

*Cada noite, cada lei: políticas públicas  
e teatro no Rio de Janeiro do século XIX*

SILVIA CRISTINA MARTINS DE SOUZA<sup>1</sup>  
Universidade Estadual de Londrina

1.

**A**CIDADE É O RIO DE JANEIRO. O ano, 1865. A temporada do Teatro Lírico Fluminense, naquele ano, parecia prometer. Havia acabado de chegar à capital do Império uma companhia lírica italiana, trazendo o tenor Tamberlick e as cantoras Dejean e LaGrua para apresentarem-se às platéias fluminenses. A cidade vivenciava um clima de *frisson*. A disputa pelos bilhetes de entrada e pelos camarotes do Lírico estavam acirradas, levando ao aumento dos preços, tornando-se esse um dos assuntos prediletos das conversas entabuladas nas ruas, bem como motivo de crítica nos mais importantes jornais da cidade.

No dia 20 de julho, Souza Ferreira, folhetinista dramático do *Jornal do Comércio*, publicou os seguintes versinhos no seu artigo semanal:

Anda tudo contrafeito  
No teatro da harmonia  
Pois o que é torto num dia  
Passa noutra a ser direito  
.....  
Há noites em que a pequena  
Não quer ovações na casa;  
E em vão fique o povo em brasa,

Não vem Tamberlick à cena.  
 Em outras terna e serena,  
 Permite que haja função  
 Isso é mais que mangação!  
 Nunca vi polícia assim,  
 Que uma noite diz sim  
 E outras noites diz não,  
 Oh! Polícia, eu não te engano,  
 Tu cometes erro crasso,  
 Pois legisla sem compasso  
 Num teatro italiano.  
 Dizem até que este ano  
 Tanto já desafinaste,  
 Que com o ... apostaste  
 A ver quem mais desafina;  
 E, se é verdade, menina  
 Palavra que tu ganhaste.<sup>2</sup>

A julgar pelos versos acima reproduzidos e pelos artigos e notas publicados nos diferentes jornais do Rio de Janeiro nas semanas seguintes, a atuação da polícia no teatro Lírico Fluminense estava sendo problemática. Não foram poucas as reclamações dando conta das mudanças repentinas de determinações e de humores de uma polícia já à época vista como caprichosa e truculenta, a ponto de Souza Ferreira resumir essa atuação, no final do seu artigo, através de uma expressão: “cada noite, cada lei”.<sup>3</sup>

Tal situação não era, contudo, uma novidade para a população fluminense. Nos anos 1840, quando assinava os folhetins dramáticos do mesmo *Jornal do Comércio*, Martins Pena fazia menções recorrentes ao que reputava decisões arbitrárias dos representantes de uma instituição que tinha como uma de suas funções manter a ordem nas casas de espetáculos da Corte. Num de seus textos, ao dar conta da encenação da ópera *Elixir D'Amore*, Martins Pena criticaria a polícia em tom sarcástico ao mencionar que, no decorrer do espetáculo, um cão, que estava na platéia, aplaudia

[...] os cantores como podia, isto é, com latidos; mas a polícia, que viu nesse procedimento canino uma infração ao regimento teatral, mandou prender o inocente animal, e para esse fim entrou na platéia um pedestre que, chegando-se de mansinho para o perturbador sossego público, trepou em um banco com receio de ser mordido nas canelas, e fazendo-lhe do lenço uma coleira, o levou preso, dizem uns que para a Casa de Correção.<sup>4</sup>

Se, por um lado, esse texto nos dá conta de um momento em que as salas de espetáculos da capital do Império eram ainda muito improvisadas, com bancos, mochos, tábuas e outros recursos que possibilitassem a acomodação das platéias, não faltando nem mesmo a presença de animais nesses recintos, por outro lado ele é exemplar da falta de critérios na atuação da polícia, à qual vimos nos remetendo, explicitando seus mandos e desmandos, e fazendo com que as platéias se vissem submetidas a constrangimentos. (Holloway, 1997:162-3)

Críticas semelhantes foram elaboradas por Gonçalves Dias, em 1859, nos seus folhetins do *Correio Mercantil*. Tal como Martins Pena, este folhetinista reputava a atitude da polícia nos teatros

[...] inutilmente vexatória! – Não produz exatamente o contrário do que se pretende evitar com ele? – E este número grande de soldados nos corredores dos camarotes da primeira ordem, como se aquilo fosse um corpo de guarda, de que serve? Esses gritos de arrepiar as carnes, pregões de quitandeira, assobios e cacarejos que tantas vezes ouvimos nos teatros dramáticos, porque não se proibem também? <sup>5</sup>

Para esse crítico, portanto, não apenas a interferência da polícia nos teatros era contraproducente, como considerava a presença ostensiva dos policiais nas salas de espetáculos, e as cenas ridículas por eles protagonizadas, ainda mais condenáveis e atentatórias a uma imagem “civilizada” do que a atitude de certos espectadores com suas manifestações exaltadas. Assim, pode-se dizer que, tanto para Martins Pena quanto para Gonçalves Dias, parte da responsabilidade sobre os conflitos que tinham lugar nos teatros era atribuída aos excessos cometidos pela polícia.

Nos anos 1870, quando os teatros da Corte haviam numericamente duplicado, e a cidade começava paulatinamente a fazer parte de um circuito artístico obrigatório que incluía outras duas capitais – Montevideu e Buenos Aires –, tais queixas ainda podiam ser ouvidas. É exemplar, nesse sentido, que a *Gazeta de Notícias* do dia 20 de novembro de 1875 tenha publicado uma nota dando destaque a um fato que vinha ocorrendo no Alcazar Lírico. Segundo o autor anônimo desta nota,

[...] um agente de polícia, com abuso da autoridade e dos favores que porventura possa prestar à direção de um teatro que preside, exige o melhor lugar da sala para si e seus ordenanças, vá! Prejudica apenas a empresa [...] Mas que queira abusar tanto dessa autoridade para forçar as artistas desse teatro aos seus caprichos de sátiro, porco e feio, é quando menos imoral. <sup>6</sup>

O leitor já deve ter percebido, pelos exemplos aqui arrolados, que as relações entre polícia e platéias teatrais no Rio de Janeiro do século XIX não foram das mais tranqüilas, e que tal situação vinha de longa data, sendo que nos anos 1870 elas já haviam transbordado das salas dos espetáculos para os bastidores.

Alguns trabalhos sobre a polícia no Rio de Janeiro, elaborados por historiadores, já sublinharam a presença de uma verdadeira política pública “policia” posta em prática no país, notadamente no Rio de Janeiro, desde a chegada da corte portuguesa, em 1808.<sup>7</sup> Tal política seguia de perto o sentido que o termo “polícia” tinha em Portugal no século XIX, qual seja o de uma instituição incumbida de criar e pôr em prática dispositivos que visavam ao estabelecimento da urbanidade, da civilidade, da tranqüilidade e da segurança pública. (Holloway, 1997; Brandão e Matos, 1981; Carvalho, 1984)

Através do verbete “polícia”, que consta do *Dicionário Enciclopédico ou Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de 1868, pode-se perceber que ao longo do século XIX a palavra “polícia” manteve-se revestida dessa dupla acepção, isto é, significava governo e boa administração do estado, da segurança dos cidadãos, da salubridade, assim como cultura, polimento, aperfeiçoamento da nação e introdução de melhoramentos na “civilização”. No caso da polícia do Rio de Janeiro, essas duas áreas de atividades foram consideradas, e foram elas referenciais para o funcionamento da polícia fluminense oitocentista, permitindo que essa assumisse papel de destaque como órgão que funcionava como braço adicional de projetos imperiais civilizatórios e como meio de manutenção da ordem senhorial escravista, tendo como seu alvo preferencial os escravos e os homens livres pobres. (Holloway, 1994)

O objetivo deste artigo é mapear essa política, ainda que parcialmente, através da atuação da polícia nos teatros da Corte, um dos espaços de manifestação cultural e de diversão pública mais significativos da cidade no decorrer do século XIX, e um de seus símbolos de “civilidade”. Complementarmente, procuraremos apontar as ações e relações estabelecidas pelas audiências com os representantes daquela instituição para impor significados próprios ao que entendiam por participar dos espetáculos teatrais e por desfrutar de seus momentos de lazer.

## 2.

PODER-SE-IA COMEÇAR AFIRMANDO que as relações entre a polícia e os teatros no Brasil, no século XIX, foram quase sempre tensas e conflituosas. Ainda em

1824, quando Francisco Teixeira de Aragão era Intendente Geral de Polícia, foi baixado um edital estabelecendo medidas de segurança e policiamento a serem tomadas na capital do Império, que posteriormente foram estendidas às províncias. O artigo n.º 1 deste edital deliberava que

logo que for designado o espetáculo que se pretenda oferecer ao público, se participará circunstancialmente ao Intendente Geral de Polícia, remetendo-lhe as peças originais; para que este antes de qualquer ensaio ou publicação, possa proibi-lo quando seja contrário aos bons costumes e leis do Império.<sup>8</sup>

O cargo de Intendente Geral de Polícia foi criado em 10 de maio de 1808, e quem o ocupava era responsável pelas obras públicas e por garantir o abastecimento da cidade, além da segurança pessoal e coletiva, o que incluía a ordem pública, vigilância da população, investigação de crimes e captura de criminosos. As funções de censura prévia atribuídas à polícia, tal como se pode observar através do edital anteriormente citado, foram pouco a pouco dilatadas, bem como as atribuições dos seus representantes para inspecionar e fiscalizar a execução dos regimentos que tinham em vista manter sob controle as representações teatrais.

A partir de 1843, a polícia passou a dividir com o Conservatório Dramático Brasileiro as obrigações censórias. Desde a fundação do Conservatório Dramático Brasileiro, uma peça, para que pudesse ser encenada, deveria ser analisada e conseguir sua liberação junto a essa associação, sendo, então, remetida à polícia, da qual deveria receber um visto. Uma vez liberada em ambas as instâncias, a peça estava teoricamente livre de empecilhos para representação. Teoricamente porque, na prática, ainda que muitas delas tivessem sido submetidas aos trâmites legais para liberação, foram retiradas de cartaz pela polícia para serem reavaliadas pelo Conservatório, voltando ou não à cena (Souza, 2002)

É preciso mencionar, também, que de 1844 até o final do Império todos os teatros da capital passaram a contar com a presença de um juiz inspetor de teatro e com pedestres e permanentes no decorrer das encenações.<sup>9</sup> A presença desse verdadeiro corpo policial nas récitas tinha por objetivo garantir que as deliberações da censura e a manutenção da disciplina no interior das casas de espetáculos fossem respeitadas.

Todo esse aparato de intervenção oficial sobre as manifestações teatrais era, por sua vez, parte de um processo mais amplo de formação do Estado Imperial e de construção das elites senhoriais, que teve como momentos decisivos os

anos que abrangem de 1840 a 1860. Tal processo, tendo à frente os *saquaremas*, tinha em vista a manutenção das hierarquias definidoras de lugares sociais diferenciados para as elites senhoriais escravistas, os pobres livres, libertos e escravos e visava, também, à unificação ideológica da elite imperial por meio da educação superior, da imprensa, de certas instituições (como a Guarda Nacional) e – o que é de particular importância para o assunto de que estamos tratando – do teatro e da literatura. Nesse movimento, o tablado passou a ser utilizado para a efetivação de projetos letrados de civilização, e as platéias tornaram-se seu alvo preferencial, sendo para elas que se voltava a legislação que começou a ser posta em prática no período. (Mattos, 1994)

Com o olhar voltado para o comportamento das platéias também foi baixado um decreto, ainda em 1831, determinando que

[...] ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas ou gritos a quem quer que for, exceto aos atores os de bravo, *caput* ou fora, e neste mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranqüilidade do espetáculo os infratores serão multados. [grifo no original]<sup>10</sup>

Proibidas de manifestar-se espontaneamente, as platéias teatrais tiveram de defrontar-se com dispositivos legais cerceadores, baixados por autoridades temerosas das conseqüências que a exaltação dos espíritos poderiam provocar em centenas de pessoas reunidas nos teatros. Nesse movimento, cada vez mais foram delegadas à polícia prerrogativas de fazer respeitar as leis criadas pelo governo imperial visando ao controle das audiências.

Todas essas preocupações tinham lá suas justificativas. Se, por um lado, vários incidentes ocorridos no interior dos teatros, notadamente no período das regências,<sup>11</sup> contribuíram para consolidar uma noção de que aquele era um espaço altamente perigoso por permitir a expressão inflamada da opinião pública, por outro lado, o teatro era também considerado, à época, um símbolo de civilização, transformando-se em termômetro do grau de civilidade de um povo.

No caso brasileiro, todavia, essa última dimensão atribuída ao teatro era algo problemático, pois as platéias pareciam resistir a “civilizar-se”, como recorrentemente apontavam os críticos teatrais. José de Alencar, quando ficou incumbido do folhetim semanal do *Correio Mercantil*, entre os anos de 1854 e 1855, não poupou críticas ao comportamento das platéias. No artigo do dia 12 de novembro de 1854, Alencar enfocou detalhadamente o assunto, chegando a discriminar as atitudes dos espectadores que considerava pouco condizentes com o recinto dos teatros. Segundo ele,

[...] os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos (novo gênero de pateada), e de vez em quando um passeio lírico de uma légua fora da cidade, e ver-se-á que d'ora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandar o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum partido, chartonista ou casalonista, e vá ao teatro.<sup>12</sup>

São muitas e curiosas as informações sobre o comportamento dos espectadores contidos nesse artigo. Ao que parece, as vaías, os assobios, as “pateadas” e os espirros eram naturais e disseminados como meio de demonstração de receptividade ou de desaprovação dos espetáculos. A “pateada”, sobretudo, parece ter sido bastante utilizada, pois são várias as referências a esse hábito encontradas nos textos da época, nos quais os críticos, além de condená-lo como um comportamento “bárbaro”, reclamavam do barulho insuportável que produzia nos teatros.<sup>13</sup> A alusão irônica aos passeios como remédio para certas moléstias diz respeito a um acontecimento que teve lugar alguns dias antes da publicação desse folhetim, quando os admiradores de uma cantora lírica italiana – Casaloni – saíram pelas ruas da cidade numa manifestação de desagravo a algumas críticas publicadas contra a mesma num periódico da Corte pelos admiradores de uma cantora lírica francesa – Charton. (Souza, 2003:82) A popularidade da qual desfrutavam os cantores líricos da época chegava ao ponto, como o texto nos informa, de dividir a platéia freqüentadora dos teatros em partidos que levavam bastante a sério as demonstrações de admiração e apoio a seus favoritos. De tudo isso, o que buscamos reforçar é que tais detalhes, para além de simples curiosidade, se transformam em indicadores dos esforços despendidos pelos críticos para impor um comportamento unificado ao público, eliminando as contradições de comportamento que apontavam, ao fim e ao cabo, para um conjunto de práticas com uma lógica própria que, todavia, não eram por eles consideradas dignas de serem denominadas “civilizadas”.

No entanto, muitas vezes coube à própria polícia ser responsável pelo desrespeito aos regulamentos dos quais era responsável pelo cumprimento. No dia 8 de junho de 1865, o testemunho particular de um anônimo publicado sob forma de nota no *Jornal do Comércio*, ajuda-nos a vislumbrar melhor essa questão. Segundo esse espectador,

a prepotência exercida pela autoridade é um desrespeito à lei e ao mesmo tempo um insulto à moral e à justiça [...]; arremedada porém por agentes subalternos [...] é uma coisa ridícula, porque, neste caso, o agente que se diz executor da lei não passa de uma *figura* mais ou menos divertida que – na comédia burlesca de suas atribuições – dá-se em ridículo espetáculo àqueles que gostam de rir-se dos autómatos arvorados em juizes.<sup>14</sup> (grifo no original)

Já acostumados de longa data a lidar cotidianamente com uma polícia cujo exercício de poder a levava, particularmente nos mais baixos escalões, a nortear suas atitudes de prêmio e punição por laços pessoais, não surpreende que muitos dos espectadores dos teatros não nutrissem por ela qualquer tipo de respeito, como é o caso desse espectador anônimo.

Se o abuso de poder era motivo de crítica à atuação da polícia nos teatros, ainda mais condenáveis eram as ocasiões em que os policiais se arvoravam em intervir diretamente sobre um espaço de atuação que o público considerava de afirmação de práticas próprias, ou quando tais intervenções incidiam sobre suas escolhas. É isso o que indica a avaliação deste outro autor anônimo a respeito do chefe de polícia responsável pelo teatro do Alcazar, o qual, na sua visão, queria transformar-se para aquela casa

[...] no que são para as crianças o tutu, o papão, o lobisOMEM! Saia! Que gênio atrabiliário [...]

Durante mais de 150 representações do Orfeu [nos Infernos], o público fez repetir a marcha do segundo ato, o galope do último e o quadro final; durante mais de 150 representações, os artistas têm alardeado o diálogo com ditos mais ou menos portugueses, e os mais inocentes do mundo, tudo muito bem cabido numa paródia; e tudo passou sem o maior reparo, com grande satisfação dos apaixonados.

Entra o Sr. Subdelegado e tudo muda de figura: a causa mais inculpável transforma-se em delito, e para delito é o xadrez. Em vez de dirigir-se ao diretor, e de mandar fazer avisos prévios [...] agarra-se durante o espetáculo a qualquer artista ou empregado, e começa: Eu quero isto, não quero isto, sem isso, nem aquilo, nem mais aquilo.<sup>15</sup>

Esse trecho acaba por explicitar várias questões concernentes ao assunto de que estamos tratando. Em primeiro lugar, uma óbvia esterilidade da ação policial como meio de combater certas práticas, como a de o público exigir dos atores as repetições de partes do espetáculo que lhe agradavam, ou de patear, quando não se sentiam satisfeitos em suas expectativas. Em segundo lugar, as diferentes tentativas de combate às manifestações das audiências e às atitudes dos atores pela polícia, ora deles exigindo uma postura, ora outra, funcionam como um verdadeiro atestado da vitalidade de tais práticas, ao mesmo tempo em que reforçam a noção de que os espectadores sabiam lançar mão das mesmas em defesa do que viam como garantia de um direito seu. Em terceiro lugar, ao combater as manifestações das audiências e clamar pela intervenção policial para reprimi-las, os críticos teatrais, como foi o caso de Martins Pena, anteriormente mencionado,

posicionavam-se contra todo um passado atrelado a tais práticas, o qual supostamente não teria espaço num ambiente de “civilidade”, como consideravam ser o ambiente dos teatros.

### 3.

HOUVE MOMENTOS, PORÉM, em que a polícia foi instada pelas audiências a fazer valer os regulamentos da legislação relativa aos teatros, só que para reprimir a atividade daqueles que as platéias viam como seus “inimigos” em potencial: os cambistas.

A venda dos bilhetes para os teatros ocorriam de duas formas: podiam ser comprados para cada espetáculo nas bilheterias dos teatros a partir das 9 horas da manhã ou ser adquirida uma assinatura por temporada, isto é, uma espécie de “pacote” que incluía uma série de representações.

Desde os anos 1840, porém, a polícia vinha sendo requisitada pelas audiências para coibir a ação dos cambistas, e não faltaram sugestões para procurar dar cabo dessa situação, vista como inadmissível. Muitas vezes definidos pelos espectadores como verdadeiros “cancros roedores da algibeira alheia”,<sup>16</sup> os cambistas viviam provocando reações exaltadas nos espectadores dos diferentes teatros da Corte.

Nessa linha foi que no jornal *O Gosto* publicou-se uma notinha na qual podia-se ler que, em Paris, a venda dos bilhetes dos teatros era garantida pela polícia, e que nessa cidade adotara-se o hábito de espalhar policiais entre a multidão para prenderem os cambistas.<sup>17</sup> No Brasil, contudo, continuava a argumentar o autor dessa nota que os policiais muitas vezes não tinham o menor interesse em pressionar os cambistas, porque estavam com eles mancomunados.

Fazendo referência a essa suposta “aliança”, Gonçalves Dias chegou mesmo a comentar como as coisas ocorriam em certas ocasiões. Segundo ele, a polícia vivia querendo afastar os cambistas

[...] para o reino de Pantana como se houvesse duas pantanas no mundo; espia, catrafila, prende, faz diabruras, espalhafato, e tudo como se nada fizesse.

Semelhantes a estes bonecos cascabulhos com que os meninos brincam a piparetes, sem lhes poder dar jamais posição horizontal, os cambistas levantam-se após os piparetes, e às *barbas da polícia* continuam a negociar.[grifo no original]<sup>18</sup>

Real ou imaginária, essa ligação entre polícia e cambistas, a que vimos nos remetendo, serve para corroborar a imagem que se fazia da polícia à época,

qual seja a de uma instituição inoperante e afeita a ligações espúrias, que permitia a ocorrência de atos considerados ilegais ou até mesmo era conivente com eles, o que, ao fim e ao cabo, só servia para comprovar as distorções dos objetivos para os quais tinha sido criada.

Certo é que nos anos 1860 a atuação dos cambistas estava de tal forma disseminada que se chegou a pedir uma maior atenção do chefe de polícia para “uns maltrapilhos que todas as noites cercam as portas do Alcazar, e aí especulam escandalosamente com os bilhetes que lhes dão o ingresso nesse teatro, comprando-os pelo preço da casa e vendendo-os por 10% [a mais]”.<sup>19</sup> Sugeria-se, também, que não seria demais que a polícia

[...] lançasse os olhos para um certo botequim da Renaissance, cujo proprietário não satisfeito com o lucro que pode tirar do seu estabelecimento, entende que também tem o direito de fazer parte da nobre corporação dos *cambistas*.<sup>20</sup> [grifo no original]

Ou seja, a situação só havia piorado com o passar do tempo, pois mais gente vinha tentando garantir o seu quinhão num mercado do qual cada vez ficava mais claro ser possível auferir lucros.<sup>21</sup> E quando os espectadores cobravam da polícia uma atitude mais enérgica, como no caso anteriormente mencionado, vê-se como eles sabiam agir quando a questão era fazer valer aquilo que entendiam ser a satisfação de interesses próprios, o que não chega a surpreender. Afinal, ir ao teatro, para aqueles espectadores, era uma oportunidade de divertir-se e efetivar práticas autônomas e próprias de aproveitamento do tempo livre, e o preço dos ingressos passava a ser um dado importante na experiência de vários indivíduos que se viam privados de sua diversão.

Se acompanharmos esses incidentes ao longo do século XIX, através das páginas dos jornais da Corte, podemos constatar que, nas últimas décadas do século, as relações entre platéias e polícia não haviam mudado muito. Arthur Azevedo escreveria, em 1897, que “a molecagem das torrinhos é que está cada vez mais insuportável”, o que significa dizer que as políticas policiais de controle das manifestações espontâneas dos espectadores dentro dos teatros e a legislação que as regia já podiam ser consideradas letras mortas. (Mencarelli, 1999: 142)

Por outro lado, é preciso atentar para o fato de que é significativa esta menção de Arthur Azevedo às torrinhos. Lugares cujos bilhetes custavam mais barato em todos os teatros da Corte e das províncias, as torrinhos acabavam por reunir uma platéia bastante heterogênea nos teatros. As reclamações quanto aos distúrbios provocados pelos espectadores que tomavam assento em tais lugares foram assunto debatido desde a época em que Martins Pena assinava os folhetins do *Jornal do*

*Comércio*. Data desse período, inclusive, o início de um processo de construção de uma avaliação bem pouco simpática para esses espectadores, da qual a fala de Arthur Azevedo é exemplar. Espectadores esses que supostamente tinham como elo comum a uni-los a tendência a balbúrdia e a desordens.

À medida que o século foi avançando, essa foi cada vez mais a imagem das torrinhos divulgada pelos folhetinistas dramáticos. Procurava-se, com isso, difundir uma opinião negativa sobre elas, o que simultaneamente fornecia a justificativa necessária para o movimento, então assumido pela crítica, de tentar homogeneizar seu comportamento a partir de outro padrão, segundo o qual a atitude ideal a ser introjetada pelo espectador nos teatros seria o comportamento público silencioso e passivo, bem aos moldes do que entendiam ser uma postura “civilizada”.

Se em relação às atitudes turbulentas das torrinhos pode-se dizer que quase nada mudou até o final do século XIX, podemos, porém, sugerir que em relação à polícia alguma coisa sofreu modificação nesse período. É para esse assunto que nos chama atenção o mesmo Arthur Azevedo, ao mencionar, na crônica anteriormente apontada, que “a polícia cruzava os braços” diante da balbúrdia das torrinhos. Tal atitude, levando-se em consideração o quadro que vimos traçando, nos permite sugerir que a polícia, em finais do século XIX, talvez estivesse convencida de que em certas ocasiões só lhe restava um alvitre: nada fazer.<sup>22</sup> Não surpreende, nesse contexto, que cada vez mais se tornassem recorrentes as menções ao fato de que a polícia vinha se ressentindo de uma perda de “força moral” progressiva, tal como se dizia à época.

De tudo o que foi dito, o que se pode inferir é que o teatro no Rio de Janeiro do século XIX foi tema capaz de inspirar atitudes apaixonadas, e que os espectadores nem sempre aceitaram os mandos e desmandos da polícia sem questioná-los. Criando limites reais à uma política “policial” posta em prática pelo governo imperial, essas audiências demonstraram em diversas ocasiões que faziam valer seus pontos de vistas, interesses e expectativas.

Quanto à polícia, pode-se dizer que essa, na medida em que o século avançava, foi cada vez mais se transformando em uma instituição que se viu compelida a lutar para conquistar uma credibilidade junto à população, credibilidade essa, na verdade, da qual pouco desfrutou. Nesse sentido, poderíamos acrescentar que se, na atualidade, a rápida escalada da violência descortinou a grave deterioração das relações sociais e levantou a existência de um real problema policial no Rio de Janeiro, tal situação foi sendo paulatinamente construída ao longo do século XIX. Embora o que se vivencie hoje não seja o mesmo que foi vivenciado naquele tempo, é impossível deixar

de reconhecer um elemento comum presente nesses dois momentos históricos: o de que o poder da polícia foi direcionado para as camadas inferiores da sociedade existindo, portanto, fora das fronteiras da cidadania, no mundo dos excluídos, o que contribuiu para que seu poder fosse ignorado.

#### Referências Bibliográficas

- BRANDÃO, Berenice C., MATTOS, Ilmar R. e CARVALHO, Maria Alice R. de. *A Polícia e a Força Policial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Série Estudos PUC/RJ, 1981.
- BRETAS, Marcos Luiz. *Ordem na Cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro (1907-1930)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- . *A guerra nas ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988
- CARVALHO, Erasto. “Criar novas polícias: repetir um velho erro?”. *Revista da Polícia Militar do Rio de Janeiro*: I(4):12-4, out. 1984.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem. A elite política imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980
- COLEÇÃO DAS LEIS DO IMPÉRIO. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional
- HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1997
- MATTOS, Ilmar R.. *O Tempo Saquarema. A formação do Estado imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1994.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. *A Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999
- MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*. São Paulo: Martins, s/d.
- SILVADO, João Brasil. *O serviço policial em Paris e Londres*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1985
- SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais a Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002
- . *O Palco como Tribuna: uma leitura de “O Demônio Familiar”, de José de Alencar*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2003

#### Notas

<sup>1</sup> Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina e autora de *As Noites do Ginásio: teatro e tensões culturais a Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002; de *O Palco como tribuna: uma leitura de “O Demônio Familiar”, de José de Alencar*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2003, e co-autora da coletânea *A História Contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

<sup>2</sup> *Jornal do Comércio*, 20 de julho de 1865. “Folhetinista dramático” era a expressão utilizada para denominar o indivíduo que exercia a função do crítico teatral de hoje.

<sup>3</sup> *Jornal do Comércio*, 20 de julho de 1865

<sup>4</sup> *Jornal do Comércio*, 10 de agosto de 1847. Os pedestres eram os representantes dos mais baixos escalões da polícia civil. De origem social humilde e recebendo baixos salários, os pedestres faziam o policiamento das ruas da cidade, praças, docas, botequins, pensões e teatros.

<sup>5</sup> *Correio Mercantil*, 10 de outubro de 1859.

<sup>6</sup> *Gazeta de Notícias*, 20 de novembro de 1875.

<sup>7</sup> Os trabalhos sobre a polícia, desenvolvidos por historiadores, são relativamente recentes, tendo sido esse um tema bastante explorado, nos últimos 30 anos, por pesquisas elaboradas por sociólogos. Marcos Luiz Bretas (*Ordem na cidade: o exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro, 1907-1930*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997) observou que essa lacuna começou a ser preenchida a partir da crescente conscientização antropológica por parte dos historiadores, e com a contribuição da historiografia francesa ao introduzir conceitos tais como cotidiano, mentalidades e imaginário, dentre outros, que apontaram para a busca de novas abordagens e significados pelos estudos históricos.

<sup>8</sup> *Coleção das Leis do Império*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1824.

<sup>9</sup> Os pedestres estavam para a Polícia Militar como os permanentes para a Polícia Civil. A função do juiz inspetor de teatro era a de acompanhar a encenação cotejando o texto falado pelos atores com o original censurado pelo Conservatório Dramático Brasileiro e pela polícia, estando revestido das prerrogativas de suspender o espetáculo, caso julgasse necessário.

<sup>10</sup> *Coleção das Leis do Império*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1831. Decreto nº 400, de 29 de novembro de 1831

<sup>11</sup> Carl Seidler, mercenário alemão que viveu no Rio de Janeiro no período das regências, relata um desses incidentes no seu *Dez anos no Brasil* do qual, segundo ele, restaram 30 mortos e outros tantos feridos. Tudo começou quando um espectador gritou "Viva a república!", logo repetido por várias vozes simultaneamente. Em resposta a esse grito ouviu-se um "Viva d. Pedro II!". O juiz inspetor do teatro mandou que as portas de saída do teatro fossem fechadas e que os policiais entrassem em ação para prender os responsáveis pela confusão, no que foram recebidos por espectadores que com ele se defrontaram.

<sup>12</sup> *Correio Mercantil*, 12 de novembro de 1854. A essa série de folhetins Alencar deu o título "Ao Correr da Pena".

<sup>13</sup> Introduzida no Brasil pelos portugueses e tão antiga quanto as primeiras representações teatrais que tiveram lugar na colônia, a pateada foi uma prática que se perpetuou por séculos e demonstrou ser bastante arraigada, tanto nos teatros da Corte, quanto nos das províncias, onde, segundo consta, a ousadia dos pateadores chegava ao ponto de forçar os atores a porem-se de joelhos, a pedirem perdão, quando sua atuação não era do agrado das platéias.

<sup>14</sup> *Jornal do Comércio*, 8 de fevereiro de 1862

<sup>15</sup> *Jornal do Comércio*, 21 de janeiro de 1866. *Orfeu nos Infernos* é uma opereta de Offenbach que estreou no Rio de Janeiro, em 1865, e alcançou grande sucesso ultrapassando a marca de quatrocentas representações. Vale observar, também, que o teatro do Alcazar foi o responsável pela introdução da opereta e de outras formas do teatro musicado no Rio de Janeiro em meados do século XIX.

<sup>16</sup> A expressão consta do *Diário do Rio de Janeiro*, em uma nota publicada no dia 26 de junho de 1856.

<sup>17</sup> *O Gosto*, 5 de agosto de 1843

<sup>18</sup> *Correio Mercantil*, 2 de dezembro de 1849

<sup>19</sup> *Jornal do Comércio*, 29 de junho de 1866

<sup>20</sup> *Jornal do Comércio*, 29 de junho de 1866

<sup>21</sup> A partir de fins dos anos 1860, o número de teatros da Corte aumentou significativamente, bem como o das companhias dramáticas formadas tanto por empresários e atores da terra quanto por estrangeiros que começaram a incluir o Rio de Janeiro nas suas turnês.

<sup>22</sup> *Ibid.*

SILVIA CRISTINA MARTINS DE SOUZA

Doutora em História Social pela Unicamp

Pesquisa em andamento: "Os rumores de um silêncio: um estudo biográfico sobre o ator e dramaturgo Francisco Correa Vargas"

smartins@uel.br