1817. Edição 00048 p. 1.

³⁴⁵ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de junho de 1817. Edição 00048 p. 1.

³⁴⁶ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de junho de 1817. Edição 00049, p. 6.

não venceram o alvoroço, que se patenteou no Real Theatro de S. João”.³⁴⁷ Mesmo com as comemorações na cidade, os festejos, como de costume, findavam-se no teatro

O evento iniciou com cantorias do hino nacional pelos músicos da casa e com o coro do público presente, “havendo mesmo Senhoras, que do seu Camarote cantarão o referido hino”.³⁴⁸ Além do hino, ocorreu uma apresentação de dança e do drama *A Mulher Inimiga do Seu Sexo*. Ao longo da noite, segundo o redator, os “vivas” e o balançar dos lenços foram constantes durante o espetáculo, demonstrando um público participativo e emotivo. A mesma programação ocorreu no dia 15, domingo, com repiques de sinos, salvas de tiro e, claro, festejos no teatro real. De acordo com o redator da *Gazeta*, “O alvoroço desta noite e da precedente é mais fácil de sentir do que descrever.”³⁴⁹

As comemorações no final de semana citado parecem não ter sido o suficiente pois, na segunda-feira, dia 16 de junho, os festejos prosseguiram. Na *Gazeta do Rio de Janeiro* do dia 18 do mesmo mês, o redator afirmou que

não contentes os moradores desta Cidade com os testemunhos de afeto e lealdade desenvolvidos nos dias precedentes, ostentarão novas provas já na mais apuzada iluminação, já no Real Theatro de S. João, cujo recinto já tinha ressoado dos mais sinceros aplausos. Ao levantar o pano apareceu, como nos dias precedentes, o Retrato de S. M., saudado imediatamente.³⁵⁰

Após a aparição do quadro, foram dados “vivas” ao rei e à sua família e na sequência, cantou-se o hino nacional, com o público entoando sozinho em alguns momentos.³⁵¹ Como foi analisado anteriormente, o rei possivelmente não esteve presente no teatro neste momento, uma vez que não foi anunciada sua presença na edição. Todavia, a celebração prosseguiu e sua imagem foi ovacionada a partir do retrato.

Além das iluminações constantes e do retrato de d. João, o que nos chamou atenção nos relatos desse dia foram os versos proferidos pela plateia e pelos atores, que faziam alusão aos acontecimentos em Pernambuco e exaltavam a figura do monarca. Um deles, citado pela *Gazeta*, dizia: “Pelo melhor dos Reis, o Pai da Pátria; quem há de recusar o sangue, e a vida?”.³⁵² Após a leitura dos versos, a plateia entoou diversos “vivas” ao rei e tornou a pedir que o hino voltasse a tocar. Os versos e o hino reforçaram na

³⁴⁷ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de junho de 1817. Edição 00049, p. 6.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 6.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 6.

³⁵⁰ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 18 de junho de 1817. Edição 00049, p. 2.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 2.

³⁵² *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 18 de junho de 1817. Edição 00049, p. 2.

comemoração os ideais de fidelidade e lealdade ao Império português, com os súditos demonstrando estar preparados para a lutarem pela sua estabilidade, doando o seu próprio sangue e vida.

O restante da noite, segundo a *Gazeta*, terminou do lado de fora do teatro, no próprio Largo do Rocio. Os músicos se posicionaram na varanda do Real Theatro, cantando os hinos, ampliando assim o número de participantes do festejo, uma vez que nem todos podiam frequentar o espaço do teatro. Segundo a *Gazeta*, dos edifícios particulares soltaram fogos de artifício e seria o desejo de todos que aquela noite “mais serena nunca terminasse”.³⁵³

Portanto, o jornal oficial da corte buscou retratar como os festejos nesses dias foram expressivos na cidade do Rio de Janeiro. Os relatos são escritos com intuito claro de reafirmar a força da coroa e do próprio príncipe d. João ao reprimir um levante contra o governo instituído. Em um momento inoportuno, era crucial para a monarquia reestabelecer, ao menos com os súditos da corte, os laços de obediência, vassalagem e compaixão. É interessante ressaltar que a ampliação da comemoração fora dos muros do teatro demonstrou a necessidade de alcançar o máximo de pessoas possíveis para que a os valores monárquicos fossem exaltados na cidade.

Por isso, a participação popular dos festejos foi ressaltada continuamente nos relatos. O redator da *Gazeta do Rio de Janeiro* enfatizou o apelo do povo às comemorações e à própria repressão ao movimento pernambucano, demonstrando aos leitores que os súditos da capital do Império mantiveram-se aliados e verdadeiramente adoradores do monarca. Além disso, os verbetes proferidos ajudam a compreender a cultura política do período, visto que são demonstrações de afeto ao monarca realizados com o intuito de reforçar o seu poder. Ainda que não seja possível verificar a autoria do verso, atribuído pela *Gazeta* à “um ator”, ele fez parte do próprio festejo que teve como palco o teatro real.

Findadas as comemorações, a coroa portuguesa passou a dedicar-se às possibilidades que o futuro aguardava. O clima de otimismo se voltou, então, para o casamento do príncipe Pedro com a princesa Leopoldina, da Áustria. Casamentos reais são uniões estabelecidas com o intuito de criar laços que fortaleçam a monarquia através da diplomacia, além de ser um rito importante para a linhagem real, que se perpetua a

³⁵³ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 18 de junho de 1817. Edição 00049, p. 2.

partir dos herdeiros. Logo, foi a oportunidade perfeita para a coroa seguir enfatizando o seu poder.

Os anúncios do casamento ocorreram antes mesmo das comemorações da rendição de Pernambuco, mas acabaram sendo ofuscados pela revolução. Na edição do dia 28 de maio de 1817, o redator da *Gazeta* transcreveu o decreto real redigido por d. João, afirmando que

Achando-se felizmente ajustado o casamento do Príncipe Real Dom Pedro, Meu sobre todos muito amado e prezado Filho, com a Sereníssima Arquiduquesa de Áustria, Carolina Jozefa Leopoldina, Filha do muito Alto, e muito Poderoso Príncipe Francisco I, Imperador D'Áustria, Rei de Hungria e de Bohemia, Meu Bom Irmão de Primo, Hei por bem em demonstração de Meu justo contentamento por tão fausto motivo, que seja de grande gala na Corte o dia de segunda feira, vinte e seis do corrente (...).³⁵⁴

O dia que se seguiu ao anúncio foi de grandes festejos na cidade, com os clássicos embandeiramentos dos portos e navios e as salvas de artilharia. Além disso, um “grande número de pessoas das classes mais distintas” participou de um beija-mão real durante a tarde. À noite, a família real compareceu ao espetáculo no Real Theatro de S. João, que estava todo iluminado. Após a entrada do rei, que contou com inúmeros e altos “viva ao rei nosso senhor e a toda sua real família”, seguiu-se o espetáculo com o hino nacional, a ópera o Vestal e uma dança intitulada Surpresa de Diana.³⁵⁵

A união entre as duas coroas ocorreu no dia 13 de maio do mesmo ano - dia do aniversário de d. João - e a edição de 21 de agosto de 1817 da *Gazeta Extraordinária* informou o público leitor sobre o casório. Por esta razão, foi decretado que os navios guerra fossem iluminados e soltassem os tiros de artilharia nos dias 21, 22 e 23 do mesmo mês. Ao longo destes dias de gala na corte, aconteceria uma Missa Solene e um Te Deum na Capela Real, além de uma recepção no Paço da Real Quinta da Boa Vista aos tribunais e demais classes de vassallos da cidade. Todavia, a *Gazeta*, de maneira inédita a outros casos analisados, informou a justificativa da ausência de d. João nessas comemorações, que se deu em razão de incômodos que esteve sentindo em suas pernas.³⁵⁶

A edição seguinte do mesmo periódico se ocupou em relatar os eventos comemorativos que ocorreram na cidade. As fortalezas foram embandeiradas e as salvas foram dadas conforme o decretado. A missa ocorreu na quinta-feira e contou com a

³⁵⁴ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de maio de 1817. Edição 00043, p. 2.

³⁵⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de maio de 1817. Edição 00043, p. 3.

³⁵⁶ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 21 de agosto de 1817. Edição 00067, p. 5.

presença de d. João VI, apesar da edição anterior ter afirmado a possibilidade de sua ausência. O evento na Capela teve músicas de Marcos Portugal e a presença do corpo diplomático da corte, assim como de suas famílias. Após o seu término, oficiais de justiça e da guarda real da polícia desfilaram ao som do hino nacional.

No final do dia, as festividades terminaram no Real Theatro de S. João que, segundo o redator, estava bem iluminado. Antes de iniciar o espetáculo, foram apresentados quadros com retratos de d. João VI, dona Carlota Joaquina, d. Pedro I e da princesa Leopoldina. Não há no número informações sobre a presença dos membros da família real e, nesse caso, os retratos seriam representações deles. Após a aparição dos retratos, o hino nacional foi entoado, contando com inúmeros vivas “ditados pelos mais sinceros sentimentos de afeto e fidelidade”.³⁵⁷ O espetáculo contou com a encenação do drama *A Madrinha Prussiana*, uma dança não intitulada e o entremez do Eunuco.

As comemorações seguiram ocorrendo nos dias 22 e 23 de agosto, de maneira similar ao primeiro relato. Segundo o redator da *Gazeta do Rio de Janeiro*, as salvas, iluminações e o próprio espetáculo no teatro foram semelhantes aos precedentes, modificando apenas o drama encenado na noite anterior por *A Mulher Inimiga do Seu Sexo*. No dia 23, por ser de “grande gala na corte, e destinado para ser testemunha do afeto dos leais portugueses, deviam se sobressair as demonstrações”.³⁵⁸ Dessa forma, apesar de seguirem o planejamento parecido, o último dia de festejos deveria ser de maiores demonstrações de afeto dos súditos ao monarca e à monarquia.

Por isso, a Quinta da Boa Vista recebeu um enorme número de pessoas, que trafegavam pelas ruas da cidade em seus coches e carruagens, dificultando até mesmo o trânsito. Para este momento, segundo o redator, até mesmo os criados estavam bem vestidos, dando “mais realce a esta cena agradável”. O rei d. João e sua família real estavam no local, recebendo “as felicitações sinceras dos tribunais e de todas as classes de pessoas.” Em torno de 500 pessoas participaram do beija-mão naquele dia, demonstrando tamanha importância do evento.³⁵⁹

No Real Theatro, o espetáculo iniciou com a adoração do público aos retratos reais além dos quadros reais, que foram aplaudidos e felicitados com unânimes “vivas”. Após esse momento inicial, apresentou-se um elogio dramático alusivo ao casamento real, descrito na *Gazeta* da seguinte maneira:

³⁵⁷ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 23 de agosto de 1817. Edição 00068, p. 3.

³⁵⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 27 de agosto de 1817. Edição 00069, p. 1 e 2.

³⁵⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 27 de agosto de 1817. Edição 00069, p. 1 e 2.

aludindo aos apertados vínculos, que felizmente uniam duas Cortes tão distantes, se presenta o Oceano, a despeito de suas fúrias; humilde ao Mando Soberano do SEXTO JOÃO, deixando abraçar a Alemanha, Portugal e o Brasil, representado pelo Danúbio, Tejo, e Amazonas. Mencionaram-se as felicíssimas uniões do Senhor D. Manuel o Feliz, e do Senhor D. João o Piedoso, com a ilustre casa da Áustria. E finalmente augura-se as ciências a mor ventura pela íntima aliança de sangue dos Senhores D. Diniz, D. José I, e D. João VI, protetores das ciências, ao de José, Leopoldo e Maria Thereza, provada nos sábios e artistas enviados a esta corte.³⁶⁰

Logo, os artistas realizaram uma encenação que remetia à união das duas coroas, trazendo elementos como o oceano e os rios importantes em cada Império, como o Tejo em Portugal, o Danúbio na Áustria e o Amazonas no Brasil. Além disso, ao final, foram entoados os seguintes versos para o público presente: “Dias felizes, dias dilatados; de glória e de prazer serão ornados”.³⁶¹ Dessa forma, o sentimento ressaltado pela *Gazeta* era o de esperança no futuro do próprio Império português. A felicidade em torno da união diplomática não se limitava apenas ao núcleo da família real, mas espalhava-se entre os súditos reais, que almejavam tempos de paz.

Para fechar com chave de ouro o clima de renovação, no dia 6 de fevereiro de 1818, ocorreu a aclamação real de d. João como rei, anteriormente adiada em razão dos eventos ocorridos em Pernambuco. Os rituais de aclamação são típicos da monarquia portuguesa e originaram-se com Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal. Nesse cerimonial em que o rei sucede ao trono anteriormente ocupado, os súditos são diretamente envolvidos, visto que, de uma grande varanda, o monarca fazia sua aparição e reafirmava os laços de lealdade com seu povo.³⁶² O evento foi previamente organizado, demarcando o horário e cada ato da Aclamação, incluindo a posição exata daqueles que participariam desse momento.³⁶³

De acordo com o Plano de Ordem desse cerimonial disponibilizado no site do Arquivo Nacional, uma varanda erguida no terreiro do Paço Real foi o palco de todo o evento. Assim que o rei chegasse à varanda iniciaria o ato da aclamação e “os porteiros da cana que adiante devem fazer afastar a gente que estiver junto das grades para a parte

³⁶⁰ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 27 de agosto de 1817. Edição 00069, p. 1.

³⁶¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 27 de agosto de 1817. Edição 00069, p. 1 e 2.

³⁶² SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 278.

³⁶³ O documento com o plano dos eventos da Aclamação foi transcrito e encontra-se disponível online no seguinte link: https://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3512:aclamacao-de-d-joao&catid=139&Itemid=389. Acesso em: 25/04/2025.

da parede, a fim de que o acompanhamento, e El Rei nosso senhor possam ir sem algum estorvo, e o povo o possa ver”.³⁶⁴ Logo, havia a preocupação de que todo o público presente naquele momento pudesse ver o rei e assistir esse momento histórico.

Em seguida, “tanto que sua majestade chegar ao estrado pequeno que há de estar no fim da varanda deve subir tirando o chapéu e saudar a rainha N. S. ao mesmo estrado o reposteiro-mor, e descobrir a cadeira em que sua majestade se há de assentar”.³⁶⁵ O cargo de reposteiro-mor era um dos mais altos oficiais da Casa Real portuguesa, responsável por ajeitar a almofada ou a cadeira do Rei quando ele se sentava ou se ajoelhava, sendo uma honra muito grande por estar tão próximo ao monarca. Após esse momento, o cetro real seria entregue à d. João e o desembargador “subirá ao estrado grande da parte esquerda: e o mesmo rei d'armas dirá por três vezes - Ouvide, olvide, olvide, estai atentos”,³⁶⁶ reverenciando sua majestade e retornando para o seu local.

Seguindo o planejamento, o reposteiro-mor colocaria uma cadeira menor e uma almofada diante de d. João, onde o bispo capelão mor - cargo ocupado pelo bispo do Rio de Janeiro - colocaria um missal aberto, e sobre ele uma cruz de prata dourada. Iniciaria assim o momento do juramento:

Logo o mesmo capelão mor se porá de joelhos e junto a cadeira de sua majestade, e o mesmo farão os dois bispos que serão como testemunhas do real juramento. Ao o mesmo tempo se chegará o secretário de Estado a cadeira de sua majestade, e lhe dará recado para fazer o juramento. Sua majestade ajoelhará sobre a almofada que estará aos seus pés, mudará o cetro para a mão esquerda, e pondo a mão direita sobre a cruz, e missal, fará o juramento, o qual lhe irá lendo o mesmo secretário de Estado, que também deve estar de joelhos junto a cadeira. Feito o juramento sua majestade se tornará a assentar na cadeira, e o bispo capelão-mor, mais bispos, e secretário de Estado se levantarão: O capelão mor, e os bispos, voltarão para os seus antecedentes lugares. Logo o secretário de Estado descera ao estrado grande, e no meio dele lerá em voz alta a fórmula do juramento, preito, e homenagem que se há de fazer à sua majestade. Lido o referido juramento, subirão ao estrado pequeno o bispo capelão mor, e o reposteiro- mor, e afastarão

³⁶⁴

Visto

em:

https://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3512:aclamacao-de-d-joao&catid=139&Itemid=389. Acesso em: 25/04/2025.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Ibidem.

para o lado da parte esquerda a cruz, missal, e cadeira, cada um pelo que pertence ao seu ofício. Tanto que estiver afastada a cadeira, se chegará o príncipe nosso senhor para fazer o seu juramento, e ajoelhando junto do missal porá a mão direita sobre a cruz, o missal, e irá proferindo todas as palavras do juramento assim como lhe for lendo o secretário de Estado que há de estar também de joelhos junto a mesma cadeira.³⁶⁷

É possível perceber como cada detalhe do cerimonial foi pensado e organizado com minúcia, existindo uma ordem cronológica para as ocorrências.

A esse momento se seguiu o beija-mão, onde “os grandes títulos seculares e eclesiásticos, e mais pessoas da nobreza assim como se acharem sem precedências, sem prejuízo de direito algum” participariam.³⁶⁸ Após d. João ter aceitado o juramento de fidelidade daqueles que beijaram sua mão, “o alferes mor com a bandeira real desenrolada dirá do lugar que estiver em voz alta Real, - real, real pelo muito alto, e muito poderoso senhor Rei Dom João VI nosso senhor”. Assim, findou-se o primeiro ato da aclamação, que foi seguido de um Te Deum na Capela Real.

A caminho da capela, o rei levou o cetro na mão, “fazendo o trânsito proximamente às grades da varanda, na qual há de parar três vezes para ser visto do seu povo”.³⁶⁹ A necessidade de o rei ser visto pelo seu povo demonstra como há o envolvimento do público que assistiu ao cerimonial da aclamação. De acordo com os planos, na porta da capela, o bispo aguardou a chegada do rei, segurando uma “reliquia do santo senhor”. Na religião católica, as relíquias dos santos eram objetos sagrados, venerados por terem tido contato com os personagens santificados, como por exemplo pedaços de vestes ou itens pessoais. Não há detalhes no documento sobre qual relíquia seria esta, mas após chegar ao local, o rei ajoelhou-se e beijou a sagrada relíquia e seguiu “acompanhando a mesma relíquia atrás do palio até o setial que deve estar preparado para sua majestade ajoelhar, e fazer a oração”.³⁷⁰ Essa formalidade na Igreja representava que o rei era aclamado não apenas diante de seus súditos, mas também diante do deus cristão católico.

³⁶⁷

Visto

em:

https://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3512:aclamacao-de-d-joao&catid=139&Itemid=389. Acesso em: 25/04/2025.

³⁶⁸

Visto

em:

https://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3512:aclamacao-de-d-joao&catid=139&Itemid=389. Acesso em: 25/04/2025.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Ibidem.

O documento dos planos da aclamação não traz informações sobre os festejos que ocorreram após o ritual. Porém, a *Gazeta do Rio de Janeiro* encarregou-se de relatar os principais momentos da Aclamação e os festejos, que duraram três dias. O redator iniciou afirmando que o público que assistia “aplaudira a S. M. desde o afortunado momento em que o viu entrar na magnífica Varanda”.³⁷¹ Ao lado da praça do palácio, ou seja, no Largo do Paço Real, foi instalada uma iluminação e ao longo do cais um arco do triunfo – monumento erguido para exaltar vitórias políticas e militares - foi erguido, com as cifras de “S. M. D. J. VI” (Sua majestade D. João VI) talhadas. Ao lado do arco, duas colunas de “ordem dórica romana” foram erguidas, complementando a escultura.

Além disso, no meio da praça, um obelisco “à imitação das agulhas do Egito” foi erguido, com “cem palmos” de altura. Essas duas instalações foram iluminadas durante os três dias festivos, ou seja, de seis a oito de fevereiro. De acordo com a *Gazeta*, essas obras foram produzidas pelo arquiteto Grandjean Montigny e pelo pintor Jean Baptiste-Debret.³⁷² Próximo ao monumento anteriormente descrito, foi erguido um templo em homenagem à Minerva - deusa romana da arte e sabedoria – à mandos do Senado da Câmara. No centro do templo, que tinha formato quadrangular, foi colocado uma estátua da deusa, “cobrindo com sua égide o busto de Sua Magestade. O teto do templo era ornado de esculturas em bronze verde, nas quais se viam as letras iniciais J. VI. Com a coroa real”. É possível notar a valorização da cultura greco-romana nesse tipo de representação, utilizando deuses e elementos arquitetônicos dessas civilizações para compor as homenagens à d. João.

No Campo de Santana, praça próxima ao Largo do Rocio, foram construídas quatro torres, dezesseis estátuas e uma cascata artificial. Além disso, foi erguido um palacete “chinês” e, ao lado dele, um teatro, “com a agradável vista do bosque”.³⁷³ Pela manhã do dia seis, as fortalezas lançaram salvas de tiros ao raiar do dia e no momento da própria Aclamação. A edição afirmou ainda que, durante as noites de festejo, foram distribuídos refrescos e doces gratuitamente a população, provavelmente buscando atrair o público e passar a imagem de um soberano bondoso. Porém, para o redator, o que distinguia todo o evento foi a honra de “gozar da Augusta Presença de SS. MM. e AA. RR”.³⁷⁴

³⁷¹ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de fevereiro de 1818. Edição 00013, p. 5.

³⁷² *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de fevereiro de 1818. Edição 00013, p. 5 e 6.

³⁷³ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de fevereiro de 1818. Edição 00013, p. 6.

³⁷⁴ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de fevereiro de 1818. Edição 00013, p. 7.

Na noite do dia sete, o Real Theatro participou dos festejos e os seus dançarinos apresentaram uma dança realizada no teatro erguido no Campo de Santana.³⁷⁵ Foi desempenhada nesse dia uma “dança séria”, que contou com a presença de d. João e sua esposa, além do corpo diplomático do governo e os “gentis homens”. A edição não traz riqueza de detalhes sobre esse momento, afirmando apenas que houve a participação dos funcionários do Real Theatro de S. João. Na noite do dia oito, o rei e sua família retornaram ao palacete erguido para assistirem uma queima de fogos de artifício. Segundo o redator, “apesar da curiosidade com que o povo concorreu a ver o bellissimo fogo de artifício, sem embargo da sua perfeição, viam-se os rostos de todos voltados para Sua Majestade”.³⁷⁶

É possível notar como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, assim como em outros momentos aqui relatados, buscou ressaltar a presença do público e a devoção dos súditos ao rei d. João. O escritor do periódico afirmou ainda que, durante as três noites de comemorações, nas diferentes praças da cidade, a multidão de pessoas “se conduzia com tanta ordem” que não houve nenhuma prisão nesses locais, servindo este fato para testemunhar “o amor e respeito que Sua Majestade sabe tão bem inspirar”.³⁷⁷ Em comemoração a esse momento, o próprio intendente da polícia iluminou a sua casa e a decorou com um letreiro escrito “A indelével memória da feliz coroação do senhor d. Joao VI”.

Dessa forma, a chegada de d. João VI ao trono de Portugal colaborou diretamente para o clima de otimismo e da crença em um futuro com estabilidade e força para a coroa portuguesa. A maneira na qual o jornalista da *Gazeta* expôs em seus relatos a participação do público presente em todos os eventos aqui analisados colabora para a ideia de que os súditos portugueses não abandonaram a monarquia e permaneceram fiéis vassallos do rei. Nesse sentido, as festividades ocorridas entre os anos de 1817 e 1818 não foram apenas eventos civis e cerimoniais importantes para a monarquia, mas também fizeram parte de um contexto político que exigiu um reforço no poder real, ainda que simbólico.

Porém, o clima de otimismo veio seguido de dúvidas e incertezas. Com a elevação do Brasil à Reino Unido de Portugal, em 1815, as tensões em relação à estadia de d. João VI no Brasil e, consequentemente, sua ausência em Portugal, não diminuíram. De acordo com Kirsten Schultz, “ao criar o Reino Unido, a Coroa deixou tanto a estrutura do governo

³⁷⁵ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de fevereiro de 1818. Edição 00013, p. 7.

³⁷⁶ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*. 16 de fevereiro de 1818. Edição 00013, p. 7.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 7.

real inalterada quanto a futura residência indefinida”.³⁷⁸ Foi nesse contexto que surgiu o movimento vintista, contestando a permanência do rei no Brasil e exigindo uma nova estruturação do governo português. Cabe agora, analisarmos o impacto desses movimentos nos dois lados do Atlântico.

3.3) Entre folhetos e encenações: o teatro real e os movimentos constitucionalistas no Rio de Janeiro.

Os anos que se seguiram após os eventos da aclamação de d. João VI como rei de Portugal, Brasil e Algarves foram turbulentos nos dois lados do Império português. Tendo passado dez anos da estadia real no Brasil, a permanência do rei em solos americanos tornou-se uma questão cada vez mais latente para os portugueses que permaneceram em Portugal. Nesse sentido, em 1820, um movimento iniciado na cidade do Porto se difundiu pelo Império, exigindo a convocação das Cortes e a instauração de uma monarquia constitucional, além, é claro, do retorno de d. João VI ao seu país natal.

As Cortes portuguesas eram reuniões de caráter deliberativo tradicionalmente utilizadas pela monarquia portuguesa desde o período medieval. Elas eram convocadas pelo rei para que as opiniões dos representantes de diferentes classes sociais fossem ouvidas em momentos de crises políticas, sociais e econômicas. Porém, durante o movimento vintista, os participantes não reivindicaram a abertura das Cortes Gerais pelo rei português, mas sim pela nação portuguesa, que se “autoconvocava”.³⁷⁹ Essa ação simbólica representava a participação direta do povo, prelúdio das mudanças que ocorreriam ao longo dos próximos anos em Portugal e no Brasil.

Nesse período, os locais de debate político frequentados pelas elites se tornavam cada vez mais variados, com a Universidade de Coimbra e a Academia Real de Ciências de Lisboa ganhando destaque para a formação dos pensamentos e valores da juventude da época.³⁸⁰ As lojas maçônicas e as sociedades secretas também se tornaram importantes *locus* para a discussão das ideias liberais, que buscavam uma renovação na

³⁷⁸ SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 281.

³⁷⁹ SCHIAVINATTO, Iara Lis. Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831). Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997, p. 120.

³⁸⁰ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822). Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 33.

política, criticando o antigo regime e o absolutismo monárquico. De acordo com a historiadora Lucia Maria Bastos Pereira das Neves, especialista nessa área de estudos, essas organizações deixaram de ser apenas instituições literárias e transformavam-se em “espaços políticos, através dos quais seus membros legitimavam suas reivindicações, desafiavam a própria ordem da sociedade do Antigo Regime e minavam o que restava de uma sociedade em crise”.³⁸¹

O Sinédrio foi um desses grupos secretos e crucial para a ação do movimento vintista no Porto. Essa organização, fundada em 1818 pelo juiz Manuel Fernandes Thomáz, cresceu com a adesão de negociantes da cidade e oficiais das tropas portuguesas. Uma das principais críticas realizadas pelos membros do grupo era a da inversão de papéis sofrida por Portugal em relação ao Brasil, a nova capital do Império, de onde passaram a ser enviadas todas as ordens e decretos oficiais.³⁸² Fernandes Thomáz expandiu suas alianças até a cidade de Lisboa e conseguiu apoio da Casa dos 24, uma instituição municipal deliberativa composta por diversas corporações de ofícios como comerciantes e artesãos.³⁸³

Dessa forma, quando o movimento eclodiu no dia 24 de agosto de 1820, as ideias liberais já circulavam por diversas localidades de Portugal. No Campo de Santo Ovídio - atual Praça da República na cidade do Porto - as tropas de artilharia se reuniram a mandos do coronel Cabreira e formaram uma Junta Provisória de governo. As tropas marcharam em direção à Lisboa e no caminho conseguiram a adesão de mais vilas e cidades, como Leiria e Coimbra. No dia 15 de setembro, em Lisboa, o movimento conquistou a cidade e, na praça do Rocio declararam vivas ao rei, à religião, à constituição e às Cortes. Assim, em alguns dias estava instaurada a Revolução Constitucionalista em Portugal, como ficou conhecida.³⁸⁴

As nomenclaturas são sempre campos de disputas no âmbito historiográfico. De acordo com Schiavinatto, os vintistas autoproclamaram seu movimento como “Regeneração de 1820”, pois buscavam trazer de volta uma realidade perdida a partir da vinda da corte para o Brasil. Contudo, isso não impedia a circulação do termo “revolução”

³⁸¹ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 34.

³⁸² SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831)*. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997, p. 121.

³⁸³ *Ibidem*, p. 121.

³⁸⁴ SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831)*. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997, p. 121 e 122.

e, segundo a historiadora, eles se complementavam, pois, a regeneração provinha da atitude revolucionária dos participantes do movimento, que não negavam o passado ou suas raízes, mas exigiam reformá-lo a partir de uma carta magna, ou seja, de uma constituição.³⁸⁵ Logo, o vintismo não se apresentou em Portugal como antimonárquico, mas sim regenerador.

No meio das disputas por reformas políticas, as ideias constitucionais percorreram o Atlântico e alcançaram também o Brasil. No Rio de Janeiro, as notícias da revolução percorreram as ruas gerando um rompimento na tão prezada ordem. A partir de 1821, a cidade experimentou uma onda de publicações de panfletos, folhetos e periódicos que difundiam os ideais vintistas iniciados em Portugal. De acordo com dados expostos por Lucia Bastos, no ano de 1821, a Imprensa Nacional havia publicado 236 títulos, em contraponto aos 33 publicados em 1808, ano da chegada da corte ao Brasil.³⁸⁶ Esses textos continham decretos aprovados pelo governo de Lisboa, exemplares da recém assinada Constituição Espanhola, e até mesmo explicações de conceitos cruciais para os debates políticos como *constituição*, *liberdade* e *igualdade*.

Eles tinham tanto caráter polêmico, quanto didático, com objetivo de levar as discussões da época para a população de maneira geral, contribuindo para que as discussões políticas deixassem de ser realizadas apenas no domínio privado e passassem também para o público.³⁸⁷ Justamente pelas polêmicas que poderiam gerar esses folhetos, a maioria foi publicada de maneira anônima, de maneira a preservar a segurança do autor.

Para atingir o máximo de leitores possíveis, surgiram as paródias religiosas, que mesclavam rezas e textos tradicionais do catolicismo com os ideais constitucionalista. O Padre Nosso Constitucional é um exemplo desse tipo de prática e iniciava com os seguintes versos: “Constituição portuguesa, que estás em nossos corações, santificado seja o teu nome, venha a nós o teu regime constitucional, seja feita sempre a tua vontade, um melhoramento da agricultura, navegação e comércio nos dá hoje (...)”.³⁸⁸ Sendo a população portuguesa majoritariamente católica, essa tática servia para difundir as “novas ideias” de maneira mais simples, atingindo um número maior de pessoas.

³⁸⁵ SCHIAVINATTO, Iara Lis. Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831). Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997, p. 125.

³⁸⁶ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822). Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 93.

³⁸⁷ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822). Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 39 e 40.

³⁸⁸ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822). Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 41.

Porém, nesse período, a maioria da população carioca não era letrada. Por isso, a cultura oral se fez presente no movimento vintista na cidade corte, visto que esse público adquiriu conhecimento através da escuta das leituras coletivas, das rodas de conversas e discussões que ocorriam nos espaços públicos. Essa prática aumentava o alcance dos iletrados e da população de baixa renda, impossibilitada de comprar os folhetos e periódicos. De acordo com Bastos,

Era a agitação, o falar “de boca” do cotidiano, o imaginário que se fazia circular, traduzindo uma luta de ideias e de concepções de mundo. Esse contato diário possibilitava circulação mais intensa das informações e das imagens entre o povo, pois as mensagens já não se restringiam ao círculo estreito da obra escrita.³⁸⁹

Dentro desse contexto, surgiram grupos políticos que tinham opiniões distintas entre si sobre a maneira que o movimento vintista deveria ser aplicado no Brasil. É importante enfatizar que não existem dentro desses conjuntos diferenciações concisas e duramente demarcadas, podendo haver variações de opiniões dentro de um mesmo grupo político, visto que há fluidez em ideias em fase de construção. Dentre esses grupos, os principais eram os liberais exaltados, os liberais moderados e os antiliberais. De maneira generalista, é possível dizer que os liberais eram aqueles que apoiavam a constituição e os antiliberais a recusavam.³⁹⁰

As características desses grupos estão diretamente relacionadas à forma que eles se autoneameavam, mas também à maneira que seus opositores os viam. A ideia de democracia, por exemplo, era bem quista pelos liberais exaltados, que se mostravam mais abertos à ampliação dos direitos de cidadania e em denunciar as violências que a população mais pobre sofria. Porém, justamente por isso, eles eram acusados pelos seus opositores de pretenderem uma revolução.³⁹¹

Já os moderados, eram autoproclamados conservadores que buscavam trazer inovações na política mantendo, porém, a ordem social.³⁹² Seu principal representante estava na figura do livreiro e deputado Evaristo da Veiga, que constantemente escrevia suas opiniões políticas nos periódicos. As referências à Revolução Francesa eram comuns

³⁸⁹ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 103.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 153

³⁹¹ MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840)*. Jundiaí/São Paulo: Paco Imperial, 2016, p. 122 e 123.

³⁹² MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840)*. Jundiaí/São Paulo: Paco Imperial, 2016, p. 143.

nesse período e, Veiga se posicionava a favor dos Girondinos, grupo político composto por burgueses que temiam as consequências da radicalização do movimento francês.³⁹³

O último grupo, comumente apelidados de “pés-de-chumbo” ou “corcundas”, acreditavam que o absolutismo monárquico deveria prevalecer frente às mudanças políticas que eram propostas e eram compostos por aqueles que se opuseram à independência do Brasil.³⁹⁴ Não é de nosso interesse realizar um debate aprofundado acerca das nuances que essas classificações apresentam. Porém, a partir desse panorama geral é possível perceber que o movimento vintista gerou no Brasil uma gama de perspectivas sobre como organizá-lo a partir da nova conjuntura luso-brasileira.

No meio dessa onda liberal, o recém aclamado rei d. João precisou agir, diante das pressões que sofria dos dois lados do Atlântico. Em decreto de 18 de fevereiro de 1821, o monarca declarou a reafirmação da autoridade real para as deliberações em Portugal, recusando a natureza deliberativa das Cortes, além de declarar que não retornaria a Portugal, mas sim o Príncipe Pedro.³⁹⁵ Porém, ao invés de acalmar os ânimos da população e diminuir os debates, o decreto gerou mais dúvidas sobre o próprio futuro da monarquia. Uma nova onda de folhetos políticos varreu a cidade e, incitavam até mesmo uma revolta armada para garantir o estabelecimento de uma Constituição.³⁹⁶

Foi nesse contexto que, em 26 de fevereiro de 1821 eclodiu uma grande manifestação política na Praça do Rossio, inaugurando o movimento constitucionalista no Rio de Janeiro. Povo e tropa se uniram na praça exigindo o juramento às bases da Constituição que estava sendo escrita em Portugal, a demissão dos membros do governo e a implantação da Constituição Espanhola, enquanto aguardavam a elaboração da nova carta. O termo “povo” designava uma ampla camada da sociedade, composta por artesãos, a pequena burguesia e burocratas subalternos, que até aquele momento estavam excluídos do processo político.³⁹⁷ Porém, o movimento foi guiado, principalmente, pela Divisão Militar portuguesa, residente no Brasil desde o fim das Guerras Peninsulares.

No meio do movimento instaurado na principal praça da cidade, o príncipe Pedro ganhou destaque na mediação entre os revoltosos e o rei, buscando evitar que a ação

³⁹³ MOREL, Marco. As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840). Jundiaí/São Paulo: Paco Imperial, 2016, p. 137.

³⁹⁴ Ibidem, p. 152.

³⁹⁵ SCHULTZ, Kirsten. Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, p. 338.

³⁹⁶ Ibidem, p. 339.

³⁹⁷ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822). Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 250.

ganhasse características democráticas ou anárquicas.³⁹⁸ O príncipe apresentou para a multidão o decreto que indicou o juramento às bases da Constituição lisboeta. Porém, o grupo também exigiu a participação na escolha dos novos representantes do governo, entregando ao príncipe uma lista de nomes bem quistos. Após retornar ao palácio de São Cristóvão, onde d. João aguardava e deliberava, o herdeiro do trono retornou ao Rocio e leu na varanda do Real Theatro o decreto com os nomes escolhidos para o gabinete real.³⁹⁹

Esse momento foi eternizado pelo pintor francês Jean Baptist-Debret através de uma pintura cujo tema era o juramento da constituição em 1821 (Ver imagem 6). Nesta tela, analisada no capítulo anterior, é possível notar a voluptuosidade de pessoas na praça do Rocio no momento do juramento, retratado por Debret como um movimento que mobilizou a atenção de todos que estavam no local, incluindo as pessoas escravizadas. O Real Theatro e o Largo foram posicionados pelo pintor como pano de fundo da pintura, assim como na realidade, servindo de palco onde todo o movimento constitucionalista se desenvolveu.

É evidente como a escolha da praça do Rossio para a manifestação dos constitucionalistas fez parte da construção desse espaço como *locus* político, realizada pela monarquia durante a sua estadia. Nesse momento, a praça e o teatro serviram como ponto de encontro para manifestações cobrando posicionamentos do rei e não para ovacioná-lo. De acordo com Marcos Morel, o “teatro ocupa, na Corte brasileira, uma dimensão comparável à da Agora grega. Quer dizer, um lugar de expressão de vontades dos cidadãos que se consideram como os donos da cidade”.⁴⁰⁰

A *Gazeta do Rio de Janeiro* noticiou os ocorridos no dia 26 em suas páginas, chamando mais atenção para os festejos que se seguiram do que para os acontecimentos em si. De acordo com a edição de 28 de fevereiro de 1821, ao romper do dia, a Praça do Rocio contou com a presença das topas, chegando primeiro os batalhões de infantaria e caçadores e os de artilharia a cavalo. Na varanda do teatro apareceu o príncipe Pedro que leu o decreto real, tendo sido recebido com altos gritos de “vivas” ao rei, à religião e à constituição. Após a leitura, d. Pedro foi até a Quinta da Boa Vista e retornou, por volta das onze horas, à Praça com d. João, tendo sido recebidos com “vivas” do povo que o

³⁹⁸ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 249.

³⁹⁹ SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical: império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, p. 335.

⁴⁰⁰ MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na Cidade Imperial (1820-1840)*. Jundiaí/São Paulo: Paco Imperial, 2016, p. 274.

retirou de seu coche e “sua augusta pessoa foi levada aos braços de seus amados e fiéis vassallos, não cessando as acalmações de júbilo”.⁴⁰¹ Sendo um exagero do redator ou um relato fiel dos acontecimentos, o fato é que o rei e o príncipe foram ovacionados pelo povo que permaneceu em festa na praça desde o início do dia.

O escritor do periódico seguiu afirmando ser “impossível explicar os transportes de prazer, e a satisfação, com que todos se abraçavam, dando-se mútuos parabéns, e não podendo conter o alvoroço, em que nadavam seus corações”.⁴⁰² Após o desfile das tropas, ocorreu também, como de costume, um beija-mão real. Ao cair da noite, o Real Theatro foi iluminado e contou com a presença da família real e de um “imenso número de pessoas em grande gala, e rivalizando a riqueza com o bom gosto”.⁴⁰³ Assim que d. João chegou ao espaço, iniciaram os “vivas”, que “duraram por muito tempo com o mais ardente entusiasmo”. O evento no teatro contou com a apresentação do drama a *Cenerentola*, de Rossini e um baile entre os atos. Além disso, repetiram-se “versos análogos ao objeto” que foram muito aplaudidos, sendo provavelmente alusivos aos eventos do juramento à constituição.⁴⁰⁴

Os festejos no teatro prosseguiram ainda nos dias 27 e 28 de fevereiro. Segundo o relato da Gazeta do dia 8 de março de 1821, as salvas de tiros das fortalezas, que estavam embandeiradas e iluminadas, correram à uma hora da tarde. Os edifícios públicos estavam iluminados durante a noite e ocorreu apresentação no teatro real. Ainda que d. João e sua família não tenham comparecido ao espetáculo, segundo a Gazeta, a veneração e respeito prosseguiram, com o canto do hino nacional e os repetidos “vivas à sua majestade” e também à constituição.⁴⁰⁵

No dia seguinte, 28 de fevereiro, as salvas de tiro e iluminações prosseguiram. Porém, no teatro, o redator afirmou que “notou um entusiasmo mais exaltado”. Ao levantar as cortinas do palco, apareceram os retratos do rei d. João, da rainha Carlota Joaquina e do príncipe Pedro, para louvor do público.⁴⁰⁶ Cantou-se o hino nacional e o drama encenado neste dia foi *A Caçada de Henrique IV*. Apesar de afirmar que o público esteve mais animado neste dia do que nos anteriores, a edição não trouxe nenhum diferencial sobre a participação dos expectadores nesse dia.

⁴⁰¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de fevereiro de 1821. Edição 00017, p. 2.

⁴⁰² *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de fevereiro de 1821. Edição 00017, p. 2.

⁴⁰³ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de fevereiro de 1821. Edição 00017, p. 2.

⁴⁰⁴ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de fevereiro de 1821. Edição 00017, p. 2.

⁴⁰⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 3 de março de 1821. Edição 00018, p. 1.

⁴⁰⁶ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 3 de março de 1821. Edição 00018, p. 1.

As tensões políticas não terminaram após o juramento à Constituição. Em 21 de abril de 1821, ocorreram as eleições para a escolha dos representantes fluminenses que participariam das Cortes de Lisboa na elaboração da nova Constituição. Essa Assembleia ocorreu na Praça do Comércio, um edifício público erguido em junho 1819, às margens da baía da Guanabara, próximo à igreja da Candelária, onde comerciantes realizavam negociações. O debate na Praça revelou a multiplicidade de opiniões acerca do contexto político entre Brasil e Portugal. Havia aqueles que acreditavam ser necessária a implantação de uma república no Rio de Janeiro, e outros requeriam a partida não apenas do rei, mas de toda a família real.⁴⁰⁷

Devido aos debates acalorados, a reunião que iniciou na tarde do dia 21 se prolongou até a madrugada do dia seguinte. O príncipe Pedro encaminhou para a Praça do Comércio as tropas de linha e os regimentos da polícia, fechando a Assembleia de maneira repressiva, resultando em eleitores mortos e feridos. A *Gazeta do Rio de Janeiro* do dia 25 de abril de 1821 noticiou tal fato e, de acordo com o redator, após a sessão ter sido dada como adiada, alguns eleitores permaneceram na sala, tornando-se suspeitos. A repressão violenta foi dada após o momento em que “um dos caçadores postados na entrada da Praça foi apunhalado por um dos que estavam dentro, o que deu motivo a que seus camaradas, sem escapar Ordem alguma, matassem aquele homem”.⁴⁰⁸

Para além das tensões, os movimentos constitucionalistas entraram no calendário festivo da coroa. A edição de 30 de agosto de 1821 da *Gazeta do Rio de Janeiro* relatou as comemorações em razão dos eventos de 24 de agosto de 1820, que iniciaram a Revolução do Porto. De acordo com a edição, o príncipe regente estava tão consciente da necessidade de uma mudança política que, após tomar conhecimento dos atos em Portugal, “não hesitou um momento em declarar-se a favor desta reforma”.⁴⁰⁹ As comemorações iniciaram com um ato religioso e, o príncipe Pedro e sua esposa assistiram uma missa na Capela Real, que estava toda ocupada pois as pessoas das “mais distintas classes” além do corpo diplomático estavam presentes. Durante a noite ocorreu um baile no Real Theatro oferecido pelos oficiais militares da 1ª, 2ª e 3ª linha de guarnição da corte e dos corpos da marinha. A edição não traz detalhes do evento, mas informa que ele durou até a manhã do dia 25, tendo sido expressivo.

⁴⁰⁷ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. A independência e a construção do império. São Paulo: Atual, 1995, p. 85.

⁴⁰⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 25 de abril de 1821. Edição 00033, p. 3.

⁴⁰⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 30 de agosto de 1821. Edição 00078, p. 3.

Esse tipo de comemoração, mesclava práticas comuns ao Antigo Regime com as ideias constitucionais, tornando esses eventos inovadores frente às complexidades do período.⁴¹⁰ Não foi por acaso que a própria nomenclatura do teatro sofreu alterações nesse momento. Em edições do *Diário do Rio de Janeiro*, é possível verificar o uso do termo “Theatro Nacional de São João”, retirando da nomenclatura a palavra “real”.⁴¹¹ Além disso, o próprio Largo do Rossio passou a ser chamado de Largo da Constituição, rememorando os momentos acerca do juramento à Constituição, que teve a praça como palco. Logo, essas novas ideias alteravam também a própria linguagem política, escolhendo novos atores e momentos para serem lembrados e homenageados nos edifícios públicos e praças da cidade.

Em meio as comemorações, no dia 26 de agosto de 1821, o rei d. João VI embarcou no navio que o levaria novamente a Portugal, após treze anos de estadia no Brasil. De acordo com a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o príncipe Pedro, que assumiu a regência do governo do Brasil na ausência do pai, estava justamente no Real Theatro de São João quando recebeu a notícia que d. João chegara em solos lisboetas no dia 3 de julho, às nove da manhã.⁴¹² De acordo com Lucia Bastos, pressionado pelas questões políticas que inflamavam o Brasil e a grave crise financeira que a província do Rio de Janeiro enfrentava, o príncipe Pedro implorou ao pai, em cartas pessoais, que lhe dispensasse daqueles serviço.⁴¹³

Pouco depois, em setembro de 1821, as Cortes de Lisboa exigiram o retorno de d. Pedro I para Portugal, além da abolição dos tribunais superiores de justiça no Brasil, deixando o reino novamente dependente diretamente das organizações de Lisboa. Essa decisão só chegou ao conhecimento do então príncipe regente em dezembro do mesmo ano, agravando as tensões políticas entre as elites de Brasil e Portugal.⁴¹⁴ Segundo Bastos, até finais de 1821 e o início de 1822, não existiam ideias bem articuladas sobre a emancipação política do Brasil, mas sim a negação da antiga realidade colonial na qual o Brasil foi despido em 1815. Porém, com a exigência do retorno do príncipe, a ideia da

⁴¹⁰ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 262.

⁴¹¹ Em edições do ano de 1821, como por exemplo 1000017; 1000026; 1000027 o termo Theatro Nacional é utilizado para se referir ao Real Theatro de São João.

⁴¹² *Gazeta do Rio de Janeiro*. 28 de agosto de 1821. Edição 00077, p. 3.

⁴¹³ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 272.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 283.

formação de um Império brasileiro separado de Portugal tomou forma entre grupos políticos.⁴¹⁵

Apesar das pressões políticas portuguesas, em carta de 9 de janeiro de 1822, o príncipe Pedro I afirmou que permaneceria no Brasil. De acordo com Lucia Bastos,

Ao esboçar certa oposição a qualquer medida arbitrária das Cortes de Lisboa, que ferisse os interesses brasileiros, os acontecimentos do mês de janeiro de 1822 não fizeram arvorar imediatamente a ideia de independência, mas trouxeram consigo algumas mudanças (...). Essa nova nuance da cultura política da Independência não pregava ainda a emancipação brasileira, mas começava a ser dar conta de uma desilusão com a proposta de Império luso-brasileiro.⁴¹⁶

Logo, apesar de não criar o horizonte concreto de uma separação, o famoso momento do “Fico” gerou o sentimento de animosidade diante das imposições de Portugal, abalando a perspectiva de uma união dentro do Império.

Os meses que seguiram foram de grande mobilização pelo Brasil, com divulgação de folhetos e periódicos que traziam em suas páginas opiniões diversas acerca da situação política luso-brasileira. O príncipe Pedro travou uma batalha interna com as províncias que não aceitaram imediatamente a regência, como Maranhão, Pernambuco e Minas Gerais. Em meio ao clima de descontentamentos e rivalidades, o Senado da Câmara do Rio de Janeiro ofereceu ao príncipe o título de *Protetor e Defensor Perpétuo do Brasil*. Ao aceitar esse título, d. Pedro afirmou mostrar-se digno dele enquanto vivesse, tornando o ato simbólico de um poder requerido pelo próprio povo e não apenas por ordenações políticas.⁴¹⁷

Os interesses distintos entre as Cortes de Lisboa e as elites brasileiras acirravam-se cada vez mais enquanto circulou a ideia da criação de uma Assembleia Legislativa no Brasil, com o intuito de garantir mais autonomia política ao reino. Em 3 de junho de 1822, o regente assinou o decreto que formou a Assembleia no Rio de Janeiro e, no dia 19 do mesmo mês, definiu as bases daqueles que eram considerados cidadãos aptos a participarem das eleições. Ficaram restritos os escravizados, aqueles que não se enquadravam no soldo definido como referência, estrangeiros, aqueles que não tinham

⁴¹⁵ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 283.

⁴¹⁶ NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais: a cultura política da Independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003, p. 304.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 340.

residência fixa a mais de quatro anos e, principalmente, os que demonstrassem “inimizade à causa do Brasil”.⁴¹⁸

Em julho do mesmo ano, a vila de Santos declarou-se contrária às Juntas Provisórias, levando uma cisão dentro da província. O príncipe regente Pedro partiu para São Paulo com intuito de apaziguar a situação, deixando o governo sob cuidados da princesa Leopoldina e seu corpo de ministros. Foi durante essa viagem que a decisão pela separação política entre Brasil e Portugal se tornou definitiva e ficou marcada na história pela lembrança do “Grito do Ipiranga”. Apesar dos momentos marcantes, é importante destacar que a Independência foi fruto de um processo longo na política luso-brasileira, que não se deu por definida no próprio 7 de setembro de 1822.

No dia 12 de outubro de 1822, d. Pedro I foi proclamado o primeiro Imperador Constitucional do Brasil e, o evento foi narrado pela *Gazeta* do dia 18 do mesmo mês e ano. O local escolhido para o evento foi o Campo de Santana, onde foi construído um palacete para a cerimônia e seis arcos do triunfo, além de decorarem as casas ao redor da praça. De acordo com o redator, após d. Pedro I aceitar o título, o presidente do senado proclamou “vivas” ao Imperador Constitucional do Brasil, à d. Pedro e dona Leopoldina, à dinastia de Bragança, à Independência do Brasil, à Assembleia Geral Constituinte e Legislativa do Brasil e ao povo constitucional.⁴¹⁹ Ainda de acordo com a edição, no dia da aclamação e nos que se seguiram, o novo imperador assistiu as apresentações no teatro real.

Após as mudanças políticas, fez-se necessário a elaboração de uma Constituição própria. Em maio de 1823, os membros da Assembleia Constituinte se reuniram pela primeira vez e, apenas em 11 de dezembro a Constituição Política do Império do Brasil foi publicada. A demora na elaboração da carta se deu pelos conflitos envolvendo os representantes provinciais e o próprio fechamento da Assembleia pelo Imperador, em novembro de 1823.⁴²⁰ Apesar dos conflitos, esse momento foi narrado no periódico *O Espelho* como memorável e de comemoração, visto que, ao final dos primeiros dias de sessão, d. Pedro I compareceu ao Real Theatro de São João e o público do local rompeu em “vivas” ao imperador e à Assembleia Geral Constituinte Legislativa do Brasil.⁴²¹

⁴¹⁸ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. A independência e a construção do império. São Paulo: Atual, 1995, p. 96.

⁴¹⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*. 18 de outubro de 1822. Edição 00125, p. 2

⁴²⁰ OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. A independência e a construção do império. São Paulo: Atual, 1995, p. 108.

⁴²¹ *O Espelho*. 6 de maio de 1823. Edição 00153, p. 4.

É possível notar como o Real Theatro de S. João permaneceu como um *locus* político importante mesmo após a cisão entre Brasil e Portugal. A aparição do imperador nesse espaço, principalmente em períodos importantes para o calendário político e civil do Império, ainda em construção, eram cruciais para a manutenção do poder. Em 25 de março de 1824, a Carta Magna foi assinada pelos ministros e enviada para as demais autoridades do Império para que fosse cumprida. À noite, as comemorações ocorreram no Real Theatro com a presença do imperador e da imperatriz e, justamente após a saída de d. Pedro do teatro, o espaço sofreu um grave incêndio.

Não foram encontrados relatos aprofundados nos periódicos cariocas sobre o ocorrido, mas sim em um jornal de Minas Gerais, intitulado *A Abelha do Itaculúmy*. Em sua edição do dia 13 de abril de 1824, o incidente foi narrado na sessão intitulada “Variedades”. De acordo com o relato,

Dizem, geralmente, que o incêndio principiara no momento de descer do pano, quando se levantou a máquina cercada de nuvens transparentes em que estava Santo Hermenegildo. Contam alguns, que quando o santo chegou a uma certa altura, houve uma espécie de galhofa entre ele e os que levantavam a máquina, que rindo-se, o ameaçavam com deixá-lo assim entre o Céu e a Terra. O santo impaciente, agitando-se então um pouco na sua glória. Fez tombar uma vela de encontro a um dos transparentes, que úmido ainda de espírito de terebentina, se inflamou com a rapidez da pólvora (...)⁴²²

Dessa forma, não há versão exata sobre como se principiou o incêndio. A redação chamou atenção para o fato de que não havia na cena “bomba alguma pronta a deitar água para apagar o fogo no seu princípio”,⁴²³ alastrando o fogareiro mais rapidamente.

Inicialmente, de acordo com a *Abelha*, o público que se dispersava ao final do espetáculo não notou que o fogo aumentava, ocorrendo alvoroço apenas no final. Ao saber do desastre no teatro, o imperador d. Pedro I retornou à praça do Rocio com sua Guarda de Honra. De acordo com o jornal mineiro, a aparição do imperador levou à emoção dos que observavam o teatro arder entre as chamas e, os gritos de “viva o Imperador” foram ouvidos naquele momento.⁴²⁴ Portanto, a edição chamou atenção para a participação do imperador como mediador desse conflito, participando diretamente na tentativa de salvar o teatro do incêndio que o arruinava.

Para além de afetar a rotina cultural e política da cidade, o incêndio do Real Theatro também impactou a vida de seus funcionários. Em edição de 5 de abril de 1824

⁴²² *A Abelha do Itaculúmy*. 13 de abril de 1824. Edição 00040, p. 3.

⁴²³ *A Abelha do Itaculúmy*. 13 de abril de 1824. Edição 00040, p. 3.

⁴²⁴ *A Abelha do Itaculúmy*. 13 de abril de 1824. Edição 00040, p. 4.

do *Diário do Rio de Janeiro*, o negociante Miguel Gonçalves da Cunha afirmou perdoar a dívida de Angelo José de Moraes, dono do botequim do teatro, devido a destruição do local pelo incêndio.⁴²⁵ Já em edição de 20 de abril do mesmo ano, a sessão de “notícias particulares” trouxe o agradecimento de Joaquim dos Reis Carvalho pelos benefícios que havia recebido de pessoas anônimas e conhecidas após ter perdido tudo o que possuía com o incêndio no teatro, visto que morava nele com sua “numerosa família”.⁴²⁶

Apesar da importância desse espaço, enfatizada durante todo este trabalho, a reedificação demorou alguns meses. Em Decreto de 26 de agosto de 1824, cinco meses após o incêndio, João Severiano Maciel da Costa - Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Imperio – concedeu três loterias ao teatro para auxiliar na reedificação, visto que “os Theatros são em todas as Nações cultas protegidos pelos Governos”.⁴²⁷ Somente em 1826 as obras findaram e o novo espaço foi inaugurado.

Nesse contexto, a nomenclatura do teatro não se adequava mais à realidade vigente e, em 1824, o dono do espaço – o Coronel Fernando José de Almeida – decidiu alterá-lo para Imperial Theatro São Pedro de Alcântara. O periódico *O Spectador Brasileiro* trouxe em suas páginas o decreto que oficializava a alteração do nome no dia 15 de setembro do mesmo ano.⁴²⁸ Essa alteração não era trivial, mas simbólica diante dos contextos políticos dos anos que antecederam a Independência. A mudança entre “real” e “imperial” trouxe luz ao contexto político do Brasil, não mais reino e sim Império. Já a figura de d. Pedro I, se sobrepôs a de seu pai, tornando-se o líder político a ser lembrado e louvado pelos feitos à nação.

⁴²⁵ *Diário do Rio de Janeiro*. 5 de abril de 1824. Edição 0400004, p. 3

⁴²⁶ *Diário do Rio de Janeiro*. 20 de abril de 1824. Edição 0400015, p. 3.

⁴²⁷ BN.AN.RJ.22.0.3978, 1.

⁴²⁸ *O Spectador brasileiro*. 24 de setembro de 1824. Edição 00037, p. 1.

Conclusão: muito além de encenações – o Real Theatro de São João

Ao longo desta pesquisa, buscamos analisar um recorte da história política do Brasil a partir de um objeto inovador: o Real Theatro de São João. Durante o início do século XIX, esse teatro se constituiu como centro político e cultural na cidade do Rio de Janeiro, em um momento de mudanças sociais e na própria organização do Império português. Com isso, foi possível traçar as nuances que caracterizaram a cultura política no período que antecedeu a Independência do Brasil, observando a maneira que os agentes dessa sociedade, marcada por diferenças socioeconômicas e raciais, agiam diante das situações que lhes eram expostas.

A vinda da família real para o Brasil em 1808 modificou toda a estrutura da sociedade carioca. Para além da chegada de d. João e sua corte, esse momento trouxe consigo mudanças estruturais, econômicas, políticas e socioculturais, materializadas nas construções que fazem parte da urbe do Rio de Janeiro até a atualidade. O Paço Imperial, o Jardim Botânico, a Quinta da Boa Vista e, claro, o Teatro João Caetano – antigo Real Theatro de São João – são exemplos das continuidades desse período histórico que permanecem presentes em nossa realidade, sendo importante retornar ao passado e compreender a realidade histórica daquele momento.

Os primeiros dez anos de existência desse teatro, que foram aqui analisados, corroboraram para a consolidação de sua importância cultural e política, que se perpetuou mesmo após o momento do seu primeiro incêndio. Sendo um local próprio para a manifestação, dentro ou fora do palco, o Real Theatro de São João fez parte do processo de transição do Brasil colônia para o Brasil independente. Com seus atores, músicos, organizadores, financiadores e, claro, sua plateia, a análise dessa casa de espetáculos evidenciou as sutilezas dos interesses da monarquia portuguesa em reforçar o seu poder em um momento em que as monarquias absolutistas passaram a ser contestadas, não apenas na Europa, mas ao redor do mundo.

As formas simbólicas que perpassam essa tentativa são características de um momento político onde ideias diferentes estavam em confronto e novos atores entravam em cena para a política, fato este que modificou toda a forma de pensar, debater e fazer política. Entre quadros alegóricos, peças alusivas a acontecimentos marcantes e versos proclamados no palco, a manifestação política acontecia dentro desse espaço, seja para aclamar a monarquia ou contestar. Todavia, a restrição de público baseado na raça e na

classe social, visto que era necessário comprar ingressos para assistir aos espetáculos, demonstrava que nem todos eram bem-vindos.

Ainda assim, o teatro esteve diretamente vinculado ao Rio de Janeiro enquanto cidade, não estando descolado da realidade que acontecia do lado de fora de suas portas. O Largo do Rocio - anterior Campo dos Ciganos e atual Praça Tiradentes – expunha uma face desse cenário que por vezes tentou ser apagada da História: a escravidão. Sendo a principal praça da cidade, foi nesses espaços que pessoas escravizadas e libertas caminhavam para realização de seus serviços diários e, por muitas vezes, onde eram punidas no enorme pelourinho localizado centralmente. Dessa forma, existia uma fusão de realidades que se chocava nesse local, demonstrando a complexidade social da cidade no início do oitocentos.

Portanto, essa pesquisa buscou traçar as nuances sociais, culturais e políticas que envolveram o funcionamento do Real Theatro de S. João, que foi aqui caracterizado enquanto um espaço político. Suas apresentações não serviram apenas para encantar e distrair o público, fazendo parte do projeto monárquico português de consolidação de poder. Compreender o papel desse teatro no contexto do início do século XIX nos permite lançar novos olhares sobre a formação da cultura política brasileira, evidenciando como espaços culturais também funcionaram como arenas de disputa, controle e representação simbólica do poder. Ao resgatar essa trajetória, buscamos reafirmar a importância de pensar a história política através de objetos da cultura, contribuindo para uma renovação constante na pesquisa de um período já muito estudado: o Brasil Joanino.

FONTES

Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa (1811 à 1821). Serviço Gráfico do Ministério da Educação: Rio de Janeiro, 1939.

Coleção das Decisões do Governo do Império do Brasil de 1823. Biblioteca da Câmara dos Deputados, Rio de Janeiro: 1887.

Coleção de Leis do Brasil de 1810. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1891.

Decretos do Executivo. BR RJ ANRIO 22.0.0.3978.

GRAHAM, Maria. Diário de uma viagem ao Brasil. Belo Horizonte: Garnier, 2021.

Plano das ordens que seriam executadas no dia do cerimonial de aclamação de d. João. Disponível em: <https://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3512:aclamacao-de-d-joao&catid=139&Itemid=389> Acesso em: 25/04/2025.

Periódicos: Hemeroteca Digital. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

A Abelha do Itaculmy

Diário do Rio de Janeiro

Gazeta do Rio de Janeiro

O Espelho

O Patriota

O Spectador Brasileiro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Mauricio de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar 1987

ALGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. São Paulo: Vozes, 1988.

AMIM, Péricles Vanzella. *A presença artística italiana no teatro do rio de janeiro na primeira metade do século XIX: a “companhia” lírica atuante no Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara - década 1821-1831*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

BARROS, José D'Assunção. *O uso dos conceitos: uma abordagem interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2020.

BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luiz XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1986.

Cais do Valongo. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/818/>> Acesso em: 07/10/2024.

CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Editora Odisséia, 2008.

CASTAGNA, Paulo. *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP, 2003.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Portugal: DIFEL, 1990.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173–191, jan. 1991. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>>.

DE MELLO, Evaldo Cabral. *A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ELIAS, Nobert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. V. 1.* São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras: uma história do tráfico de escravos entre África e Rio de Janeiro.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera.* Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

GUÉNON, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro.* Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 - 1850).* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LEITE, Rodrigo Moraes. *História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês.* 2020.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LOPEZ, Emílio Carlos Rodrigues. *Festas públicas, memória e representação: um estufo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro (1808-1822).* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: *Fontes Históricas.* São Paulo: Editora Contexto, 2005.

MAINENTE, Aurélio Renato. *Música e civilização: a atividade musical no Brasil oitocentistas (1808 - 1863).* São Paulo: Alameda, 2014.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da independência (1808 a 1821).* São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2018.

MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para a sua história.* Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tânia Regina. *História da imprensa no Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 2010.

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

MENINI, Nathally Chris da Rocha. *“Indesejáveis necessários”*: os ciganos degredados no Rio de Janeiro setecentista. Tede de doutorado em História, ICHS/PPGH: UFRRJ, Seropédica, 2021.

MENEZES, Angela Tâmega. *O Largo de São Francisco e a Praça Tiradentes*: sua importância e complementaridade na vida pública e cultural do Rio de Janeiro (1808 – 1920). Dissertação em História da Artes, Escola de Belas Artes – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

NEVES, Lucia Bastos Pereira das. A vida política. In: SILVA, Aberto da Costa e. *Crise colonial e independência (1808 - 1830)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *Corcundas e Constitucionais*: a cultura política da Independência (1820-1822).

OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. *A independência e a construção do império*. São Paulo: Atual, 1995.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra*: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007.

RIBEIRO, Gladys Sabina. A cidade em branco e preto. In: *A liberdade em construção*: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado. Editora Eduff, Rio de Janeiro: 2022.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2020.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Pátria Coroada*: o Brasil como corpo político autônomo (1790-1831). Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1997.

SCHULTZ, Kirsten. *Versalhes tropical*: Império, monarquia e a corte real portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SILVA, Alberto da Costa e. População e sociedade. In: *Crise colonial e independência: 1808 – 1830*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SILVA, Antônio de Moraes et al. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro* (Volume 1: A-K). 1789.

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

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. 2ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

SLEMIAN, Andréa. *Vida política em tempo de crise: Rio de Janeiro (1808-1824)*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1999.

SOUZA, Eudoro de. *Aristóteles: Poética*. Tradução, introdução, comentário e apêndices. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da moeda, 1994.

TEIXEIRA, Claudia Barbosa. A territorialidade das ordens leigas e a configuração urbana do centro da cidade do Rio de Janeiro no século XVIII. *ESPAÇO E CULTURA*, UERJ, RJ, N. 37, P.179-156, JAN./JUN. DE 2015.

VIANA, Larissa. *O idioma da mestiçagem: as irmandades de pardos na América portuguesa*. São Paulo: UNICAMP, 2007.