4.
O Teatro da Corte.

Ato 1. Cena 1. Cenário: cais do Largo do Paço, cidade do Rio de Janeiro, 8 de março de 1808, pelas quatro horas da tarde. Tendo chegado a essa cidade no dia 7 de março, vindo de Salvador, o Príncipe Regente D. João, ou quem quer que tratasse do seu cerimonial, determinou que o seu desembarque e entrada triunfal na cidade ocorreria apenas no dia seguinte, e que iria em procissão solene até a Igreja de N. S. do Rosário, que então servia de Sé, agradecer pelo feliz termo de sua travessia do Atlântico. Mais uma vez, prefiro deixar a descrição da cena àquele que afirma tê-la presenciado, o Padre Luís Gonçalves dos Santos:

> "Logo que o Príncipe Regente pôs o pé em terra (...) centenas de fogos subiram ao mesmo tempo ao ar: rompeu imediatamente um clamor de vivas sobre vivas; os alegres repiques dos sinos, e os sons dos tambores, e dos instrumentos músicos [sic], misturados com o estrondo das salvas, estrépitos dos foguetes, e aplausos do povo, faziam uma estrondosa confusão tão magnífica, majestosa, e arrebatadora, que parecia coisa sobrenatural, e maravilhosa. No meio desta assombrosa confusão de tantos, e tão multiplicados sons diferentes desembarcaram todas as pessoas reais; e juntamente com o Príncipe Regente Nosso Senhor se prostraram diante de um rico altar, que na parte superior da rampa estava erecto, em torno do qual se achava o cabido da Catedral (...) e ali osculou Sua Alteza Real a Santa Cruz (...) e o mesmo fizeram todas as pessoas reais. (...) Levantando-se Sua Alteza, o Príncipe Regente Nosso Senhor, com a sereníssima senhora princesa, e a sua augusta família, se recolheram debaixo de um precioso pálio de seda de ouro encarnada, cujas varas eram sustentadas pelo juiz de fora, presidente do senado da Câmara, Agostinho Petra Bitancurt, pelos vereadores, Manuel José da Costa, Francisco Xavier Pires, Manuel Pinheiro Guimarães; procurador, José Luís Álvares; escrivão, Antônio Martins Brito, e cidadãos, Anacleto Elias da Fonseca, e Amaro Velho da Silva, os quais ambos, havendo sido vereadores, foram convidados para esta ação, que tanto honrou a todos.
>
> Então começou a caminhar a procissão do modo seguinte: um numeroso cortejo das mais distintas pessoas civis e militares, que não se achavam em atual serviço, ou não tinham lugares determinados, vinha adiante (...) e promiscuamente os religiosos de São Bento, do Carmo, e de S. Francisco, alguns barbadinhos, seminaristas de S. José, de S. Joaquim, e da Lapa, e também os magistrados sem distinção de lugar; seguia-se o estandarte da Câmara, que era levado por um cidadão (...); formavam em seguimento do estandarte os cidadãos (...) duas compridas alas por um e outro lado; vinha depois a cruz do cabido entre dois cereais, e logo todo o clero da cidade também em duas alas (...); e finalmente o cabido com pluviais; então vinha o pálio, e debaixo dele o Príncipe Regente Nosso Senhor com a sua real família". [1]

[1] SANTOS, L. G. dos, *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*, tomo 1. p. 177/178.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

O Padre Gonçalves dos Santos afirma ainda que as ruas por onde havia de passar o cortejo real estavam cobertas de areia, folhas, flores e ervas odoríferas; e que as portas e janelas das casas estavam enfeitadas com tapeçarias e cortinados, de acordo com o bando que a Câmara passou para a ocasião. Afirma também que essas mesmas ruas estavam cobertas de "imenso povo",[2] que ocupava as portas e janelas "e mesmo estava sobre os telhados".[3] Terminada a solenidade na Igreja do Rosário, o Príncipe Regente e a família real voltaram em coches ao Paço onde, como diz o padre cronista:

> "(...) começou a concorrer a fidalguia, o cabido, a Câmara, os magistrados, os oficiais de superior patente, e as pessoas mais distintas da cidade, para terem a honra de cumprimentar o Príncipe Regente Nosso Senhor, e beijar a sua real mão, em demonstração da sua vassalagem".[4]

A partir de então, o Rio de Janeiro iria servir de cenário para cerimônias de Corte, semelhantes à descrita, que contariam com a presença do Príncipe Regente e de outros membros da família real. Como afirma Iara Lis Carvalho Souza, o estabelecimento da Corte portuguesa no Rio de Janeiro intensificou um tempo festivo "com as maiores celebrações que até então a cidade sediara".[5]

Rodrigo Bentes Monteiro chama a atenção para o fato de que, anteriormente mesmo à sua vinda para o território colonial, o soberano português já era cultuado pelos súditos ultramarinos através de comemorações de aniversários, nascimentos e mortes de membros da família real portuguesa, ressaltando a ênfase dada a essas práticas durante o reinado de D. João V (1706-1750).[6] Por meio de rituais de entrada, como o do desembarque do Príncipe Regente, também eram empossados os funcionários metropolitanos que vinham exercer cargos no ultramar. Rituais que tinham, ao mesmo tempo, como já ressaltei nesse trabalho, uma função política.[7] Não por acaso era nos principalmente momentos em que a monarquia corria algum risco e, por isso, tinha a necessidade de se afirmar, que se lançou mão de tal expediente. Como no caso da vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro. Como afirma Iara Lis, a transplantação da Corte, por si só,

[2] Ibid., p. 179.
[3] Ibid. loc. cit.
[4] Ibid., p. 181.
[5] SOUZA, I.L.C., "Entre festas e representações". In: *Anais do seminário internacional: D. João VI: um rei aclamado na América*, p. 51.
[6] MONTEIRO, R. B., "Entre festas e motins". IN: *O Rei no Espelho,* p. 279 a 327.
[7] Ver página 26.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

reafirmava a monarquia e o império na América em meio ao processo de independência das colônias espanholas.[8]

Por isso, o antropólogo norte-americano Clifford Geertz, denomina essas cerimônias de *rituais de dominação*. Como em um *teatro didático*, tais cerimônias tinham a função de identificar o centro do poder, relacioná-lo com realidades transcendentes e marcar o território em que pretendia se impor.[9] Para Geertz, é nas monarquias tradicionais, como as chamadas Monarquias Absolutistas do Antigo Regime europeu, que a ligação entre a natureza do poder e o estabelecimento de rituais simbólicos ficaria mais patente. Aí, esses dois aspectos seriam indissociáveis, a ponto de esse autor afirmar que os ritos, as cerimônias e os espetáculos do Estado são o próprio Estado, e que toda política é ação simbólica. Cunhando, por isso, o conceito de *Estado-Teatro*.[10] Georges Balandier, como que a corroborar o conceito cunhado por Geertz, que aproxima política e arte (ou *artifício*), afirma que "Todo sistema de poder é um dispositivo destinado a produzir efeitos, entre os quais os que se comparam às ilusões criadas pelas ilusões do teatro",[11] ressaltando que as técnicas dramáticas não seriam utilizadas exclusivamente no teatro, mas também na direção do Estado. Como afirma Balandier, "o grande ator político comanda o real através do imaginário"[12]:

> "O poder estabelecido unicamente sobre a força ou sobre a violência não controlada teria uma existência constantemente ameaçada; o poder exposto debaixo da iluminação exclusiva da razão teria pouca credibilidade. Ele não consegue manter-se nem pelo domínio brutal e nem pela justificação racional. Ele só se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial".[13]

Algumas das características que conferiam eficácia política a essas representações rituais podem ser encontradas na citada narrativa do Padre Gonçalves dos Santos sobre a entrada de D. João no Rio de Janeiro. Como, por

[8] SOUZA, op. cit., p. 61.
[9] Em seu artigo, *Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder*, Geertz chama a atenção para as diversas *entradas* solenes que fez a rainha Elizabeth I, da Inglaterra, ao longo do seu reinado. O espetáculo do cortejo real não se restringiu à ocasião da entronização da rainha, e nem à capital do reino, sendo repetido ao longo de todo o seu reinado e em diversas cidades da Inglaterra. GEERTZ, C., "Centros, reis e carisma: reflexões sobre o simbolismo do poder". In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, p.182 a 219.
[10] Geertz identificou essa mesma prática na monarquia balinesa do século XIX. Cf., GEERTZ, C., *Negara: O Estado Teatro no século XIX*.
[11] BALANDIER, G., *O Poder em cena*, p. 6.
[12] Ibid., loc. cit.
[13] Ibid., p. 7.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

exemplo, a rigidez do cerimonial, que fixava o lugar de cada ator no cortejo real, de modo a garantir a fiel representação visual da hierarquia social.[14] Hierarquia que somente poderia ser abandonada também por ordem estrita do cerimonial. Como no caso do grupo de religiosos e magistrados que abriam a procissão;[15] ou no do beija-mão concedido ainda na igreja do Rosário, quando "Suas Altezas (...) deram a mão a beijar a todos quantos se aproximavam às suas reais pessoas, sem preferência, nem exclusão de ninguém".[16] Nesse caso, a quebra da hierarquia talvez significasse a igualdade de todos os súditos perante o soberano, na hora de prestar vassalagem.

Outra característica que conferia eficácia política ao ritual era a preocupação de exibir uma ligação entre os poderes laico e religioso, exemplificada tanto na presença destacada das autoridades religiosas durante todo o cerimonial, quanto no local mesmo escolhido para a realização da cerimônia. A principal igreja da cidade: A Sé. D. João não fez da ida à Sé o seu primeiro ato político/simbólico/teatral no Rio de Janeiro apenas por uma extremada devoção, mas também para ressaltar o caráter sagrado da monarquia portuguesa e do poder a ele conferido. Ou, dito de outra forma, para fazer aquela relação entre o poder e a realidade transcendente, de que fala Geertz.

A que se ressaltar, porém, os dois lados da questão. Se, para o monarca, e para as outras autoridades laicas e religiosas, as cerimônias e comemorações eram uma forma de confirmar e exibir o seu poder; para os habitantes da cidade elas eram, sobretudo, uma forma de diversão. Uma das únicas, como ressaltam vários autores, disponíveis para a população da colônia.[17] Sobretudo quando as cerimônias eram acompanhadas de touradas, cavalhadas, luminárias, fogos, construções de arquitetura efêmera e, a partir da segunda metade do século XVIII, representações teatrais. No Rio de Janeiro, durante o período de permanência de D. João foram construídos, para tais diversões, no Campo de Santana, em 1810, a

[14] Exemplificada na escolha daqueles que carregariam o pálio debaixo do qual iriam as pessoas reais. Personagens com direito a serem citados nominalmente na *memória* escrita pelo Padre Gonçalves dos Santos.
[15] "vinha adiante (...) e promiscuamente os religiosos de São Bento, do Carmo, e de S. Francisco, alguns barbadinhos, seminaristas de S. José, de S. Joaquim, e da Lapa, e também os magistrados sem distinção de lugar". SANTOS, op. cit., tomo 1, p. 177/178.
[16] Ibid., p. 180.
[17] Sobre as formas de diversão na colônia ver, entre outros: ARAÚJO, E., *O Teatro dos Vícios*, p. 130 a 149; e SILVA, M. B. N. da, *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821),* p. 57 a 80.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

Praça do Curro e o seu Palacete, que foram palco de todas as grandes festividades até o fim do período joanino. Como afirma Maria Beatriz Nizza da Silva:

> "(...) não se pode encarar a noção de festejo público apenas como uma forma de mistificação política ou social. O povo aprende a respeitar o soberano, mas ao mesmo tempo diverte-se; o povo fica entretido e, portanto, tranqüilo, mas ao mesmo tempo que é espectador, ele participa do festejo".[18]

Esse aspecto de diversão popular das cerimônias e festividades de Corte também aparece na narrativa do Padre Perereca sobre o desembarque de D. João, quando diz que as ruas por onde passariam o cortejo real ficaram repletas de gente, inclusive sobre os telhados das casas. Afirma o Padre cronista que

> "Toda a cidade recebeu com sumo prazer e satisfação a notícia, de que o Príncipe Regente Nosso Senhor iria em procissão solene à Sé (...), por isso mesmo que neste longo trajeto o povo teria melhor ocasião de ver o seu príncipe e senhor com a sua augusta família: e sobretudo os moradores das mencionadas ruas se encheram do mais vivo alvoroço, e contentamento, e desde logo não houve casa, que não fosse pedida, e rogada, ou mesmo oferecida a muitas famílias, para dali verem a triunfante pompa, com que o Príncipe Regente Nosso Senhor, e a sua real família seria recebido pelos seus leais vassalos americanos".[19]

A multiplicação das cerimônias de Corte, como a do desembarque do Príncipe Regente aqui mencionada, é apenas um aspecto das mudanças impostas ao cotidiano da população do Rio de Janeiro com o estabelecimento da Corte de D. João. A difusão de uma *sociabilidade de Corte*, com suas *formas* e *espaços* de sociabilidade próprios, provoca uma necessária mudança no comportamento público e privado, senão de todos os habitantes da cidade pelo menos daqueles pertencentes às suas camadas mais nobres, e que mantêm um contato mais direto com a nobreza imigrada e a Família Real. Se, por um lado, no espaço público, os representantes da *nobreza da terra* têm que aprender a se comportar na Corte, em presença das pessoas reais, de duques e marqueses e de dignitários estrangeiros, de acordo com as suas rígidas regras de etiqueta e hierarquia; por outro, na sua vida privada esses mesmos indivíduos procuram adotar hábitos mais *europeizados*, considerados *civilizados*, importados e difundidos pela crescente presença de estrangeiros (principalmente franceses e ingleses) e o seu comércio de utensílios de uso cotidiano.

[18] SILVA, op. cit., p. 57.
[19] SANTOS, op. cit., tomo 1, p. 176.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

4.1
A Corte como teatro

Ato 2. Cena 1. Cenário: Caminho de Matacavalos, Corte do Rio de Janeiro, 1814. Em uma passagem do seu livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (de 1881), Machado de Assis, ou antes o narrador-defunto que dá nome ao romance, narra um episódio vivido por ele no ano de 1814, quando contava nove anos de idade. Brás Cubas conta que, por ocasião da queda de Napoleão, a população da Corte do Rio de Janeiro "*não regateou demonstrações de afeto à real família*",[20] promovendo iluminações, salvas de tiros, *Te Deum*, cortejos e aclamações. Seu pai resolve, então, promover um jantar para celebrar a ocasião. O autor-defunto narra o episódio:

> "Não se contentou a minha família em ter um quinhão anônimo no regozijo público; entendeu oportuno e indispensável celebrar a destituição do imperador com um jantar, *e tal jantar que o ruído das aclamações chegasse aos ouvidos de Sua Alteza, ou quando menos, de seus ministros*. Dito e feito. Veio abaixo toda a velha prataria, herdada do meu avô Luís Cubas; vieram as toalhas de Flandres, as grandes jarras da Índia; matou-se um capado; encomendaram-se às madres de Ajuda as compotas e marmeladas; lavaram-se, arearam-se, poliram-se as salas, escadas, castiçais, arandelas, as vastas mangas de vidro, todos os aparelhos do luxo clássico.
>
> Dada a hora, achou-se reunida uma sociedade seleta, o juiz de fora, três ou quatro oficiais militares, alguns comerciantes e letrados, vários funcionários da administração, uns com suas mulheres e filhas, outros sem elas, mas todos comungando no desejo de atolar a memória de Bonaparte no papo de um peru". [21] [grifo meu]

Brás Cubas deixa claro que o empenho de seu pai na organização dessa recepção, onde figuram atores sociais de primeiro escalão como o juiz de fora, oficiais militares e funcionários da administração (uma *sociedade seleta*, como ele diz), tem a intenção de chamar sobre si a atenção do Príncipe Regente, mais do que de celebrar a queda de Napoleão. Com a encenação desse ato de ostentação de recursos financeiros e relações pessoais, o pai de Brás Cubas procurava impressionar o soberano e angariar o seu quinhão na distribuição periódica de mercês, feitas por D. João.

Já ressaltou Ilmar R. de Mattos que a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro propiciou uma maior aproximação entre colonizadores reinóis e

[20] ASSIS, M. de, "Um episódio de 1814", in: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 41.
[21] Ibid., loc. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

colonos e colonizadores sediados no Rio de Janeiro (ou entre a nobreza do reino e a *nobreza da terra*, como dizem outros autores).[22] O estabelecimento da Corte no Rio de Janeiro dá a esses últimos a oportunidade de obter vantagens tais como títulos de nobreza e cargos de distinção no serviço do aparelho burocrático e/ou do Paço, sem que seja preciso ir à Portugal ou ser eleito vereador da Câmara Municipal, como durante os séculos anteriores. Nas sociedades de Antigo Regime a Corte tinha um lugar central não só como centro político, lugar da crescente influência do poder régio e de fabricação da representação da unidade do reino e de sua história; mas também como espaço de relações interpessoais que se hierarquizavam em torno, e a partir, do rei. Como explica Norbert Elias, a circulação social na Corte tinha duas faces. Se, por um lado, equivalia à nossa vida particular, proporcionando descanso, prazer e diversão; por outro lado, equivalia também à nossa vida profissional, sendo um instrumento imediato para a carreira e a auto-afirmação, um meio de ascensão social (e também de queda). Como afirma esse autor, na Corte "todas as engrenagens da sociedade acabavam se juntando; nela se decidiam ainda a possibilidade, a reputação e, até certo ponto, os rendimentos dos cortesãos".[23]

Nos conta Brás Cubas que, anteriormente à promoção do referido jantar de 1814, seu pai já havia lançado mão de outros artifícios na sua intenção de persuadir os outros da nobreza de seu sangue, como a invenção de uma genealogia, e de uma origem nobre para o seu sobrenome.[24] Com a instalação da Corte no Rio de Janeiro, ele viu abrir-se mais uma alternativa favorável aos seus intentos. Mas, para tanto, era necessário submeter-se às características do comportamento cortesão, sua etiqueta e cerimonial. A principal das quais *a inscrição da realidade na aparência*.[25] O papel social do indivíduo, nas sociedades de Corte do Antigo Regime, era definido pela representação que ele fazia de si próprio e pelo reconhecimento dos outros a essa representação. O que tinha como implicações a prática de uma economia aristocrática de ostentação (onde as despesas eram reguladas pelas exigências da posição que se quer

[22] E que vai desembocar naquela diferenciação do Rio de Janeiro e da *região Sul*, a qual me referi no capítulo anterior. Cf. MATTOS, I. R. de, *O Tempo Saquarema*, p. 50 a 53.
[23] ELIAS, N., *A Sociedade de Corte*, p. 97.
[24] ASSIS, op. cit., p. 20/21.
[25] Conforme sistematizou Roger Chartier, no seu prefácio à edição brasileira da citada obra de Elias. ELIAS, op. cit., p. 21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

ocupar),[26] por um lado; e a submissão à prática da etiqueta de Corte, por outro. A prática da etiqueta consiste numa auto-representação da sociedade de Corte, através da qual cada indivíduo, inclusive o rei, tem o seu prestígio e a sua posição social confirmados pelos outros. É na prática da etiqueta, com suas regras de precedência e privilégios, como as que vimos na descrição do cerimonial de desembarque de D. João, que se confirma a posição de cada um dentro da sociedade de Corte. Como diz Elias:

> "Na sociedade de corte a realidade social residia justamente na posição e na reputação atribuídas a alguém por sua própria sociedade – à sua frente o rei (...); ali, a possibilidade de andar à frente ou de sentar antes de outro, ou o grau de reverência que alguém recebia, a amabilidade da recepção, e assim por diante, não eram absolutamente 'frivolidades'. (...) Eram documentações literais da existência social, ou seja, do lugar que o indivíduo ocupava na hierarquia da sociedade de corte naquele momento."[27]

Essa *inscrição da realidade na aparência* é um aspecto da mentalidade barroca característica da vida nas sociedades de Corte. Expressão da idéia, muito difundida no século XVII, do *mundo como teatro*.[28] No *grande teatro do mundo* cada um devia representar o papel que lhe cabia. Como afirma Eduardo D'Oliveira França, se referindo ao século XVII: "Época de tipos. Tipos que se estandardizavam. No vestuário. Nos gestos e atitudes e até na linguagem. (...) Que cada qual representasse bem, eis um dever. Desde o rei até o moço de estrebaria".[29] O comportamento na Corte servia de modelo para o comportamento em todas as outras esferas da vida social.[30] Como afirma Geertz:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

---

[26] Como no caso do banquete oferecido pelo pai de Brás Cubas.

[27] ELIAS, op. cit., p. 111.

[28] Esse tópico da visão de mundo do homem barroco, chama a atenção para aspectos como o caráter transitório do papel designado a cada um, que somente se goza ou se sofre durante uma representação; o rodízio na distribuição de papéis, de maneira que o que hoje é um amanhã será outro; e, o que nos interessa mais particularmente nesse momento, a condição aparencial, nunca substancial, de modo que aquilo que se aparenta ser não afeta o núcleo último da pessoa, mas fica na superfície do aparente, frequentemente em flagrante contradição com o ser e o valer profundos de cada um.

[29] FRANÇA, E. d'O., "Um século barroco", in: *Portugal na Época da Restauração*, p. 53.

[30] O controle das emoções pessoais era fundamental para a sobrevivência dentro da sociedade de Corte. O que fez com que a Corte desempenhasse um papel fundamental no processo de controle das pulsões, emoções e afetos, que constituiu o que Elias denominou de *Processo Civilizador*, como já ressaltei anteriormente nesse trabalho (ver página 44). O que gerava um comportamento que chamaríamos, de acordo com os nossos padrões, de sumamente artificial. Em outra obra sua, Elias chamou a atenção para o resultado da recusa, ou incapacidade, de *representar o papel de cortesão* por parte do compositor Wolfang Amadeus Mozart (1756-1791), na Corte austríaca da segunda metade do século XVIII (Cf. ELIAS, N., *Mozart: sociologia de um gênio*). Elias chama a atenção também para a necessidade de se compreender as idéias do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), como a expressão de uma reação contra esse comportamento artificial de

> "pelo simples acto de fornecer um modelo, um protótipo, uma imagem impecável da existência civilizada, a corte molda o mundo à sua volta numa aproximação, mesmo que rudimentar, da sua própria perfeição".[31]

A transferência da Família Real Portuguesa para o Rio de Janeiro promoveu a instalação aqui de uma sociedade de Corte que, guardadas as devidas proporções, seguia a mentalidade barroca comum a todas as cortes do Antigo Regime, que o Classicismo não logrou *desbarroquizar*, como afirma Affonso Ávila.[32] A que se ressaltar que a Corte estudada por Elias, a de Luís XIV, é o tipo mais acabado de sociedade de Corte e, se for esse o objetivo, pode-se encontrar mais diferenças do que semelhanças entre a Corte francesa do século XVII e a portuguesa do século XIX.[33] Porém, a minha intenção nesse capítulo é justamente a oposta. A de ressaltar os traços comuns que a Corte de D. João no Rio de Janeiro guardava com todas as outras sociedades de Corte do Antigo Regime.

O comerciante inglês John Luccock chama atenção para a situação da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro em 1808 e, assim como em outros aspectos da vida no Rio de Janeiro por ele observados, ressalta o *progresso* que ele nota no cerimonial dessa Corte até 1818 (sempre tomando como parâmetro de comparação, o comportamento nas cortes européias). Num dos primeiros dias de grande gala passados por ele no Rio de Janeiro, a pobreza da Corte fica patente, para Luccock, no cortejo do aniversário da rainha: "só apareceram seis carros à festa, todos eles abertos, de duas rodas, puxados por um par de mulas miseráveis e conduzidos por negros imundos".[34] Diz o comerciante inglês que, então, somente aqueles que tinham meios de se aproximar da Corte de perto e com freqüência, podiam "conceber as aperturas a que ela se achava reduzida".[35] Porém, já em 1813

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

Corte e contra a supressão dos sentimentos na vida da Corte (Cf. ELIAS, N. *A Sociedade de Corte*, p 128).

[31] GEERTZ, C., *Negara: O Estado-Teatro no século XIX*, p. 26. Porém, como ressalta Roger Chartier no Prefácio à edição brasileira do livro de Elias, a generalização do comportamento próprio à sociedade de Corte não deve ser compreendida como uma simples difusão, ganhando progressivamente todo o corpo social a partir da elite que o domina. Mas antes como o resultado de uma luta de concorrência que faz com que as camadas burguesas imitem as maneiras de ser aristocráticas. ELIAS, N., *A Sociedade de Corte*, p. 23.

[32] ÁVILA, A., *O Lúdico e as projeções do mundo barroco,* vol. 1, p. 66.

[33] Umas das quais, o fato de não coincidirem, nessa última, a Corte e o Palácio. Dadas as reduzidas dimensões dos Palácios Reais na Corte do Rio de Janeiro, seria impossível uma reprodução aqui da vida em Versalhes, conforme descrita por Elias. No que se refere à disposição espacial da nobreza na Corte, apenas a partir do Primeiro Reinado é que se fortalece a tendência dos nobres a residirem próximos ao Paço de São Cristóvão.

[34] LUCCOCK, J., *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, p. 67.

[35] Ibid., p. 64.

diz Luccock que "na Corte começou a aparecer alguma semelhança para com a magnificência das européias".[36] Ressaltando a necessidade de adaptação do comportamento dos colonos à vida na Corte, afirma ele que, então, "exigia-se o antigo traje de côrte; a nobreza local fêz-se mais atenta ao bom-gosto e propriedade das suas maneiras de vestir, introduzindo-se librés de gala semelhantes às de Lisboa".[37] Tudo devido, na opinião de Luccock, há que se lembrar sempre, à convivência com os europeus.

Luccock faz referência também à prática, no Rio de Janeiro, de cerimônias tradicionais de Corte como o do *despertar* do rei. Contrariando o julgamento, largamente repetido na historiografia, de que D. João era um monarca avesso às formalidades do cerimonial, afirma o comerciante inglês que, em 1813, "o despertar do Príncipe era realizado frequentemente, com muita dignidade".[38] Em cerimônias como essa, em que os atos mais privados do rei se transformavam em cerimônias públicas, a hierarquia social era representada no privilégio do acesso de determinados indivíduos aos aposentos do rei. E a concessão desse privilégio se refletia em prestígio social.[39] Cerimônias correlatas eram também as do *coucher* (o deitar-se) e do *gourmet* (as refeições) do rei. A prática do *gourmet* é observada por Luiz Edmundo na Corte de D. João. Narra o cronista republicano:

> "É curioso saber como comia o Príncipe. Iam buscá-lo onde estivesse, os filhos e as filhas acompanhando-o até a sala de comer. Já nas proximidades da mesma achava-se toda uma multidão, a alta-famulagem de Palácio, inclusive, testemunhas oficiais de um espetáculo verdadeiramente comovedor – o almoço do Regente. (...) Era um espetáculo, além de enormemente concorrido, muito curioso, o dessa interessante refeição. Além dos Príncipes, assistiam, de pé, postos em linha, todos os camaristas, o guarda-roupa, os veadores, os oficiais-mores do Paço, o médico de semana, o físico-mor, e todas as pessoas, enfim, que estivessem na residência real, por esse momento, e fossem dignas de assistir a tão grande e tão espetaculosa solenidade".[40]

[36] Ibid., p. 163.
[37] Ibid., loc. cit.
[38] Ibid., loc. cit.
[39] A cerimônia do *lever* de Luís XIV é tomada por Norbert Elias como exemplo da estrutura e elaboração da vida de Corte (ELIAS, N., *A Sociedade de Corte*, p. 101/102). Explica Peter Burke que a vida diária do rei compunha-se de ações que não eram simplesmente recorrentes, mas carregadas de sentido simbólico, porque eram desempenhadas em público por um ator cuja pessoa era sagrada. Os mesmos eventos se produziam todos os dias nas mesmas horas, a tal ponto que uma pessoa poderia acertar o seu relógio pelo rei (BURKE, P., *A Fabricação do Rei*, p. 101).
[40] EDMUNDO, L., *A corte de D. João no Rio de Janeiro*, 146/147. Pelo tom irônico, percebe-se que a intenção de Edmundo ao descrever essa cerimônia é a de ridicularizá-la como uma extravagância das sociedades de Antigo Regime, e fixar a imagem de glutão atribuída a D. João.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

A atenção dada por Luccock ao desenvolvimento do cerimonial na Corte de D. João se explica quando percebe-se que ele estava atento à importante função política que o cerimonial desempenhava. Afirma o comerciante inglês que:

> "Poucos são aqueles que se atrevem à deslealdade, quando se lhes permite presenciar o cerimonial da Côrte, quando sabem que também eles podem apresentar-se ao Soberano, para o que basta sujeitar-se à pragmática estabelecida em dias fixos da semana, encontrando assim caminho para as honrarias abertas ao mérito, onde quer que este apareça".[41]

De fato, os cerimoniais eram ocasiões para uma farta distribuição de títulos de nobreza e outras mercês por parte de D. João.[42] O que é facilmente percebido na leitura das *Memórias* do Padre Gonçalves dos Santos. O dia do aniversário das pessoas reais era uma ocasião comumente utilizada para tal fim. E Gonçalves dos Santos não se furta a citar nominalmente, pelo menos, os mais importantes nobres agraciados e os respectivos títulos recebidos nessas ocasiões.[43] Durante o período que permaneceu no Rio de Janeiro, D. João distribuiu 254 títulos de nobreza, sendo 11 duques, 38 marqueses, 64 condes, 91 viscondes e 31 barões.[44]

É na cerimônia de Aclamação de D. João, realizada em 6 de fevereiro de 1818, que as cerimônias de Corte atingem o seu ponto máximo durante o período de permanência da Corte portuguesa no Rio de Janeiro. A começar pela sua importância mesma para a monarquia e pelo seu significado. Além de ser a primeira vez que a América assistia a entronização de um rei, essa cerimônia simbolizava a re-fundação do Império Português nos trópicos, em acordo com o manifesto de 1º de maio de 1808, publicado por D. João já no Rio de Janeiro, que além de declarar guerra à França, anunciava que "a Corte de Portugal levantará a sua voz do seio do novo império que vai criar".[45] Essa cerimônia que, segundo a longa narrativa do Padre Perereca, durou cerca de 4 horas, contou com a presença de todos aqueles citados elementos indispensáveis à garantia de sua eficácia política. A preparação do cerimonial gerou um documento de nove folhas na

[41] LUCCOCK, op. cit., p. 163.
[42] A respeito da distribuição de mercês durante o Período Joanino ver, NEVES, G. P. das, *E Receberá Mercê*: A mesa da Consciência e Ordens e o clero secular no Brasil, 1808-1821.
[43] Já no primeiro aniversário de D. Maria I comemorado no Rio de Janeiro (em 17 de dezembro de 1808), foram distribuídos seis títulos de nobreza, e feitos nove comendadores das Ordens Militares da Torre e Espada e de Cristo. Mas a distribuição de títulos foi parte integrante de outras cerimônias, tais como o casamento de D. Pedro com D. Leopoldina, em 1817, o batizado da primeira filha desse casal real, em 1819, e a Aclamação de D. João, em 6 de fevereiro de 1818.
[44] Segundo SCHWARCZ, L. M., *As Barbas do Imperador*, p. 159.
[45] Apud., MACEDO, R. *História Administrativa do Brasil*. v. VI, parte VIII, p. 38.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

intenção de estabelecer da forma mais detalhada o possível a participação e o papel que caberiam a cada um dos atores sociais que fariam parte dessa encenação. Pela leitura desse documento ficam claras a rigidez do cerimonial no estabelecimento daqueles que acompanhariam D. João no curto trajeto do cortejo real entre o Paço Real e a varanda armada para a Aclamação em frente ao Convento do Carmo. A questão da precedência cabida a cada um, de acordo com a sua posição na hierarquia social, foi o motivo das muitas rasuras que esse documento contém. A rigidez do cerimonial gera cenas curiosas como o fato de o Infante Dom Miguel, então com 16 anos, ser obrigado a passar as quatro horas de duração do cerimonial com o estoque na mão direita, desembainhado e erguido. Posição abandonada em apenas um momento, durante o seu juramento de fidelidade.[46]

Aparece nesse documento também, assim como na narrativa do Padre Gonçalves dos Santos, a ligação entre os poderes laico e religioso. Pela escolha da data da cerimônia: Dia da missa do Espírito Santo, "conciliando a festividade da Igreja com a da Nação", como nos informa o padre cronista;[47] pelo juramento feito sobre a cruz e o missal;[48] e pela cerimônia religiosa que se seguiu à Aclamação, realizada na Capela Real, e que fez com que o dia festivo iniciasse e terminasse com missas.[49] Se, por um lado, a Aclamação significava a aceitação do novo rei pelos seus súditos (e vice-versa), a concórdia entre o rei e os vassalos; por outro, a monarquia continuava revestida de um caráter sagrado. Maior do que qualquer acordo terreno.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

---

[46] "Seguir-se-á o Senhor Infante Dom Miguel, o qual tanto que estiver ajoelhado junto à cadeira, *mudará o estoque para a mão esquerda* e pondo a mão direita sobre a cruz e missal, fará o seu juramento na sobredita forma, feito o qual irá beijar a mão à Sua Majestade, e voltará a ocupar o seu lugar". Arquivo Nacional. Fundo: Casa Real e Imperial – Mordomia-Mor. Códice 569. [grifo meu]

[47] SANTOS, op. cit., tomo 2, p. 154.

[48] "Sua Majestade se 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 à cadeira". Arquivo Nacional. Fundo: Casa Real e Imperial – Mordomia-Mor. Códice 569.

[49] Já vimos que a escolha das datas para a realização das comemorações não era, de maneira nenhuma, arbitrária. Era comum fazer com que coincidissem cerimônias laicas e religiosas ou as diferentes datas de celebrações ligadas aos membros da família real criando-se, dessa forma, um *calendário real* onde as datas festivas, e os eventos a serem comemorados, se reforçavam mutuamente. Criando-se, dessa forma, uma memória da monarquia através de um rígido controle do calendário (Cf. página 25). Por exemplo, o casamento dos infantes D. Pedro Carlos e D. Maria Tereza foi celebrado no mesmo dia do aniversário do Príncipe Regente (13 de maio de 1810); assim também o filho desse casal, D. Sebastião, nasceu "por coincidência" no dia da celebração do nome de D. Carlota Joaquina (4 de novembro de 1811) e é batizado no dia do aniversário de D. Maria I (17 de dezembro).

Completava o quadro da Aclamação a ornamentação do Largo do Paço: "O Real Palácio estava todo ornado de cortinados de damasco carmesim, e do mesmo modo todos os edifícios, que formam o quadrado da praça, estavam enfeitados".[50] No Largo foram erguidos ainda um obelisco egípcio, um arco do triunfo romano e um templo grego. Todos os três, obras dos artistas franceses Montigny e Debret. Além da varanda que cobria toda a frente do Convento do Carmo, onde foi realizado o ato da Aclamação, e cuja magnificência foi retratada por Debret (fig. 6), e de três arcos triunfais preservados da cerimônia de entrada de D. Leopoldina, ocorrida no final do ano anterior, montados na Rua Direita. Coroando o Ato não faltaram os fogos de costume e as luminárias nas casas de particulares.

Figura 6 – Jean-Baptiste Debret – Vista do Largo do Palácio no dia da Aclamação de D. João VI.[51]

Nos componentes dessa solenidade sobrevive uma concepção barroca das festas. Em primeiro lugar, pelo seu entroncamento com o sistema político, que venho ressaltando.[52] As festas barrocas são feitas para a ostentação e para suscitar admiração, predominando sua pompa e artificialidade. Provas da grandeza e do poder social daquele que a oferece. Deveriam contar com alguma invenção, um

[50] SANTOS, op. cit., tomo 2, p. 154.
[51] DEBRET, J.B., *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, vol. 3, prancha 38.
[52] Como diz Jose Antonio Maravall, na monarquia barroca, a festa converte-se em uma celebração institucionalizada. O comparecimento à festa e o recebimento de um oportuno obséquio convertem-se em parte da remuneração e renda de certos empregados públicos. As festas são, como todos os produtos da cultura barroca, um instrumento de caráter político: "As festas são um aspecto característico da sociedade barroca. São cantadas pelos poetas, narradas pelos escritores, em louvação de sua magnificência e em exaltação do poder dos senhores e da glória da monarquia". MARAVALL, J. A., *A Cultura do Barroco*, p. 381.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

mecanismo engenhoso, um artefato inusitado, uma construção arquitetônica que, com papelão e madeira ou outros meios similares, simulasse uma grandiosidade impressionante, como a ornamentação construída pelos artistas franceses no Largo do Paço. Diz Maravall que "quanto mais descartáveis forem os materiais, mais admiráveis serão os efeitos que com eles se obtém".[53] O Padre Perereca não informa com que materiais foram construídos o obelisco, o arco do triunfo e templo de Debret e Montigny, mas afirma que o primeiro "fingia ser de granito";[54] enquanto as colunas do segundo "imitavam o granito rosa, o entablamento, e o ático, fingiam o granito cinzento".[55] Por fim, os indefectíveis fogos de artifício também atendiam perfeitamente às condições requeridas das festas barrocas: riqueza, engenho, surpresa, brevidade. Como explica Maravall:

> "Por sua própria artificialidade, por sua dificuldade, pelo custo em trabalho humano e em dinheiro que supõem (...), em suma, por ser tanto o que em todos os aspectos custavam, para tão curto tempo, eram mostra muito adequada do esplendor daqueles que os ordenavam".[56]

Em suma, eram empregados meios abundantes e dispendiosos, realizava-se um amplo esforço, faziam-se longos preparativos, montava-se um complicado aparato para provocar determinados efeitos, um prazer ou uma surpresa de poucos instantes. Como afirma Maravall: "O espectador se pergunta assombrado qual não será o poder de quem faz tudo isso para, aparentemente, alcançar tão pouca coisa, para a brevidade de uns instantes de prazer".[57] Deve-se lembrar que a grandeza da Aclamação de D. João foi financiada em boa parte pelos homens de negócio da Corte, que assim reiteravam seu apoio e lealdade ao soberano. Mas, ao mesmo tempo, esse detalhe nos permite questionar de quem era, de fato, o poder que nessa encenação se representava.

Arno Mayer mostrou como os cerimoniais de Corte preservaram o seu simbolismo barroco e as características da sua prática até às vésperas da Primeira Guerra Mundial:

---

[53] Ibid., p. 382.
[54] SANTOS, op. cit., tomo 2. p. 154
[55] Ibid., p. 166. Outros autores chamaram a atenção para uso de materiais como papelão e madeira na confecção dos artefatos de arquitetura efêmera utilizados nas cerimônias ocorridas na Corte de D. João no Rio de Janeiro, como forma de ressaltar a precariedade econômica em que vivia essa Corte. A análise que faço aqui não contraria essa interpretação. Apenas procuro chamar a atenção para o fato de que a falta de recursos não era o único motivo para a utilização desses materiais.
[56] MARAVALL, op. cit., p. 383.
[57] Ibid., p. 377.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

> "O rei, o imperador e o czar continuavam [entre 1848 e 1914] a ser o foco de rituais públicos fascinantes e minuciosamente coreografados, que tornavam a inflamar sentimentos monarquistas com raízes profundas, ao mesmo tempo em que exaltavam e relegitimavam a antiga ordem como um todo".[58]

Dessa forma, procurei mostrar que não há anacronismo algum em afirmar que com a transferência da Família Real Portuguesa para o Rio de Janeiro há aqui a formação e uma Corte, e a consequente instalação de uma Sociedade de Corte, que, se por um lado tem certamente as suas especificidades; por outro, guarda semelhanças com as demais Cortes européias de Antigo Regime. Semelhanças essas expressas na realização de ancestrais cerimônias de Corte que enformam uma relação entre soberano e súditos baseada na troca de favores por mercês.

4.2
A Corte no Teatro

Ato 3. Cena 1. Cenário: Corte do Rio de Janeiro, 13 de maio de 1818. As comemorações do aniversário de 51 anos de D. João prolongavam as da sua Aclamação que, por sua vez, eram já um prolongamento das comemorações do desembarque da Princesa Leopoldina no Rio de Janeiro e do seu casamento com o príncipe D. Pedro.[59] Como sempre, o Padre Gonçalves dos Santos descreve o acontecimento:

> "O sempre abençoado dia 13 de maio dos faustíssimos anos de El-Rei Nosso Senhor foi festejado com a mesma pompa, e esplendor, tanto cortesão, como militar dos mais anos antecedentes. Embandeiraram-se as fortalezas, e navios de guerra, e mercantes, com as salvas ao nascer do sol, e pelo meio-dia; as tropas de linha, e milicianos se postaram em torno da praça em grande parada, e deram as salvas, e descargas do estilo com geral aplauso, e vivas a El-rei, acompanhando o povo estas demonstrações da alegria nacional com os lenços, chapéus, e vozes. Seguiu-se depois disto o cortejo do corpo diplomático, e o beija-mão à Corte, nobreza, e pessoas das classes mais condecoradas, que em ricas equipagens concorreram ao Paço a prestar à Sua Majestade o tributo de sua vassalagem, e amor. À noite houve um gratíssimo espetáculo no Real Teatro, dado gratuitamente

[58] MAYER, A., *A Força da Tradição*, p. 139.
[59] O casamento de D. Pedro e D. Leopoldina se realizou por procuração em Viena em 13 de maio de 1817 (não por acaso, data de aniversário de D. João. Reforçando aquele *calendário real* a que já me referi anteriormente). Sua comemoração no Rio de Janeiro realizou-se por ocasião do desembarque da princesa austríaca nessa cidade, em 5 de novembro de 1817. Enquanto a Aclamação de D. João ocorreu em 6 de fevereiro de 1818. Esse período de um ano foi o tempo mais intenso de festejos na Corte de D. João no Rio de Janeiro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

> ao público, o qual foi honrado pela augusta presença de Sua Majestade, e da real família, a cuja chegada se deram repetidos, e unânimes vivas".[60]

Como se percebe nessa narrativa, estavam presentes também nessa comemoração todos os elementos indispensáveis às cerimônias de Corte, aos quais já me referi. Mas um desses elementos nos interessa em particular nesse momento: o espetáculo acontecido no Real Teatro. Nas festas da Corte, invariavelmente, o espetáculo das ruas se completava no teatro. Principalmente, a partir da inauguração do Real Teatro São João em 1813, no Largo do Rocio, por ocasião do aniversário de D. Pedro (a 12 de outubro). Mas, já em 1808 o Padre Perereca se refere a representações na Casa da Ópera do Largo do Paço, por ocasião dos aniversários de D. Pedro e de D. Maria I. E também essas representações teatrais cumpriam o mesmo papel político/didático de todos os outros elementos do cerimonial de Corte. Como explica Iara Lis: "Nas peças teatrais ensinava-se a conduta leal da América, o papel de Portugal no passado, suas glórias e conquistas".[61]

Essa utilização cortesã do teatro também está de acordo com o papel social que a cultura barroca típica das sociedades de Corte do Antigo Regime reservava ao teatro e às festas. Segundo Jose Antonio Maravall, seu papel na sociedade do século XVII não poderia ser mais importante: "Esperam-se sempre as grandes festas ou feriados do ano e acontecimentos muito divulgados (...), ou os dias nos quais se celebram santos e aniversários de pessoas da realeza ou de grande posição, para (...) 'montar' um comédia".[62] Explica esse autor que, como um divertimento que devia estar ao alcance da população para surtir os efeitos políticos esperados, a estrutura física dos teatros, apesar de refletir a hierarquização da sociedade, deveria garantir lugares para todos os estratos sociais, mantendo o teatro acessível à grande maioria.[63] Os preços dos ingressos e o grande concurso do povo compensavam o alto gasto da montagem de uma peça (e, às vezes, de todo um teatro):

> "Definitivamente, não há maneira mais visível e forma de participação mais efetiva nos princípios sociais barrocos que as representações teatrais. Não há

[60] SANTOS, op. cit., tomo 2, p. 199.
[61] SOUZA, op. cit., p. 54.
[62] MARAVALL, op. cit., p. 366.
[63] O que estava de acordo com o caráter massivo da cultura barroca, ressaltado pelo autor.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

> melhor maneira de ressaltar a grandeza, o brilho, o poder, e este já é um recurso de ação psicológica eficaz sobre a multidão".[64]

Apesar de sua utilização barroca, a estética das peças teatrais no início do século XIX já sofria a influência do neo-classicismo. Era recorrente, nessas peças o uso de divindades da Antiguidade Greco-Romana, alegorias (como o Gênio Tutelar, a Discórdia, a Fortuna, a Fama), a personificação de pátrias, virtudes e vícios; que, transportando para um mundo metafísico acontecimentos da vida da Corte como os casamentos, nascimentos, coroações e mesmo os problemas de Estado e as guerras, ensinavam que há uma ordem dos acontecimentos que independem da vontade e dos desejos dos homens. Ao mesmo tempo em que se criava uma versão oficial dos acontecimentos, evitando outras.

Um exemplo encontra-se no drama *O Himeneu*, representado naquele mesmo dia 13 de maio de 1818 em comemoração ao aniversário de D. João, sua Aclamação e, principalmente, ao casamento de D. Pedro e D. Leopoldina. Os seus personagens são o Himeneu, Jove, Juno, Lísia, Gênio Tutelar, Mercúrio, Íris, Cupido, Momo, Discórdia, Tempo, Netuno, Anfitrite, além de ninfas e gênios. E seu argumento resume-se a um concerto dos deuses para abençoar o casamento dos príncipes D. Pedro e D. Leopoldina, antecipando um futuro promissor para a real descendência dos Bourbon e Bragança. Em seu fecho, os próprios príncipes reais figuram como personagens mostrando, como afirma Jurandir Malerba, que era direta a extensão da vida ao teatro: "A peça é sobre o acontecimento, sobre o vivido. O palco é contíguo ao paço, à capela, ao trono. Espaço de reforço, de continuação".[65]

Ao final da representação de *O Himeneu* se exibiu a pintura feita por Debret para a ocasião, fiel à estética neo-clássica dominante naquela noite.[66] Nela estão representados os três acontecimentos celebrados naquela noite (a coroação de D. João e o casamento de D. Pedro e D. Leopoldina). Aparecem as figuras

[64] MARAVALL, op. cit., p. 367.
[65] MALERBA, J., *A Corte no Exílio*, p. 109. Esse recurso era de há muito utilizado, podendo os monarcas serem representados por atores ou representarem a si próprios, pois como diz Maravall: "De modo a acentuar esses efeitos diante de um público mais amplo, a própria realeza ou pessoas de alta estirpe participavam do teatro, não só pelo gosto de confundir ilusão e realidade, mas para atrair para a grandeza humana todas as possibilidades de admiração e captação que a arte podia propiciar". MARAVALL, op. cit., p. 374. Peter Burke se refere às representações teatrais nas quais Luís XIV participou como ator e dançarino. Cf. BURKE, op. cit., p. 56.
[66] Talvez a única obra do pintor realizada no Brasil de caráter nitidamente neo-clássico, se nos guiarmos pela argumentação de Rodrigo Naves. NAVES, R., "Debret, o Neoclassicismo e a escravidão", in: *A Forma Difícil*, p. 41 a 129.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

mitológicas presentes a peça representada (como o Himeneu, Netuno, Vênus, ninfas e gênios) e as representações dos Reinos de Portugal, Algarves e Brasil. Enquanto D. João aparece representado fisicamente em seu uniforme real, os príncipes reais são representados por seus retratos, e o seu casamento pelas suas iniciais entrelaçadas (fig. 7).

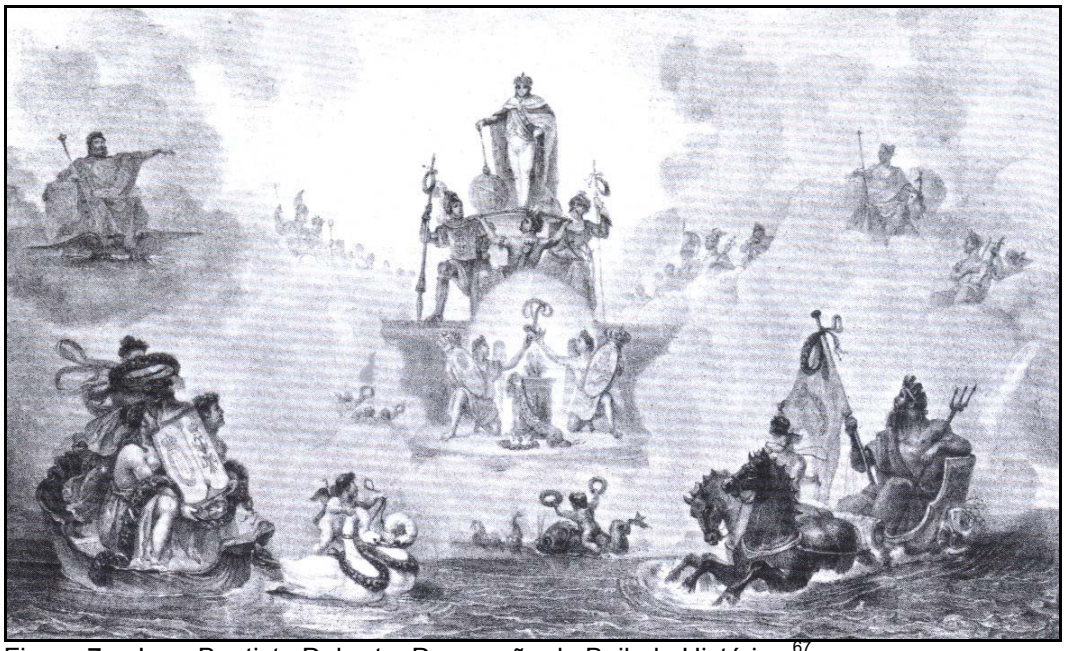

Figura 7 – Jean-Baptiste Debret – Decoração do Bailado Histórico.[67]

Em substituição à presença física dos soberanos no palco, como aconteceu em *O Himeneu*, era comum em muitas peças a utilização do retrato dos soberanos como forma de representá-los. O retrato fazia parte do enredo, e aparecia de forma a enaltecer alguma característica do soberano que se pretendia ressaltar na ocasião da representação (bondade, afabilidade, magnanimidade). Afirma Iara Lis, que o retrato do soberano destacava-se nas peças sem agredir sua presença física no teatro. Antes, ligavam-se um ao outro, reforçando-se mutuamente. Por outro lado, era comum também a utilização do retrato do rei no camarote real, simbolizando a sua presença, quando ele não podia comparecer pessoalmente à representação. Por ocasião da chegada ao Rio de Janeiro, a 18 de agosto de 1817, da notícia da realização, em Viena, do casamento de D. Pedro e D. Leopoldina, o ainda Príncipe Regente D. João decretou 3 dias de gala na Corte, que contaram com representações no teatro. Referindo-se à representação ocorrida na terceira noite, diz o Padre Gonçalves dos Santos que:

[67] DERET, op. cit., vol. 3, prancha 39.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

> "Já nas noites antecedentes tinha havido teatro de Corte, para o qual concorreu um grande número de espectadores, que com muito entusiasmo deu muitos vivas ao aparecer o real retrato de Sua Majestade; mas na noite deste último dia os vivas, e aplausos se duplicaram, apresentando-se ao público respeito com os retratos de El-Rei Nosso Senhor os retratos da Rainha Nossa Senhora, e do sereníssimo senhor Príncipe Real, primário objeto da pompa, e alegria daqueles festivos dias". [68]

Diz Jurandir Malerba que esse recurso cênico de apresentar ao público o soberano por meio de seu retrato foi repetidamente utilizado no Rio de Janeiro, não só dentro mas também fora do teatro.[69] Explica ainda que o teatro se tornou local de manifestações políticas e sociais na cidade, servindo como termômetro da popularidade do governo nos momentos decisivos da vida política. Como aconteceu por ocasião da chegada ao Rio de Janeiro da notícia do sufocamento da Revolução Pernambucana, em 14 de junho de 1817. Então, como narra o Padre Santos:

> "(...) tanto nessa noite, como nas duas seguintes, se desenvolveram no Real Teatro cenas bem tocantes, e com um entusiasmo difícil de se descrever: ao aparecer o real retrato, imediatamente era saudado por universais vivas à Sua Augustíssima Majestade, cantando os espectadores juntamente com os músicos o hino nacional".[70]

O teatro se consagrou como o divertimento por excelência do século XVII e das sociedades de Corte, atingindo, naquela época, o seu maior desenvolvimento desde a Grécia Clássica. Na colônia portuguesa da América, porém, os primeiros teatros serão construídos apenas no século seguinte. No Rio de Janeiro, durante o século XVIII, chegaram a funcionar dois teatros, então chamados de Casas da Ópera. Então, o termo "ópera" servia para designar qualquer representação teatral, e todos os teatros construídos em outras capitanias nessa mesma época receberam

[68] SANTOS, op. cit., tomo 2, p. 110.

[69] MALERBA, op. cit., p. 111. Essa prática era amplamente difundida nas monarquias absolutistas. Explica Peter Burke que o retrato do rei *representava* o rei, no sentido de que *desempenhava o seu papel*, tomava o seu lugar. Era comum objetos inanimados representarem o rei: como as moedas (que traziam a sua imagem e, por vezes, seu nome), seu brasão, seu emblema pessoal, seu leito, a mesa posta para a refeição e, principalmente, seu retrato. Diz esse autor que: "Dar as costas ao retrato era uma ofensa tão grave quanto dar as costas ao rei, entrar em seu quarto de dormir vazio sem fazer uma genuflexão ou conservar o chapéu na sala em que a mesa estava posta para o seu jantar". BURKE, op. cit., p. 20.

[70] SANTOS, op. cit., tomo 2, p. 100. Porém, o teatro servia para as mais variadas formas de reverência à monarquia não apenas nos momentos críticos como as vitórias militares. Em todos os aniversários e dias festivos, dos nomes, batizados, casamentos dos membros da família real, era ali o lugar privilegiado onde se reiteravam os vínculos de fidelidade dinástica, tornando-se o centro da vida cortesã, como afirma Malerba. (MALERBA, op. cit., p. 98).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

o mesmo nome.[71] Segundo pesquisa feita por Nireu Cavalcanti, as duas Casas da Ópera do Rio de Janeiro setecentista tinham o mesmo proprietário: o padre-bacharel Boaventura Dias Lopes.[72] O mais antigo desses dois teatros, a Ópera Velha, deve ter sido construído antes de 1748, por ser desta data a mais antiga referência escrita a ela, e situava-se na rua do Marisco da Alfândega (atual rua da Alfândega). O outro teatro do Padre Boaventura, a Ópera Nova, situava-se bem ao lado do Paço e atrás da Cadeia Velha, e seu funcionamento remonta a 1758.[73] Cavalcanti não informa até quando funcionou a Ópera Velha, mas Emanuel Araújo afirma que uma Casa da Ópera foi destruída por um incêndio em 1769 no Rio de Janeiro.[74] Se esse incêndio realmente ocorreu, a Ópera destruída foi, com certeza, a Velha, pois sabemos que a Ópera Nova ainda estava em funcionamento quando por aqui aportou D. João. E funcionou ainda até 1813, quando foi inaugurado o Real Teatro São João.

Como afirma Emanuel Araújo, tudo leva a crer que na Colônia se apreciava bastante a arte teatral. Mas, o desenvolvimento do teatro no Rio de Janeiro deve seu maior impulso à instalação aqui da Corte Portuguesa.[75] Em 1810, o governo considerou absolutamente necessário que se erigisse no Rio de Janeiro um teatro proporcionado à população, que aumentara com a vinda da Corte e a chegada de estrangeiros, e digno da presença do soberano. É interessante observar como tais justificativas aparecem no decreto de 28 de maio de 1810, em que D. João delibera pela criação do novo teatro, em um texto onde se tornam claros os valores simbólico e político da nova casa de espetáculos:

> "Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija *um teatro decente, e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela*, e pela concorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêm das extensas Províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Vianna, do meu conselho e Intendente

[71] Segundo Emanuel Araújo, existiram no século XVIII casas da ópera também em Porto Alegre, São Paulo, Salvador, Recife, Diamantina e Vila Rica (Cf. ARAÚJO, op. cit., p. 145). Esta última ainda está de pé, em excelente estado de conservação e aberta à visitação pública.
[72] CAVALCANTI, N., *O Rio de Janeiro setecentista*, p. 172/173.
[73] Também segundo documento consultado por Nireu Cavalcanti. Cf. CAVALCANTI, op. cit., p. 174.
[74] O autor não informa a fonte de onde tirou essa informação. Cf. ARAÚJO, op. cit., p. 145.
[75] Nos informa Malerba que com a Corte chegaram à colônia os primeiros artistas europeus. Já em 1809 deles se tem notícia, não se interrompendo até o fim da permanência de D. João o afluxo constante de atores, músicos e cantores. MALERBA, op. cit., p. 94.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

> de Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir".[76] [grifo meu]

Dessa forma, o Real Teatro São João foi construído a partir de uma sociedade por ações constituída pelos homens de negócios do Rio de Janeiro, em terreno doado por Fernando José de Almeida, tomando como modelo o Real Teatro S. Carlos de Lisboa que, por sua vez, era já uma cópia do Teatro São Carlos de Nápoles.[77] Seguindo a mentalidade da sociedade de Corte, o novo teatro construído no Rio de Janeiro reproduzia, na organização do seu espaço interno, a hierarquização da sociedade de Antigo Regime. Nos informa Maria Beatriz Nizza da Silva que "o Real Teatro acomodava na platéia 1.020 pessoas, tendo ainda 112 camarotes divididos em quatro ordens".[78] Enquanto a Família Real e demais nobres ocupavam os camarotes, as demais pessoas sem distinção se instalavam na platéia. Informa ainda Nizza da Silva que os festejos públicos e espetáculos teatrais não esgotavam as possibilidades de divertimento que se ofereciam à sociedade do Rio de Janeiro. Tendo os divertimentos públicos se diversificado muito durante o período joanino.[79] Mas a ida à ópera, como ressalta Vanda Freire, era um divertimento ligado às elites e ao poder, pelo signo de Civilização que carregava: "E não é portanto por mero acaso que o movimento operístico no Rio de Janeiro consolida-se e expande-se após a instalação da Corte na cidade".[80] Se tornando, dessa forma, o teatro o principal espaço de sociabilidade da Corte.

Nos diz Oliveira Lima que o teatro, por essa época, passou cada vez mais a ser o ponto por excelência de reunião social: "sob pretexto de um passatempo intelectual, se estabeleceu um ponto de reunião mundana acessível a muita gente".[81] A presença do soberano no teatro transformou-o numa extensão da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

---

[76] Apud., FREIRE, V. L. B., "A música no tempo de D. João", in: *Anais do Seminário Internacional D. João VI um rei aclamado na América*", p. 231.

[77] Já explorei, no capítulo anterior, o simbolismo da localização espacial desse teatro na cidade. Ver página 70. A respeito da localização dos três teatros no Rio de Janeiro, Nireu Cavalcanti faz uma interessante observação, afirmando que as casas de espetáculo, a princípio situadas próximas ao muro da cidade, foram se deslocando em direção ao seu centro político, o Largo do Paço, na mesma medida em que crescia a sua importância como veículo de cultura e, eu acrescentaria em particular para o período joanino, como mecanismo de reprodução do poder monárquico. Cf. CAVALCANTI, op. cit., p. 178.

[78] SILVA, op. cit., p. 75. Já Vanda L. B. Freire fala que a capacidade do teatro era de 1220 pessoas. Cf. FREIRE, op. cit., p. 230.

[79] Entre os quais, a autora cita os banhos de mar, as corridas de cavalo na praia de Botafogo e as corridas de touros e outros espetáculos promovidas por particulares na Praça do Curro do Campo de Santana. SILVA, op. cit., p. 76.

[80] FREIRE, op. cit., p. 230.

[81] LIMA, O., *D. João VI no Brasil*, p. 143.

Corte, e aos espetáculos teatrais em mais uma ocasião de circulação social na Corte. Onde os nobres podiam tanto ser vistos como ver o soberano, medir as suas respectivas hierarquias, e cavar o seu espaço em meio à Corte em direção às benesses reais. O fato é que a disseminação do teatro e de outras ocasiões sociais acabou por contribuir para a mudança de hábitos comuns à sociedade colonial, e tidos pelos europeus contemporâneos como *pouco civilizados* ou *orientais* o que, no caso, queria dizer quase a mesma coisa. Entre os quais, a tão citada reclusão feminina.

Muitos estrangeiros que passaram pelo Rio de Janeiro no início do século XIX aludiram ao modo de vida das mulheres, que se recolhiam a maior parte do tempo na própria casa. O comerciante inglês John Luccock, assim como outros estrangeiros, espantou-se com a ausência da mulher no espaço público da cidade: "é preciso que se lembre que as mulheres das classes altas e médias, e especialmente as mais moças, vivem muito mais reclusas que em nossa própria terra".[82] Segundo Luccock, as mulheres saíam de casa apenas para cumprirem os ritos religiosos.[83] E mesmo nessas ocasiões deveriam observar determinadas regras. A primeira das quais, fazer-se acompanhar sempre por um criado ou criada ou por parentes do sexo masculino.

Passariam, dessa forma, a maior parte do tempo em casa, ocupando-se com capitanear a criadagem na execução das tarefas domésticas e com a educação dos filhos. O exercício físico praticado por elas se reduziria ao caseiro, *diminuto e contrariado ainda por inclinação natural* e pelo privilégio de contar com os braços das escravas domésticas para servi-las, como diz Luccock. Do que decorria, necessariamente, certa decadência corporal precoce,[84] assim como certo desleixo no vestir-se, e a sua característica falta de instrução e educação.[85] O inglês narra uma cena que diz ter presenciado:

---

[82] LUCCOCK, op. cit., p. 75.

[83] "Raramente se viam fora de casa, salvo ao irem para a missa, muito cedo, pelas quatro da manhã, nos dias santos ou dias de obrigatoriedade devocional". Ibid., p. 76.

[84] "O fato é que, aos dezoito [anos], uma dama brasileira já atingiu sua plena maturidade. Poucos anos após já ela se torna corpulenta e mesmo pesadona adquire uma sensível corcova e um andar desajeitado e vacilante. (...) as faces perdem seu viço e seu rosado e, aos vinte e cinco anos, trinta, no máximo, já se tornaram perfeitas velhas enrugadas". Ibid. p. 76.

[85] Mas, para Luccock, elas eram antes *mantidas em estado de ignorância* do que ignorantes por vontade própria (ou falta de). Estranhamente, o inglês, parece concordar tacitamente com a justificativa para que não se ensinasse as mulheres a ler: "O pouco contato que os costumes com elas permitem (...) põem a nu a sua falta de educação e instrução. Isto aliás, fazia parte do sistema declarado; estava assentado que o saber ler para elas não devia ir além do livro de rezas, pois que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

> "Achava-se uma dama sentada sobre uma esteira (numa manhã em que a fui visitar), cercada de muitas escravas ocupadas em trabalhos de agulha; junto dela e ao alcance de sua mão estava pousado um cangirão d'água. Em certo momento, interrompeu a conversa para gritar por uma outra escrava que estava em local diferente da casa. Quando a negra entrou no quarto, a senhora lhe disse: 'Dê-me o cangirão'. Assim o fêz ela, sua senhora bebeu e devolveu-lho; a escrava recolocou o vaso onde estava e retirou-se sem que parecesse ter dado pela estranheza da ordem, estando talvez a repetir o que já fizera milhares de vezes antes".[86]

Também Debret considerou digna de ser gravada em tela a cena da privacidade da mulher no Rio de Janeiro joanino (fig. 8). Na descrição da sua pintura, quase uma reprodução pictórica da história narrada por Luccock:

Figura 8 – Jean-Baptiste Debret – Uma senhora brasileira em seu lar.[87]

> "Bem perto dela, e ao seu alcance, acha-se o gongá (cesto) para roupa branca; entreaberto, deixa ver a extremidade do chicote, inteiramente de couro, com o qual os senhores ameaçam os seus escravos a todo instante. (...) A criada de quarto, negra, trabalha sentada no chão aos pés da senhora; (...) À direita, outra escrava, (...) sentada um pouco além de sua senhora, ocupa-se igualmente com trabalhos de agulha. Avança do mesmo lado um moleque, com um enorme copo de água, bebida frequentemente solicitada durante o dia para acalmar a sede que o abuso dos alimentos apimentados ou das compotas açucaradas provoca".[88]

---

isso lhes seria inútil, nem tão-pouco se desejava que escrevessem a-fim-de que não fizessem, *como sabiamente se observava*, um mau uso dessa arte". [grifo meu] Ibid. p. 75.

[86] Ibid. p. 77.

[87] DEBRET, op. cit., vol. 2, prancha 6.

[88] Ibid., p. 128/129.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

Na descrição de Debret, não faltam referências também aos hábitos *orientalizados* dos colonos, estranhos aos europeus,[89] à sua falta de educação formal (que também em Debret, como em Luccock, não é culpa de um desleixo pessoal, mas algo imposto pela sociedade),[90] assim como a ostensiva presença de escravos para lhe servir, e dos instrumentos de castigo utilizados para manter a ordem doméstica.

Os hábitos das mulheres do Rio de Janeiro pareciam a Luccock contrários a tudo que se considerava como *civilizado* ou *cultivado* e, portanto, apropriado a senhoras:

> "Suas maneiras são o oposto de qualquer coisa de grácil: duras, impetuosas, soberbas. Falam com fluência, mas em geral em tom alto e agudo. (...) Não parecem ter a mínima idéia de que os modos delas possam provocar repulsa ou, mesmo, que possam deixar de ser objetos de admiração. (...) Maneiras tais podem ser atraentes para os seus conterrâneos, mas a influência delas não se pode estender além".[91]

Não por acaso, Luccock sugere que a mulher *mais civilizada* (e também a de melhor aparência) que conheceu no Brasil, a abadessa do Convento da Ajuda, uma dama bela e imponente de cerca de cinqüenta e cinco anos de idade, parecia ser de origem européia.[92] Da mesma forma, a destoar do ambiente rude e bárbaro que o inglês enxerga no Rio de Janeiro, apenas mais uma mulher, também européia: D. Leopoldina. Oriunda de uma Corte que então figurava como centro da Civilização e bastião da sociedade de Corte, os seus principais predicados, sempre lembrados pela historiografia, eram a sua cultura e ilustração: "Ficou viva entre nós a tradição da extraordinária doçura da imperatriz Leopoldina: sua

[89] "Vemo-la sentada, como de costume, na sua marquesa (espécie de cama de forma etrusca, feita de jacarandá, cujo leito é constituído por um couro de boi bem esticado) que de dia serve de canapé muito fresco, e cômodo num país quente, para ficar longamente sentada de pernas cruzadas, à maneira asiática". Ibid., p. 128.

[90] "O sistema dos governadores europeus, tendendo a manter nas colônias portuguesas a população brasileira privada de educação e isolada na escravidão dos hábitos rotineiros, mantivera a educação das mulheres dentro dos limites dos cuidados do lar; por isso, quando de nossa chegada ao Rio de Janeiro, a timidez, resultante da falta de educação, levara as mulheres a temerem as reuniões mais ou menos numerosas e, mais ainda, qualquer espécie de comunicação com estrangeiros." Ibid. loc. cit.

[91] Ibid. p. 76. Outro aspecto do comportamento dos habitantes do Rio de Janeiro que pareceu estranho aos padrões de civilização dos estrangeiros foi o seu comportamento à mesa, observado por Luccock (LUCCOCK, op. cit., p. 81 a 84) e retratado por Debret (DEBRET, op. cit., vol. 2, Prancha 7, p. 137 a 140).

[92] "(...) suas maneiras gentis e afáveis, muito mais que as de qualquer outra dama que eu tenha visto no Brasil. Consta que ela é nascida em França e de linhagem nobre. Queríamos comprar doces, assunto em que a casa é famosa, e ela tomou pessoalmente a encomenda; e foi assim que tivemos o prazer de conversar com uma senhora de tão alta qualidade". Ibid., p. 46/47.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

inteligência e instrução constam das memórias do tempo".[93] Afeiçoada ao estudo de ciências, línguas e artes ela teria, segundo Luiz Norton, ajudado a *civilizar* a Corte de D. João e de D. Pedro.[94] Podendo ser tomada como símbolo dessa nova sociabilidade de Corte que se instala no Rio de Janeiro, como encarnação da Civilização que se pretende difundir: "D. Leopoldina trouxe para o Brasil (...) o gosto pelos livros, pelo estudo metódico, pela boa cultura literária e científica, assim como foi animadora constante de todas as manifestações artísticas".[95]

A respeito da clausura em que viveriam as mulheres na sociedade ibérica e, por tabela, também na colônia, deve-se ressaltar que Maria Beatriz Nizza da Silva se esforça por desfazer essa imagem. Diz essa autora que, além de saírem aos domingos para ir à igreja, as mulheres apareciam em público na Corte, ou nos espetáculos teatrais:

> "Embora a maior parte dos viajantes estrangeiros comentasse a reclusão em que viviam as mulheres não tomando parte nas formas de sociabilidade masculina, o facto é que a documentação, incluindo mesmo os relatos de viagem, revela-nos mulheres activas participando não só da sociabilidade religiosa que lhes era habitual, mas também de uma sociabilidade resultante de alguma forma de trabalho".[96]

Enquanto nas camadas populares isso ocorria independentemente do estado civil. Também Leila Mezan Algranti nota mudanças na sociabilidade feminina na virada do século XVIII para o XIX. Afirma essa autora que nos maiores centros urbanos, como o Rio de Janeiro, Recife ou Salvador, as mulheres "passam a conversar com os homens ou em pequenas rodas entre si, freqüentam o teatro e a ópera, e participam mais ativamente da vida social".[97] É importante ressalvar ainda, como faz Malerba, que a imagem da mulher branca enclausarada no interior das residências feito odaliscas, compõe uma representação corrente no imaginário dos viajantes não ibéricos: "Odaliscas, como tais se vestiam: corpetes

[93] LIMA, op. cit., p. 539.
[94] "Era uma mulher de espírito, calma, dedicada às boas letras e às belas-artes; interessava-se vivamente pelas ciências naturais, tinha curiosidades científicas, lia Sismondi, coleccionava animais e plantas, conhecia perfeitamente a Mineralogia, a Zoologia e a Geometria descritiva. Na Corte de Viena levara uma vida recolhida de Princesa estudiosa". NORTON, L., *A Corte de Portugal no Brasil*, p. 68/69.
[95] Ibid., p. 70.
[96] Ressalta essa autora, porém, que isso ocorria entre as mulheres brancas principalmente quando eram viúvas ou tinham que substituir os seus maridos ausentes. SILVA, M. B. N. da, *Vida Privada e Quotidiano no Brasil na época de D. Maria e D. João VI*, p. 273.
[97] ALGRANTI, L. M., "Famílias e Vida Doméstica". In: *Cotidiano e vida na América Portuguesa - História da Vida Privada no Brasil,* vol. 1, p. 117.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

de veludo muito decotados, lenços de seda que deixavam o busto livre, compridas calças de gaze ou tafetá, à turca, metidas em chinelas".[98]

Afirma Oliveira Lima que "da pompa do culto derivou-se um efeito salutar sobre os hábitos domésticos, mais se relaxando a reclusão feminina".[99] Segundo esse autor, atraídas pela grandeza das cerimônias, as mulheres passaram a freqüentar ainda com maior assiduidade as igrejas e, por conseqüência, a comparecer nos divertimentos profanos que constituíam o acompanhamento usual das festas sacras. Explica ele como a diversificação e multiplicação das ocasiões de socialização pública contribuiu para modificar os hábitos *pouco civilizados* dos habitantes do Rio de Janeiro: "Com o amiudarem-se as saídas, desenvolveu-se o gosto pelo vestuário, surgiu com ele a preocupação da moda, e o convívio geral".[100] O desenvolvimento do teatro, ao mesmo tempo que difundia a presença pública das mulheres, servia para *corrigir*, por meio de críticas e exemplos, o comportamento dos colonos: "Os camarotes eram em boa parte ocupados por senhoras da terra, e até lucrou o bom gosto público com a livre crítica no palco dos costumes e vezos nacionais".[101]

Porém, como afirma Maria Beatriz Nizza da Silva, "a um espaço diferente correspondia também um comportamento diferente".[102] Ou, pelo menos, deveria corresponder. Se na intimidade do lar o comportamento dos colonos do Rio de Janeiro parecia sugerir uma outra sociabilidade (uma outra cidade), vinda dos tempos coloniais e que se tornara, então, inadequada; no espaço público, tampouco, seu comportamento se conformava completamente ao *teatro da Corte*. Um passeio pela documentação da Intendência de Polícia referente ao policiamento dos teatros da Corte (primeiramente da Casa da Ópera do Largo do Paço, e depois do Real Teatro São João) nos permite perceber que a adaptação do comportamento dos colonos ao que deles era exigido pela *sociabilidade de Corte*, não se fazia de maneira natural e sem conflitos, sendo os freqüentadores do teatro muitas vezes criticados e repreendidos pelo barulho e *pateadas* que faziam durante as representações.

[98] CHANTAL, s/d., pp. 103-11. apud., MALERBA, op. cit., p. 151.
[99] LIMA, op. cit., p. 143.
[100] Ibid., loc. cit.
[101] Ibid., loc. cit.
[102] SILVA, M. B. N., *Vida Privada e Quotidiano no Brasil na época de D. Maria e D. João VI*, p. 272.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

Cabia à Intendência de Polícia a organização das festividades ocorridas na Corte, incluindo a captação de recursos junto aos nobres e homens de negócio da cidade para a sua realização, além de cuidar do policiamento dos locais de espetáculo como a Praça do Curro do Campo de Santana e o teatro.[103] Pela leitura da documentação, o policiamento do teatro aparece como objeto de particular atenção por parte do intendente. Já em ofício datado de 15 de maio de 1809, enviado ao juiz do crime da freguesia de São José, Luís Joaquim Duque Estrada, a quem cabia a inspeção da Casa da Ópera do Largo do Paço, Vianna tenta prevenir (ou, nesse caso, remediar) tumultos que ocorriam durante as representações:

> "Estando a seu cargo a Inspeção do Teatro junto ao Paço tem me sido muito desagradável saber e mesmo presenciar o mau comportamento que nele houve no dia dos anos de S. A. R. antes de principiar a ópera e quando ainda V.M.ce não havia chegado. E pelas indagações que tenho feito, procedeu tudo de ver o povo ali, em um dos camarotes, uma parda que é criada do Desembargador Francisco Baptista Rodriguez que tem sido a muito o alvo do escândalo de todos os que a vêem ali aparecer, contra a Polícia que se deve guardar no Teatro, e contra a decência mesmo."[104]

A simples presença de uma escrava dentro do teatro era motivo de escândalo entre os espectadores e causa de tumulto no teatro. Avisa Vianna à Duque Estrada que a *parda* em questão devia ser proibida de comparecer ao teatro, sob a pena de ser presa na cadeia pública, e aproveita para passar-lhe uma reprimenda e exigir um policiamento mais rigoroso no principal espaço de sociabilidade da Corte:

> "Tenho mais de lhe recomendar que nos dias de concurso será preciso apresentar-se no seu camarote muito antes de principiar a Ópera para providenciar todo o motim que ali se possa fazer sem permitir assobios, gritos, pateadas e outros comportamentos e modos incivis que o povo pratica quando perde o respeito às autoridades constituídas, e que de longe importa ir coibindo debaixo do auxílio da Guarda Militar que ali está".[105]

---

[103] Como bom súdito e cortesão que era, o intendente Paulo Fernandes Vianna tinha perfeita consciência da importância desses festejos públicos para a monarquia e do papel que cabia à Polícia na sua organização e realização, como se percebe de uma sua declaração, citada por Maria Beatriz Nizza da Silva. Dizia Vianna que "era um dever da polícia entrar nestes objetos, não só pela utilidade que se tira em trazer o povo alegre e entretido, como promovendo ao mesmo tempo o amor e respeito dos vassalos para com o soberano e sua real dinastia". RIHGB, Tomo 55, parte 1, p. 379. Apud. SILVA, *Vida Privada e Quotidiano no Brasil na época de D. Maria e D. João VI*, p. 274.

[104] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 323, vol 1. f. 53v.

[105] Ibid. A presença indesejada de escravos no teatro aparece, pelo menos, mais uma vez na documentação consultada. Em 5 de julho de 1814, João Crioulo, escravo de José Coelho, foi preso "por ser encontrado dentro de um camarote do Real Teatro de São João, fechado por dentro, e fazer-se suspeitoso". Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 403, vol. 1, sem numeração de folhas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

Algumas vezes, o motivo da desordem podia ser *menos grave* do que a presença de uma escrava nos camarotes. Como no caso do ofício de 11 de junho de 1812, que apesar de nos parecer muito barulho por nada, certamente atentava contra o comportamento que se deveria praticar no teatro:

> "Fico inteirado do caso da prisão dos dois soldados que levantaram vozes no teatro por entrar um homem no camarote com chapéu na cabeça. Estimei muito que V.M. procedesse como procedeu, e de novo lhe recomendo toda a diligência em conservar a Polícia do Teatro que, tinha ouvido, se já ia perdendo. Não há passar pela mais pequena perturbação".[106]

Com a intenção de tentar melhorar o policiamento do teatro, adotou-se a prática de estabelecer-se um rodízio mensal entre autoridades para a inspeção do teatro. É possível perceber perfeitamente a dinâmica deste rodízio em ofícios datados de 1821, expedidos pelo então intendente de polícia Antônio Luiz Pereira da Cunha. No primeiro, datado de 30 de julho, informa Pereira da Cunha ao juiz do crime do bairro da Candelária, José Clemente Pereira, que "Fica V.M., como juiz de crime do bairro da Candelária, encarregado da inspeção do Teatro pelo mês de agosto, visto que está findo o prazo para esse fim consignado ao juiz do crime do bairro de S. José".[107]

Um mês depois, a inspeção do teatro passava ao Juiz do Crime do Bairro de Santa Rita, Luiz de Souza Vasconcellos, segundo ofício de Pereira da Cunha datado de 7 de Setembro de 1821: "Fica V.M. encarregado da inspeção do teatro por este mês de setembro, visto ter findado o prazo para esse fim consignado ao Juiz do Crime do Bairro da Candelária".[108] No mês seguinte, a autoridade incumbida da inspeção do teatro foi Ouvidor da Comarca, como se pode ver em ofício de 3 de outubro ao juiz que deixava o cargo: "Por se achar findo o prazo consignado a V.M. para a inspeção do Teatro, foi esta cometida [sic] ao Ouvidor da Comarca, o que participo a V. M. para sua inteligência".[109] O estabelecimento desse rodízio pode servir como indício da importância que se atribuía à inspeção do teatro.

Outras vezes, as desordens ocorridas no teatro pelo comportamento inadequado da platéia iam além dos assobios e *pateadas*, assumindo um aspecto

[106] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 329, vol. 1. f. 181.
[107] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 330, vol. 3. Sem numeração de folhas.
[108] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 330, vol. 2. Sem numeração de folhas.
[109] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

mais grave. É o caso, por exemplo, quando se atiravam objetos ao palco, em cima dos artistas que representavam, como informam os dois ofícios seguintes. O primeiro, de 1809, é sobre acontecimento ocorrido na Casa da Ópera:

> "Tendo chegado a minha notícia que na noite da Ópera do dia último das Luminárias não se acabara a récita por atirarem da platéia uma pedrada no cômico Manoel Alvarez, e sendo este um procedimento que pela primeira vez se praticou nesta Corte; deveria V. M.ce ter-me logo dado parte dele, o que não o fez. Pois que não deve ficar assim impune um fato que não falta quem o atribua à frouxidão da Inspeção, e ainda mesmo à falta de assistência dela. Devendo-se dar a cerca disto uma demonstração que conste, e seja capaz de reprimir a liberdade que se vão arrogando de não se respeitar o público em um Teatro, que até para ser mais respeitado basta existir na vizinhança do Paço".[110]

Para reprimir tal comportamento, até então inédito segundo Vianna, o intendente recomendava ao juiz do crime responsável pela inspeção do teatro que praticasse uma punição exemplar:

> "É muito preciso não mostrar frouxidão alguma nesta inspeção, e por isso se faz indispensável que tendo oficiais, e mesmo espias comprados e a quem dê prêmios misturados na platéia faça um exemplo público de prender ali mesmo quem quer que seja que fizer gritaria, pateada ou qualquer outra ação que ali não deva praticar".[111]

Mas, o segundo ofício, de 1814, sobre acontecimento ocorrido já no Real Teatro São João, mostra que a correção dos hábitos era tarefa nada fácil, apesar de toda a diligência da Polícia:

> "Rosa Fiorine, primeira dama bufa do Real Teatro de São João, (...) na noite de 2 do corrente foi, no mesmo teatro, insultada com um lenço que se lhe atirou à cara cheio de pedras e moedas de cobre. Deve V.M., quanto antes, examinar este caso até por um sumário de testemunhas, e averiguar quem fez semelhante insulto, para me dar uma circunstanciada parte de tudo quanto puder alcançar a este respeito".[112]

Em todos os casos, o intendente de Polícia recomendava uma punição rigorosa, como se pode ver de ofício datado de 10 de fevereiro de 1814: "Ambos os sujeitos que V.M. me indicou como principais motores das desordens do Teatro sejam presos e imediatamente postos na Fortaleza da Laje".[113] O que, apesar de tudo, não era suficiente para coibir esse tipo de comportamento. Motivo de queixa

[110] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 323, vol. 1. f. 81.
[111] Ibid.
[112] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 329, vol. 2, f. 207v.
[113] Ibid., f. 153v.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

de outro ofício de Vianna, datado já do ano de 1818, onde o intendente parece enfim estar perdendo a paciência:

> "Enquanto durar com V.M. a inspeção do Teatro, terá uma devassa aberta em que perguntará sobre todas as pessoas que deitam da platéia e camarotes dinheiro aos cômicos e dão muxoxos e assobios (...), por ser mania que agora grassa, perturbando o sossego com que devem assistir aos espetáculos. E todos aqueles sobre que houver prova, V. M. os pronunciará logo e os fará prender à minha ordem, e me dará parte, indo continuando sucessivamente na devassa, e progredindo na mesma sempre que a Inspeção tornar a seu poder, de modo que a devassa esteja aberta todo o ano, no fim do qual a mandará para esta Intendência. Não importa, antes cumpre mesmo à justiça, que esta diligência se faça pública, para que cessem os males que se querem antes evitar do que punir, ficando V.M. na inteligência que logo que por si mesmo ou pelos seus oficiais vir e souber no teatro quem é o que isto faz, o deve fazer do mesmo modo prender, ainda que não esteja esse sujeito incluído na devassa, porque ela só se tira para se saber quem são, e compreende os que V. M. souber e tiver certeza, ainda que não seja por meio dela. É preciso por todos os meios desarraigar do Teatro este gênero de perturbação que reflete sobre a boa polícia com que se deve manter, ficando em pé todas as outras providências que a este respeito se tem dado".[114]

Além do comportamento inadequado, a Polícia tinha que se preocupar também com os casos de roubos e furtos que ocorriam nas dependências do teatro. A julgar pelo rigor com que se tratava a presença de uma escrava nos camarotes do teatro, como vimos do primeiro documento citado, deve-se acreditar que tais roubos e furtos eram cometidos por aqueles mesmos cuja presença na platéia não causava estranheza ou, o que é mais grave, por aqueles que estavam responsáveis por zelar pela segurança do teatro. Como no caso do ofício de 16 de janeiro de 1815, expedido ao juiz do crime do bairro de Santa Rita, João Muniz Penna, então encarregado da inspeção do Teatro São João:

> "Por ofício de 14 do corrente encarreguei a V.M. o processo pelo furto na sala do Real Teatro de São João, e que ouvisse ao Administrador, o Coronel Fernando José de Almeida, e ao Guarda para dar os sinais dos que entraram mascarados. E porque consta agora, pela cópia da parte que inclusa remeto, ser o furto feito pelo dito Guarda, que já se acha preso na Cadeia do Aljube, com ele pode V.M. continuar o processo indagando quem mais foi entrado neste furto, para todos serem punidos".[115]

Até o fim do período joanino, a Polícia ainda não tinha conseguido coibir os furtos no Teatro São João, que não poupavam nem mesmo os maiores figurões do então nascente Império do Brasil. Como mostra o ofício do intendente de Polícia

[114] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 329, vol. 4, f. 89v/90.
[115] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 329, vol. 2., f. 250.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

João Ignácio da Cunha ao Juiz do Crime do Bairro de São José, datado de 26 de setembro de 1822:

> "Na cadeia do Aljube está preso Manoel do Rosário pelo furto que fez de várias peças pertencentes ao Ex.mo Ministro de Estado dos Negócios do Reino, José Bonifácio de Andrada e Silva. E consta também que é costumado a gatunices dentro do Teatro de São João. V.M. proceda contra ele a um sumário de polícia para averiguar a vida e costumes deste homem, qual é o seu emprego e, ao mesmo tempo, onde existem as peças furtadas, para se arrecadarem".[116]

Apesar de todas as mudanças que a instalação da Corte joanina traz à sociabilidade dos habitantes do Rio de Janeiro, é necessário ressaltar os limites desse *processo civilizador*. Por um lado, como procurei demonstrar através da análise da documentação a respeito da inspeção dos teatros, o comportamento adequado aos espaços *civilizados* da Corte nunca chegou a ser, durante o período joanino, interiorizado pela totalidade dos colonos.[117] Por outro lado, o espaço público da cidade continuou a ser o espaço de expressão de uma outra forma de sociabilidade, que permaneceu alheia a esse processo civilizador emanado da Corte, e que se exemplificava, principalmente, pelo grande contingente de escravos e homens livres e pobres que nele circulavam. E, se a *Corte* pode ser abordada como um teatro, a *cidade* está sempre à espreita nos bastidores, pronta para roubar a cena. Nas palavras de André Azevedo:

> "O Rio de Janeiro continuava uma cidade escravista e, como tal, era comum no seu dia a dia cenas de escravos ao ganho ocupando as ruas com suas atividades; negros forros descalços e sem camisa buscando a sua sobrevivência no centro, além de uma massa de homens livres pobres, para os quais a civilização passava ao largo".[118]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0410546/CA

[116] Arquivo Nacional. Polícia da Corte. Códice 330, vol. 1, sem numeração de página.
[117] Sérgio Buarque de Holanda sugere que a transformação dos hábitos e comportamentos dos moradores do Rio de Janeiro, sob a influência da difusão dos novos hábitos europeus, não ocorreu de forma completa nem imediata, acentuando-se principalmente a partir de 1827. Cf. SILVA, M. B. N., *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*, p. XIV.
[118] AZEVEDO, A. N., "A Capitalidade do Rio de Janeiro: Um exercício de reflexão histórica", In: AZEVEDO, A. N. (org.), *Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade,* p. 61.