

# POLÍTICOS EM CENA: O TEATRO COMO MANIFESTAÇÃO POLÍTICA NO BRASIL REGENCIAL (1831-1840)

Victor Augusto Mendonça Guasti<sup>1</sup>

## Resumo:

Este trabalho tem por objetivo discutir sobre a importância do teatro no cenário político e cultural do Brasil Imperial, com ênfase no período das Regências. Diante do vácuo de poder que se estabeleceu após a abdicação de Dom Pedro I (1831), o teatro, que já havia se popularizado na Corte desde 1808, ganha um novo papel: de propagandear o patriotismo e justificar a mudança de poder ocorrida. Desta forma, o teatro, que já era um ambiente de celebrações políticas e de socialização para a sociedade luso-brasileira, torna-se também um mecanismo governamental para emitir mensagens favoráveis ao governo e críticas ao ex-imperador e aos grupos opositores. Ao compreender as casas de espetáculos e as peças teatrais como ambientes politizados, a pesquisa utiliza-se dos arcabouços do conceito de *representação*, cunhado por Roger Chartier, e da definição de teatro como espaço de discussão e disputa política, cultural e social, apresentado por Décio Prado. Assim, buscamos analisar como a encenação de temas caros àquele tempo tinha o poder de influenciar a opinião pública, atacar adversários políticos e dar novos significados a situações ocorridas.

**Palavras-chave:** Período Regencial, Teatro no Brasil, Pré-romantismo.

## Introdução

Pesquisar sobre o teatro nas primeiras décadas do século XIX é um desafio, pois existem poucos trabalhos sobre o tema. A maior parte das pesquisas disponíveis foi realizada por críticos de teatro, que se concentram mais nos artistas, nos cenários e nas casas de espetáculos, mas sem dar muita atenção à produção dos textos das peças e aos termos e conceitos nelas empregados. Por consequência, também são escassos os trabalhos que analisam a produção teatral durante a primeira metade do Período Regencial. Muito disso se dá pelo fato de que há dificuldade em encontrar informações sobre a dramaturgia da época, tendo em vista que não houve uma compilação das peças escritas e encenadas no período, fazendo com que as fontes estejam perdidas nos mais diversos arquivos e acervos. (GONÇALVES, 2017, p. 37).

É importante salientar que a periodização do teatro no Brasil não deu por correntes, mas sim por uma narrativa estruturada a partir de uma linhagem de obras e

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Espírito Santo, associado ao Laboratório de História, Poder e Linguagens, bolsista da Capes.

autores principais. Os grandes estudiosos do teatro brasileiro no século XX, como Alexandre José de Melo Moraes (1816-1882), Silvio Romero (1851-1914), José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916) e Décio de Almeida Prado (1917-2000), construíram suas análises tendo como base as obras que tiveram maior destaque, seja na crítica do período ou no fato de ter subido aos palcos nas principais casas de espetáculo, e não pelas correntes literárias. (GONÇALVES, 2017, p. 37-38) Eles recorrem ao Romantismo para justificar, tal qual os literários, o surgimento de um movimento genuinamente nacional no teatro brasileiro, colocando como marco a peça *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, escrita por Gonçalves Magalhães e encenada pela companhia do ator João Caetano dos Santos, o protagonista da tragédia, em 13 de março de 1838.

A periodização do teatro no Brasil mais aplicada atualmente é a cunhada pelo teatrólogo italiano Jacobbi Ruggero (2012, p. 123-125) que, não obedecendo a marcos cronológicos, recorre aos autores atuantes em cada época, criando divisões fluidas. Em sua visão, o teatro brasileiro deve ser dividido em três fases: artesanal, industrial e cultural. A fase artesanal, que vai do século XVI até o século XIX, é marcada por uma atividade cênica rudimentar, em que literatos, jornalistas, políticos e autores se confundiam dentro da atividade teatral. Este grupo acabou por não ter grande visibilidade. A fase industrial, que durou o século XIX e parte do século XX, tem como característica a ampliação da atividade teatral no Brasil. No entanto, essa expansão veio acompanhada por uma baixa na qualidade das peças que eram encenadas, optando por um retorno à importação de modelos e títulos estrangeiros. A última fase, denominada cultural, inicia-se na primeira metade do século XX e perdura até os nossos dias. Essa fase é caracterizada por peças em que a ideologia e a militância dos autores têm mais importância do que as correntes literárias, na busca por responder as necessidades de seu tempo.

Tendo em vista que esses cânones e marcos teatrais estão em constante disputa, que a discussão sobre a periodização do teatro brasileiro não está fechada e que são os críticos teatrais que determinam os “[...] modelos de inteligibilidade dos próprios gêneros, literários, dramáticos, teatrais, musicais, de uma escola, estilo ou movimento” (MACIEL; RABETTI, 2010, p. 4), optamos por trabalhar com o termo Pré-romântico também para nos referirmos às peças que ocorreram durante o Período Regencial. Assim procedemos, concordando com Käthe Windmüller que, ao analisar os textos do período, aponta que os esses escritores não praticavam um Romantismo puro, mas escreviam textos

contaminados pelas influências clássicas, dando preferência ao verso diante da prosa, ou a tragédia ao drama. (WINDMÜLLER, 1984, p. 71)

## A presença teatral no Brasil

A presença do teatro no território brasileiro remonta ao século XVI, quando os jesuítas encenavam seus Atos como uma ferramenta de catequização dos indígenas, com destaque às peças escritas pelo padre José de Anchieta. A dramaturgia continua a evoluir entre os brasileiros durante o século XVIII, período em que as rudimentares casas de espetáculos de Salvador, Ouro Preto, Olinda, Rio de Janeiro e São Paulo apresentavam peças de ópera italiana. (WINDMÜLLER, 1984, p. 62) Mas é a chegada da família Real ao Brasil que inaugura um novo momento na história do teatro no país.

Um dos primeiros atos de Dom João VI, após aportar no Rio de Janeiro, foi criar uma casa de espetáculos que fosse decente e comportasse a elite política e intelectual que vivia na Corte. Assim, nasce o Real Theatro de São João<sup>2</sup>, em 13 de outubro de 1813, tornando-se a principal casa de espetáculos de todo o império, o mais importante centro da atividade dramática e musical. (MAINENTE, 2016, p. 22-24) No apogeu de suas atividades, a casa chegou a possuir mais de 100 músicos contratados de forma permanente, contando, inclusive, com *castrattis*<sup>3</sup>. Décio de Almeida (1972, p.59) aponta que, como as temporadas de encenação teatral estavam atreladas às comemorações cívicas anuais, a Coroa portuguesa e o Primeiro Reinado brasileiro usufruíam do teatro como um mecanismo de autopromoção e de extensão das celebrações régias, tendo em vista que:

Casamentos, nascimentos, ou quaisquer outros atos suscetíveis de se comunicarem afetivamente com a cidade, terminavam na atmosfera acolhedora e palpitante das salas de espetáculo, por entre vivas e aclamações dirigidas à plateia, com o palco servindo de ponte entre os súditos e o poder.

Tanto a construção do teatro, o financiamento para o seu funcionamento, bem como a manutenção das companhias de encenação e de ópera que ali se encontravam tinham apoio governamental. Logo, a nova fase do teatro no Brasil estava intimamente

---

<sup>2</sup> O teatro mudou de nome diversas vezes em sua história, também passou por diversas reconstruções e reformas. Atualmente seu nome é Teatro João Caetano e se encontra no mesmo terreno, na Praça Tiradentes, centro da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Os *castratti* eram homens que “[...] por meios cirúrgicos que o tornam eunuco, conserva, depois de adulto, sua voz de criança” (MASSIN, 1997, p. 42; PACHECO, 2009).

ligada ao político, que subsidiava o entretenimento e, por consequência, também exercia controle e censura sobre a atividade teatral. (MAINENTE, 2016, p. 25) Consoante Romuald Ferret (2021, p. 124), durante o século XIX, os governos serviam-se de três mecanismos para controlar a produção teatral: o financiamento, o privilégio de proteção governamental e a censura.

Neste primeiro momento, a preferência teatral estava marcada pelos dramas de Antônio Xavier de Azevedo e pelas óperas de Giacomo Rossini e de Marcos Portugal. (FERRET, 2021, p. 124) Feita a independência, pouca coisa mudou em relação às preferências musicais e dramáticas. Contudo, a atividade teatral, que já possuía as funções de ser um lazer da Corte e de enaltecer celebração cívica, agora também passa servir como um mecanismo de exaltação patriótica. (PRADO, 2012, p. 53-62) Com este incremento à sua função, o teatro passou por uma rápida expansão, que pôde ser percebida na criação de associações artísticas dramáticas e musicais e no aumento do público frequentador dos teatros. (MAINENTE, 2016, p. 30)

Conforme aponta Marco Morel (2010, p. 232-234), o teatro passa a ser mais um lugar de disputa no campo político, sendo um espaço privilegiado de conflito, diálogo e consenso. É no teatro que os cidadãos passam a se expressar com gestos, palavras e comportamentos que sequer estavam em sintonia com o tema da peça apresentada. Logo, as ações informais da plateia a tornaram “[...] atores políticos, sujeitos históricos e gestores de lutas simbólicas”, fazendo com que a participação direta e indireta nas casas de espetáculos espalhadas pelo Rio de Janeiro criassem uma cultura política híbrida e multifacetada. (BASILE, 2009, p. 59) O teatro é o lugar no qual “[...] os habitantes da cidade representavam seus papéis sociais, seus interesses, críticas, desejo de ver e ser visto, em um dos principais espaços de lazer da época” (SAMPAIO, 2018, p. 68). Desta forma, é possível afirmar que o “[...] Teatro ocupa, na Corte brasileira, uma dimensão comparável à Ágora grega. Quer dizer, um lugar de expressão das vontades dos cidadãos que se consideram os donos da Cidade” (MOREL, 2010, p. 234).

### **O teatro político no período regencial**

Com o advento da Regência, o teatro também passa por fortes transformações. A convulsão político-social que assolou a Corte fez com que a atividade teatral passasse por

uma ressignificação e uma certa estagnação. Entre os anos de 1831-1834, a cidade do Rio de Janeiro contava com três casas de espetáculos em funcionamento: o Teatro São Pedro de Alcântara – construído no lugar do Teatro São João, destruído em um incêndio -, o Teatro da Praia de D. Manuel e o Teatro da Rua dos Arcos, falido em 1834. (PAIXÃO, 1936, p. 125)

O teatro, que, desde de 1808, tinha uma função de exaltação e celebração do poder régio, a partir de 1831 passa a ter uma função civilizatória. O palco passa a cumprir um novo papel político-pedagógico, transmitindo, através de elementos artísticos e do próprio texto encenado, temas que fortalecessem e valorizassem a jovem nação, agora totalmente livre do absolutismo português. Se antes o discurso político encenado enaltecia o imperador e seu poder, a Regência, na busca de transmitir a mensagem de ser um governo brasileiro que governa para os brasileiros, procurava subir ao palco através de peças de fundo histórico, que idealizavam as glórias do passado brasileiro. (MAINTENE, 2016, p. 17)

A ampliação da cultura política que esse processo incutiu nos brasileiros levou a um considerável aumento no número de frequentadores nos espetáculos. Assim, a vivência pública da sociedade carioca ganhou uma nova roupagem, que refletiu diretamente nas relações que ocorriam dentro dos espaços físicos das casas de espetáculo. Logo, o novo momento inaugurado em abril de 1831:

atraía um público variado, que tinha suas preferências e não acatava pacificamente os projetos pedagógicos e muitas vezes elitistas de literatos que viam nos palcos [...] Era um espaço para ostentar riqueza, observar o luxo alheio e intangível, rir sem escrúpulos e chorar sem medida. [...] Quando possuía camarotes e torrinhas, permitia o convívio e as trocas, reforçando e ameaçando as hierarquias a um só tempo. Quando tinha apenas a rua, podia ganhar toda a cidade, amplificando a imagem caleidoscópica que o definia (MARZANO, 2010, p. 122).

O período também ficou marcado pelas disputas entre as companhias dramáticas nacionais e portuguesas. A rivalidade, que já ocorria desde a independência, passou a ser cada vez mais intensa, reflexo do sentimento antilusitano que habitava do Brasil. Tamanha a rivalidade que, em 1833, os artistas brasileiros fundaram a Companhia Dramática Nacional, que não permitia a presença de portugueses. (PAIXÃO, 1936, p. 144) Somavam-se, às questões políticas, as de ordem financeira, tendo em vista que as companhias dramáticas só conseguiam manter seu funcionamento mediante financiamento governamental, o que fazia com que os artistas pertencentes à companhia

Teatro Constitucional, em sua maioria estrangeiros, possuíam uma posição privilegiada frente aos artistas dos demais teatros. (MARTINS, 1977, p. 232)

Foi o sentimento antilusitano que acabou por contribuir para o advento do Romantismo no teatro nacional. Na década de 1830, os brasileiros iniciaram um processo de importação das modas teatrais e culturais de Paris, com o claro objetivo de renovar as artes nacionais. (GONÇALVES, 2017, p. 28) Essa ideia de renovação, somada ao sentimento nacionalista, pode ser percebida nas peças encenadas no período. Josiane Nunes Machado Sampaio (2018, p. 27) mostra que o *Diário do Rio de Janeiro* relata 203 apresentações teatrais diferentes entre 1830-1835, sendo que a maior parte destas apresentações se concentram entre 1830-1831.

Em 1831, após os eventos de 7 de abril, as encenações, que já possuíam caráter cívico-político, ganham uma nova roupagem, com o objetivo enaltecer a abdicação e, também, convencer a população que fora um ato necessário para o bem e o progresso do Império. Portanto, os temas das peças encenadas no Teatro Constitucional, ao criticar o ex-imperador, tornavam-se “[...] um instrumento privilegiado de educação política, fomentador de laços, união e comunhão em torno da construção da nação” (BASILE, 2009, p. 67.). Para além das críticas, essas peças queriam engrandecer a liberdade, a independência, o Congresso Nacional e seus ilustres deputados patriotas, além do infante Imperador. (SAMPAIO, 2018, p. 70)

**Quadro 1.** Principais peças com tema político encenadas no Teatro Constitucional em 1831.

Peça <sup>4</sup>	data da encenação
O Triunfo Constitucional	29 de maio de 1831
O patriotismo no seu auge	18 de junho de 1831
Quando pode a opinião pública	21 de junho de 1831
As consequências da Perversidade	2 de julho de 1831
O Príncipe Arrependido	12 de julho de 1831
Memorável dia 7 de abril	16 de julho de 1831.
O Tribunal Invisível	10 de setembro de 1831

<sup>4</sup> Todas as peças aqui listadas ficaram em cartaz por longos períodos, conforme aponta pesquisa realizada no *Jornal do Commercio*. Outras peças que não possuíam conotação política também eram encenadas nesta casa de espetáculos no período. A partir de 1832 há uma considerável diminuição na quantidade de peças encenadas, mas é possível encontrar algumas referências a espetáculos políticos que ocorreram uma única vez neste e em outros teatros.

Num momento de grande circulação de ideias e projetos políticos através dos jornais e, por consequência, de maior interesse popular pela coisa pública e pelo governo, o teatro servia como um elemento fundamental para influenciar a opinião pública, galgando apoio e legitimidade para a administração que se realizava em nome de Pedro II. Por conseguinte, era necessário celebrar e defender a mudança que ocorreu com a abdicação de Pedro I e justificar a permanência dos liberais moderados e de seu projeto no poder, frente às investidas de caramurus e de liberais exaltados.

Neste ínterim, também ganha força, nos palcos brasileiros, as *comédias de costumes* ou *farsas*. Elas remontam aos teatros populares da Idade Média, que retratavam o cotidiano de forma burlesca, com o objetivo de entreter o público que a assistia. No século XVII, o dramaturgo francês Molière (1622-1673) retoma esse estilo teatral abandonado no Renascimento, e o incrementa com sutis críticas aos costumes sociais de sua época. Logo, as peças deste gênero passaram a tratar dos comportamentos humanos e do contexto social de forma cômica. A sátira trata de assuntos como vida amorosa e a busca pela ascensão social, partindo sempre dos códigos sociais ou da ausência deles. A atuação dos personagens se dá de forma cômica, empregando diálogos repletos de ironias e linguagem amoral. (AGUIAR, 2003)

Normalmente, as peças eram pequenas e sem aspirações intelectuais, ao contrário, seu texto era repleto de vícios de linguagens, palavras de baixo calão e gírias. As peças possuíam de um a três atos e, mesmo carregadas de críticas, sua proposta era ser muito mais uma diversão popular do que um modelo de resistência e opinião política por meio das artes. Contudo, o texto, mesmo que de forma sutil, tinha interesse em defender algum ponto de vista, como o nacionalismo, mas sem um trabalho linguístico aprofundado. (GARCIA, 2013)

As comédias de costumes tiveram grande aceitação no Brasil. A utilização da ironia e da troça para realizar críticas à sociedade e aos costumes brasileiros caiu nas graças da população, ao ponto de o gênero teatral ser considerado por muitos como a manifestação que melhor apresenta a essência brasileira sobre os palcos. As peças curtas e espalhafatosas abordavam temas como casamentos arranjados, tentativas de enriquecimento fácil e a situação política do país. (AGUIAR, 2012, p. 233-250.)

O maior representante deste gênero teatral no Brasil foi Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), que, mesmo com uma breve vida, foi capaz de criar peças recheadas de sátiras e humor, retratando a sociedade brasileira e suas instituições. Contudo, aos olhos dos críticos Românticos posteriores a ele, sua escrita era inferior aos dramas e às tragédias do período, pois não eram genuinamente brasileiras, apesar de tratarem de temas nacionais. Logo, ainda que as suas peças expressassem a sociedade brasileira, elas não foram consideradas como literatura dramática nacional. Daí da peça *Antonio José ou O poeta e a Inquisição* ser, portanto, o marco fundador do teatro genuinamente brasileiro. (MAINENTE, 2016, p. 44.)

Muitas dessas peças de comédia e crítica popular eram encenadas em pequenos palcos particulares construídos em quintais ou em outros palcos itinerantes espalhados pela cidade. Esses grupos agiam na clandestinidade, por não terem condições de arcar com a estrutura de um teatro formal, escapando do pagamento das taxas e fugindo da censura do juiz inspetor de teatros. Logo, eram nesses ambientes que peças politizadas e críticas do governo podiam ocorrer. Normalmente, essas peças eram divulgadas por meio de panfletos, considerando que não existiam normas sobre a impressão de peças teatrais. (GONÇALVES, 2017, p. 166-167)

Apesar da periferização das *comédias de costumes* por parte dos eruditos do teatro dos fins do século XIX e início do século XX, essa foi uma corrente teatral muito importante para a dramaturgia nacional. Por ser encenada nos palcos itinerantes, muitos brasileiros tiveram seu primeiro contato com as artes cênicas a partir deste gênero. Sua tratativa sobre o cotidiano e seus diálogos simples com linguagem popular faziam com que as pessoas se reconhecessem nas peças e, por elas, pudessem perceber as mudanças socioculturais que ocorriam, mesmo que nesses textos e encenações não houvesse inovação literária.

Os palcos itinerantes permitiam que os menos abastados também conseguissem ter acesso a alguns espetáculos. Martha Abreu (1996, p. 49-50) aponta que algumas apresentações que ocorriam no Campo de Santana, durante os festejos ao Divino Espírito Santo, como comédias de duetos, com presença de orquestras populares, cobravam 500 réis pela entrada, valor este que garantia ao espectador a participação em um sorteio ao fim das apresentações. O valor do ingresso mostra que este tipo de espetáculo era acessível até aos segmentos mais pobres da sociedade.

Além da forma tradicional, ou seja, pelos palcos, as peças de teatro durante o Período Regencial também chegavam à população por outras vias. Várias peças foram publicadas em brochuras ou em jornais do período. Algumas das peças publicadas até foram encenadas, outras, não passaram do roteiro. Isso ocorria quando os autores não conseguiam financiamento para encenação ou quando eles assim o desejavam. (GONÇALVES, 2017, p. 38) Tal como ocorria nos jornais, os teatros impressos também eram marcados por textos inflados, repletos de calúnias, críticas e ofensas aos ministros e regentes. Logo, a impressão anônima garantia que o autor não sofreria processos e represálias. (VIANNA, 1950, p. 50) Estes textos, diferentemente daqueles escritos com o objetivo de serem levados aos palcos, continham falas longas e frases mais de acordo com a norma gramatical.

Dentre essas peças escritas somente para impressão, tem destaque as *entremezes*. Este estilo de encenação teve origem nas cortes da Idade Média, quando breves representações cênicas eram realizadas em momentos celebrativos, como casamentos, banquetes e coroações. Na maioria das vezes, eram apresentações rudimentares, em que atores representavam personagens míticos, dançarinos e guerreiros. (BARATA, 1977) No Brasil, as entremezes eram espetáculos aos moldes das comédias de costumes, mas com uma duração menor. Elas eram realizadas desde os tempos coloniais, mas se popularizaram a partir de 1829, quando a Companhia Portuguesa de Teatro de Ludovina Soares da Costa (1802-1868) chegou ao Brasil e começou a realizar pequenas comédias entre os atos dos grandes espetáculos. (PRADO, 1999, p. 56)

Sua disseminação pode ser percebida a partir da vinculação com a literatura de cordel. Neste momento, o entremez deixou de ser apenas uma vertente da comédia de costumes e passou a ser um gênero autônomo que, mesmo curto e cômico, buscava construir um texto e uma crítica, sendo a encenação “[...] servida por processos realistas, agudo espírito de observação e moralidade linguística” (MASSAUD, 2004, p. 148-149). Entretanto, mesmo com uma linguagem moralizada, sem palavras de baixo calão ou vícios de linguagens, os textos eram escritos com o objetivo de serem encenados, sem demasia preocupação com a erudição literária. Nas palavras de Décio Prado (2003, p. 16), os entremezes:

Variavam as palavras, as peripécias de enredo seriam outras, mas a linha geral do desempenho já estava assegurada de antemão pela experiência que tinha o ator naquele gênero de personagem. A orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica,

mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimento o máximo rendimento cômico ou dramático. Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado.

Para além da encenação das peças de teor político, os teatros também eram centros de embates ideológicos que, por vezes, terminavam em tumultos. A mais emblemática destas revoltas de *povo e tropa* ocorrida junto a um teatro foi a revolta sucedida no teatro São Pedro de Alcantara, no Rio de Janeiro, entre 28 e 29 de setembro de 1831. Conforme nos relata Marcelo Basile (2007, p. 38-41), os pequenos tumultos, que já vinham ocorrendo na cidade do Rio de Janeiro e no próprio teatro - que havia se tornado um ponto de encontro e reunião dos liberais exaltados -, culminaram em uma revolta que agitou toda a corte.

A revolta começou a partir do desentendimento entre o tenente Antonio Caetano, brasileiro, e o oficial do Estado-Maior do Exército F. Paiva, português. O Juiz de Paz Saturnino de Souza Oliveira, ao dar voz de prisão a ambos, acabou por incitar um grupo de exaltados que, vestidos de sobrecasaca e chapéu de palha, começaram a gritar em protesto pela prisão do tenente brasileiro. Em pouco tempo, a plateia toda estaria amotinada e o teatro cercado por cerca de duzentos Guardas Municipais. As provocações dos exaltados para com a guarda, repletas de insultos e palavras obscenas, levou a agressões, que terminaram em troca de tiros. No fim, após o disparo de mais de 30 tiros, havia três mortos e dois feridos no saguão do teatro.

A revolta não terminou neste momento, mas se estendeu madrugada adentro pela cidade do Rio de Janeiro. Mesmo com a presença de mais de três mil guardas espalhados por toda a cidade, alguns exaltados continuaram a vagar pela cidade, indo até o 5º Batalhão do exército, procurando sublevá-lo. Pela manhã, outro grupo composto por negros e pardos, rotos e descalços, circularam por diversas ruas da cidade, armados com facas e porretes. Estes acabaram por ferir diversos taberneiros e assassinar a três pessoas. Ao fim, a Guarda Municipal conseguiu suprimir totalmente a revolta no amanhecer do dia 01 de outubro.

## **Conclusão**

A chegada da Família Real deu ao teatro brasileiro uma conotação cívica e política. As encenações catequéticas, as óperas e as epopeias deram lugar a peças de cunho político, que enalteciam aos Bragança, ao seu governo e às suas conquistas. Feita a Independência, o teatro continuou sob a tutela do Estado, servindo como um mecanismo de formação civil e de propaganda institucional. Com a renúncia do Imperador, o teatro ainda se mantém atrelado ao poder político, mas passa a apresentar temas que exaltam os brasileiros e sua liberdade conquistada no 7 de abril de 1831.

No teatro não oficial, diversas críticas são feitas aos governantes, com caricaturas e encenações típicas das Comédias de Costumes e das Entremez. E, seja nestas pequenas casas de espetáculos ou nos palcos oficiais, a população buscava ocupar o espaço que outrora estava reservado às elites, não só adquirindo o ingresso, mas participando ativamente do processo político-social que ocorria junto as encenações. Seja com gritos de protesto ou aplausos de apoio, a participação popular tomou proporções que levaram o teatro a se tornar um espaço de revolta e manifestação. A resposta do governo foi criar mecanismos de conduta que buscavam controlar essa inserção política da população.

Assim, é possível afirmar que, já influenciados pelas ideias do movimento Romântico, em um período de transição literária e política, os políticos brasileiros souberam se utilizar das peças e das casas teatrais para apresentar seus projetos políticos, lutar por seus ideais, manifestar seu apoio ou descontentamento com os acontecimentos e buscar o apoio da opinião pública para o seu projeto de Nação. Portanto, seja pelo talento dos artistas ou pela voz e aplauso da população comum, os políticos se colocavam em cena para buscar atingir o poder governamental e nele permanecer.

### **Referências bibliográficas**

ABREU, Martha. **O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro: 1830-1900.** Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas, 1996.

AGUIAR, Flávio. **Antologia de comédia de costumes.** São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. A Continuação da Comédia de Costumes. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** São Paulo: Unesp/HUCITEC, 1990.

BARATA, José de Oliveira. **Entremez sobre o entremez**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1977.

BASILE, Marcello. **O Brasil Imperial (1831-1870)**. In.: GRINBERG, Keila e SALLES Ricardo (orgs). Vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Revolta e cidadania na Corte Regencial. **Tempo**, 11(22), p. 31–57, dez. 2007.

FERRET, Romuald. Le théâtre de province au XIX e siècle: entre révolutions et conservatisme. **Annales historiques de la Révolution française**, n. 367, p. 119-143, mar. 2012, p. 124. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/ahrf/12436>>. Acesso em 17 de março de 2022.

GARCIA, Moira Junqueira. Comédia de costumes e melodrama: algumas considerações e aproximações. **Cadernos Letra e Ato**, ano 3, vol. 3, Campinas, 2013.

GONÇALVES, Sheila Lopes Leal. **O teatro e o político: práticas sociais no Rio de Janeiro e em Buenos Aires (1830-1850)**. 2017. 242 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

HERNÁNDEZ, Guillermo E., **La sátira chicana**. México: Siglo Veintiuno, 1993.

JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 123-125.

JORNAL DO COMMERCIO. 1831 (n. 229, 235, 246, 253, 259, 264, 298), Rio de Janeiro: Typ. Emile Seignot-Plancher e C. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=772852&pasta=ano%20183&pesq=&pagfis=0>>. Acesso em 23 de junho de 2021.

MACIEL, Paulo Marcos Cardoso; RABETTI, Maria de Lourdes. "O teatro de opereta no Brasil: gênero e história". In: **Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio**, p. 4. Disponível em: <[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743123\\_ARQUIVO\\_texto\\_para\\_publicacao\\_Paulo\\_MacieleMariadeLourdesRabetti.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743123_ARQUIVO_texto_para_publicacao_Paulo_MacieleMariadeLourdesRabetti.pdf)>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2022.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Reformar os costumes ou servir o público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista**. 2016. 274f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, 2016.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. Vol. II. (1794-1855). São Paulo: Cultrix, 1977.

MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX. In: \_\_\_\_\_; MELO, Victor Andrade de (org.). **Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)**". Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOREL, Marco. **As transformações dos Espaços Públicos: Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)**. São Paulo: Hucitec, 2010.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Castratti e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

PAIXÃO, Múcio. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

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

\_\_\_\_\_. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. In: FARIA, João Roberto de. **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAMPAIO, Josiane Nunes Machado. **A política invade a cena: a vida teatral no Rio de Janeiro entre 1831-1848**. 233 f. Dissertação (Mestrado em História) – Escola de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018

VIANNA, Hélio. **Estudos de História Imperial**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1950.

WINDMÜLLER, Käthe. **O “Judeu” no Teatro Romântico Brasileiro: uma revisão da tragédia de Gonçalves de Magalhães, Antonio José ou o Poeta e a Inquisição**. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos da FFCLH/USP, 1984.