

Carolina Mafra de Sá

*Os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro
e na província de Minas Gerais*

(Fins do século XVIII aos meados do século XIX)

COLLEÇÃO DAS LEIS

DO

IMPERIO DO BRAZIL

DE

1826

PARTE PRIMEIRA



5,434,021,44
(1826)

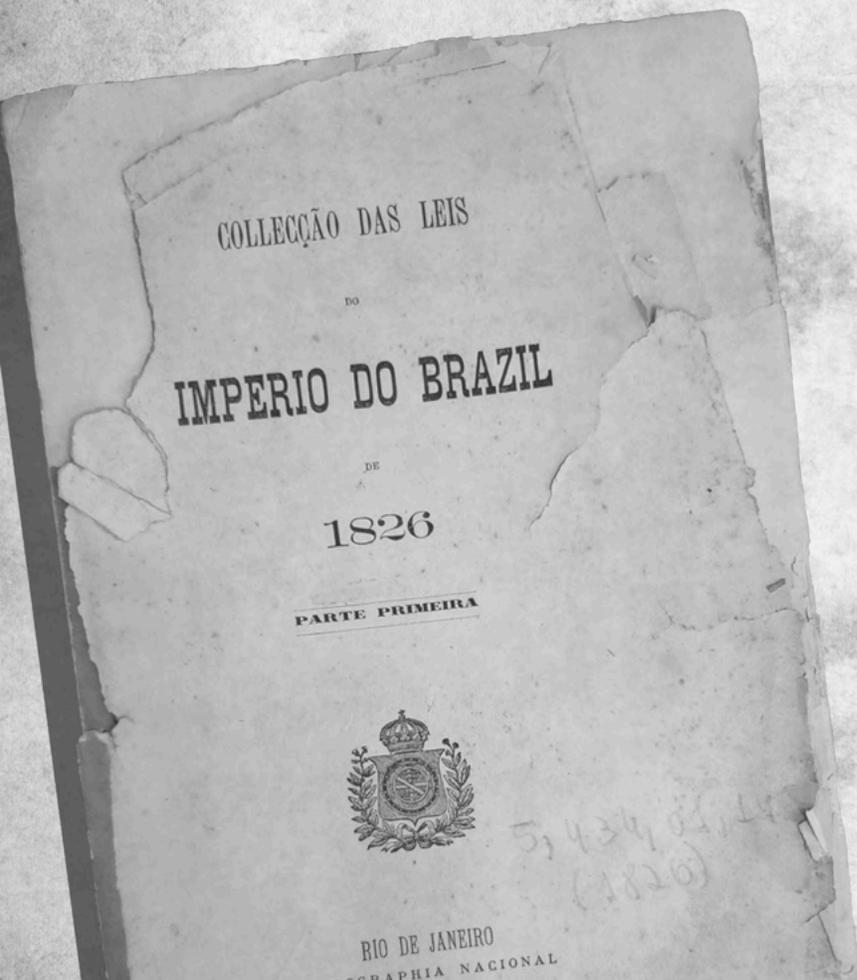
RIO DE JANEIRO
GRAPHIA NACIONAL

Atena
Editora
Ano 2022

Carolina Mafra de Sá

*Os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro
e na província de Minas Gerais*

(Fins do século XVIII aos meados do século XIX)



Atena
Editora
Ano 2022

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

bn.gov.br

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo do texto e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva da autora, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos a autora, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa



Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins



Os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e na província de Minas Gerais (Fins do século XVIII aos meados do século XIX)

Diagramação: Bruno Oliveira
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: A autora
Autora: Carolina Mafra de Sá

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S111 Sá, Carolina Mafra de
Os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e na província de Minas Gerais (Fins do século XVIII aos meados do século XIX) / Carolina Mafra de Sá. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-0222-0
DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.220222605>

1. História da educação. 2. Educação em espaços não-escolares. 3. Teatro. I. Sá, Carolina Mafra de. II. Título.

CDD 370.9

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DA AUTORA

A autora desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao conteúdo publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o texto publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



SINOPSE

Neste livro a autora buscou compreender a função educativa idealizada ao teatro, pelos governantes e pela elite mineira e fluminense, no final do período colonial até meados do século XIX. A autora analisou o quê o teatro ensinava, a quem e de que maneira, além de detectar quais as mudanças e permanências entre o contexto colonial e do império; como agiria, que valores e costumes teria a almejada população civilizada, nesses dois contextos; o que era evitado, impedido e exigido para que “bons espetáculos”, ou seja, espetáculos educadores – na perspectiva da elite e do monarca – acontecessem. Para tanto foram analisadas as regulamentações da colônia e do império, sobre os espetáculos teatrais e sobre os usos e posturas desejadas nas casas de ópera, teatros e ginásios. Tal análise foi cruzada com o estudo das fontes citadas pelos autores utilizados como referência. São trechos de jornais da época, relatos de viajantes e regulamentações da Colônia citadas por José Galante de Sousa (1960), Décio de Almeida Prado (2003), Afonso Ávila (1977) e José Seixas Sobrinho (1961).

PREFÁCIO

Este livro é fruto de uma pesquisa que foi desenvolvida no âmbito do Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação (GEPHE/FaE/UFMG) no ano de 2005, sob a orientação do Prof^o. Dr^o. Luciano Mendes de Faria Filho. Minha inserção no grupo se deu em agosto de 2003 como bolsista de iniciação científica para trabalhar com a pesquisa. *A produção acadêmica sobre a feminização do magistério no Brasil: balanço e perspectivas*¹. No entanto, devido a um interesse pessoal pelos estudos sobre espaços educativos não escolares, especialmente aqueles que vinculam a arte, passei a investigar o processo de institucionalização dos espetáculos teatrais em Sabará no século XIX. Meu interesse por esta cidade surgiu a partir das discussões realizadas no grupo², acerca dos processos e práticas educativas existentes nesta localidade no período de 1750 ao início do século XX. Pretendia investigar o processo de institucionalização dos espetáculos teatrais, buscando entender quais eram as peças consideradas importantes para civilizar a elite imperial e quais eram as voltadas para a população pobre.

Após levantamento bibliográfico elegi três trabalhos que permitiriam agilizar a pesquisa na seleção das fontes. São eles: “Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX”, de Regina Horta Duarte (1995); “O teatro em Sabará: da colônia à república”, de José Seixas Sobrinho (1961); e “O Teatro em Minas Gerais século XVIII e XIX”, de Affonso Ávila (1977). Dentre todos os trabalhos que tive acesso, esses foram os únicos que abordavam o teatro em Minas Gerais no período investigado. A maioria das pesquisas que li, independentemente do enfoque, consideravam o teatro como uma instância de formação e sociabilidade, porém, não se propunham a explorar a função educativa do teatro, ou seja, o tipo de formação confiada a este espaço, os meios e estratégias utilizadas para alcançá-la, o público para o qual esta educação era direcionada e em quais momentos ela acontecia.

Não encontrei historiadores ou historiadoras da educação que trabalhassem com este tema. Acredito que a ausência de pesquisas nesse sentido se justifica pelo fato de que a historiografia da educação antes da década de 1980 tinha uma produção muito voltada para a história das ideias pedagógicas e das políticas educacionais. É recente o movimento dos historiadores e historiadoras da educação em busca de novos objetos de pesquisa, considerando os espaços não escolares. Segundo Thais N. L. Fonseca (2003, p.60):

1 Este trabalho é parte do Projeto Integrado de Pesquisa, intitulado: “Escarlarização, Culturas e Práticas Escolares: Investigação Sobre a Instituição do Campo Pedagógico em Minas Gerais (1750/1950)”. É realizado por um subgrupo do GEPHE, que desenvolve o Projeto Estudos História da Educação e Gênero. Buscamos levantar e analisar a produção sobre os estudos da feminização da profissão docente no Brasil no final do séc. XIX e início do séc. XX. Pretendemos detectar as explicações recorrentes acerca deste fenômeno e verificar se essas são fundamentadas a partir de uma análise das fontes.

2 GEPHE – Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação, hoje denominado Centro de Pesquisa em História da Educação – GEPHE.

(...) o mesmo movimento que orientou as mudanças de direção na historiografia de uma forma geral atingiu a História da Educação, levando-a a considerar outros objetos e outros problemas para além das tradicionais história das ideias pedagógicas e história das políticas educacionais. No Brasil, essas mudanças ocorreram de forma mais nítida a partir da década de 1990 e têm inspirado parte significativa dos estudos recentemente realizados.

A partir dos trabalhos citados, analisei as fontes utilizadas pelos autores buscando apreender a função educativa atribuída ao teatro. No entanto, tive acesso a poucas fontes referenciadas nas pesquisas. Os documentos da Câmara de Sabará citados por José Seixas Sobrinho com a indicação do códice, não estavam disponíveis no Arquivo Público Mineiro, pois, estavam sendo microfilmados. A hemeroteca de Belo Horizonte não possui os jornais utilizados por esses autores com exceção de “O Contemporâneo”, que foi descartado porque sua publicação inicia-se em 1889. Decidi, então, investir na busca por leis que regulamentavam os teatros e espetáculos teatrais no Brasil no século XIX.

O percurso de pesquisa sobredito reforça a afirmação de Faria Filho (1998) sobre a prática do/no arquivo modificar as pesquisas em seu processo e conseqüentemente, em seu resultado. Diante dos impedimentos que encontrei e tendo decidido trabalhar com as leis como principais fontes utilizadas na pesquisa, passou a ser necessário ampliar o olhar com relação ao recorte geográfico e modificar o recorte temporal, não mais focalizando a Cidade de Sabará, mas, a Corte e a Província de Minas Gerais. O período estudado passou a ser do final do século XVIII a meados do século XIX. Acreditava que abranger o fim do século XVIII possibilitaria a percepção das mudanças e permanências relacionadas com o teatro no período da Colônia, e após a independência.

As mudanças das fontes estudadas e do recorte temporal e geográfico provocaram modificações, também, no objetivo da pesquisa. Passei, então, a buscar a função educativa idealizada ao teatro, pelos governantes e pela elite mineira e fluminense, no final do período colonial até meados do século XIX. Ou seja, busquei entender o que o teatro pretendia ensinar, a quem e de que maneira. Também procurei detectar quais as mudanças e permanências entre o contexto colonial e do império; como agiriam, que valores e costumes teriam a almejada população civilizada, nos dois contextos sobredits; o que era evitado, impedido e exigido para que “bons espetáculos”, espetáculos educadores – na perspectiva da elite e do monarca – acontecessem. Para alcançar tais objetivos, analisei a regulamentação Colonial³ e Imperial, sobre os espetáculos teatrais e sobre os usos e posturas desejadas nas Casas de Ópera, Teatros e Ginásios, busquei cruzar essa análise com as fontes citadas pelos autores que utilizei como referência.

Acessei as leis indicadas nos trabalhos acima citados, que se encontram na Coleção de Leis do Império do Brasil, Leis da Província Mineira, alguns alvarás e decisões

3 Tive acesso a algumas regulamentações da Colônia, através das pesquisas dos pesquisadores citados anteriormente.

da Colônia referentes à instalação e regulamentação dos teatros públicos. Posteriormente, busquei nos índices das Leis do Império, por Decretos, Cartas Régias e Alvarás, Decisões de Governo e Atos do Poder Legislativo e Executivo, que regulamentaram o teatro.

As questões que nortearam a análise desta regulamentação foram: que função era atribuída ao teatro durante a colônia e o império, a quem este era dirigido e por quem era pensado? Que valores e costumes os espetáculos teatrais e as posturas exigidas no edifício teatral queriam formar / ensinar? O quê significava civilizar-se tendo o teatro como instrumento / meio, para a elite mineira e da Corte?

Nesta pesquisa, utilizei como referencial teórico-metodológico conceitos da História Cultural, tais como, representação, apropriação e imaginário. Segundo Daniel Roche⁴ (*Apud* Fonseca, 2003. p.54) os objetivos da História Cultural são fundamentalmente, o estudo “dos comportamentos coletivos, das sensibilidades, das imaginações, dos gestos a partir de objetos precisos, tais como os livros ou as instituições de sociabilidade”. Acredito que este campo metodológico possibilitou o entendimento do problema que busquei compreender.

Segundo Sandra Jatahy Pesavento (2003, p.39), representação é um conceito que surgiu dos estudos de Mauss e Durkheim para designar as formas integradoras da vida social, construídas pelos homens para manter a coesão do grupo.

Sendo a lei uma forma integradora da vida social, o conceito de representação foi útil para captar a função educativa atribuída ao teatro expressa nessas leis, além das condutas e práticas sociais geradas por elas. Considerando que diferentes grupos de indivíduos estavam envolvidos nas relações cotidianas em torno da questão do teatro e espetáculos teatrais, a noção de apropriação, permitiu a visualização de diferentes formas de manifestação dessas práticas culturais.

Imaginário, segundo Sandra Pesavento (2003, p.43), é “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”.

O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito. (Pesavento, 2003, p.43).

O conceito de imaginário permitiu-me refletir e analisar a complexidade das representações, levando em conta as temporalidades diversas, as permanências e mudanças. Visto que o recorte temporal deste estudo é extenso, acredito que o conceito de imaginário ajudou a entender como as representações sobre a função educativa do teatro, expressas nas leis e apropriadas diferentemente pelos diversos extratos da sociedade,

4 ROCHE, In: RIOUX, 1997, p.31. Tradução Livre.

foram se modificando ao longo do tempo e resultando em imaginários sociais. É através dos imaginários sociais que uma coletividade

(...) designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de "bom comportamento", designadamente através da instalação de modelos formadores. (Baczko, *Apud.* Fonseca, 2003, p.64)⁵.

No primeiro capítulo deste livro abordei as discussões que ocorreram na Europa, no século XVIII, sobre os espetáculos teatrais como modificadores dos costumes e multiplicadores das virtudes e da boa moral. Discuti a influência dessas ideias iluministas na construção de edifícios teatrais na Colônia Portuguesa e na formação de um público ávido pelo teatro. Analisei duas regulamentações publicadas nesse período que indicaram a função atribuída ao teatro pela metrópole.

O segundo capítulo se dedica a compreender o teatro público da corte como espaço de formação: quem eram os freqüentadores, quem o financiava, qual era sua importância na perspectiva do governo e da elite, qual o repertório desse teatro e o que isso poderia evidenciar. Então procurei compreender o contexto em que começaram a surgir as regulamentações para o teatro da corte e das províncias e que reações e práticas sociais essas leis provocaram.

Já no terceiro capítulo, pretendi fazer uma leitura analítica da obra de José Seixas Sobrinho (1961), com o objetivo de, a partir do que já foi estudado pelo autor, indicar possíveis caminhos para futuras pesquisas, sobre o teatro e espetáculos teatrais em Sabará - MG, no período da Colônia aos meados do século XIX.

5 BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi: Antropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985

SUMÁRIO

O TEATRO NO BRASIL COLÔNIA: AS IDEIAS ILUMINISTAS E A CONSTRUÇÃO DE TEATROS EM MINAS GERAIS E NA CORTE	1
ESPETÁCULOS E EDIFÍCIOS TEATRAIS: A CRIAÇÃO DE ESPAÇOS E TEMPOS DE SOCIABILIDADE E FORMAÇÃO	7
O TEATRO EM SABARÁ: UMA LEITURA A PARTIR DO TRABALHO DE JOSÉ SEIXAS SOBRINHO	19
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS	36
Bibliografia complementar	37
ANEXOS	38
Anexo 1	38
Anexo 2	40
Anexo 3	42

O TEATRO NO BRASIL COLÔNIA: AS IDEIAS ILUMINISTAS E A CONSTRUÇÃO DE TEATROS EM MINAS GERAIS E NA CORTE

O século XVIII, na Europa, é marcado pelas ideias iluministas, que primavam pela razão e acreditavam na capacidade do homem de traçar seu próprio destino. Neste período os filósofos participavam ativamente na sociedade européia, refletiam sobre a condição humana e os costumes daquele tempo.

Os filósofos e a elite européia muito discutiam sobre a função e as características do bom teatro. Segundo Franklin de Matos a maneira de pensar o teatro modificou-se no século XVIII, foi estabelecida

entre estética e psicologia uma aliança de grande importância. Tomar como objeto de reflexão não tanto as “obras de arte” quanto “a consciência estética” não tanto os “gêneros” quanto “as atitudes artísticas”, fazer da meditação sobre a arte uma meditação acerca da impressão que a obra provoca naquele que a contempla – estas operações significam que se deve tomar a natureza humana como fio condutor para a decifração da arte. (Matos, 1993 p.22)¹.

Em meio a essas ideias, ergueram-se, por toda a Europa, edifícios teatrais com o propósito de criar um espaço de reflexão, de autoconhecimento. O teatro, para os iluministas era a escola do povo e deveria primar pela virtude, verossimilhança, ser o espaço da filosofia moral. Filósofos como Voltaire e Diderot chegaram a escrever dramaturgias. Segundo Berthold (1968), Diderot escreveu *Lê Père de Famille* (O Pai de Família) considerado o grande modelo do novo drama de classe média. A era dos grandes teatros da cidadania burguesa começava. Os espetáculos reforçavam valores burgueses, como a família, a propriedade e a liberdade.

O século do Iluminismo tendia para a reflexão, o sentimentalismo e a crítica. Houve muita moralização e argumentação, autorizadas e inspiradas pela nova deusa da Razão. Surgiram revistas semanais para as classes médias, e elas dedicavam páginas inteiras à questão do teatro. (Berthold 1968, p. 382).

Entre os filósofos do século XVIII não existia um consenso sobre qual seria a função do Teatro. Em 1757 Diderot publicou a *Enciclopédia* em que D’Alembert escreveu o verbete *Genebra*, lembrando a importância do teatro, sua função de instruir o povo, a fim de aperfeiçoar o gosto e os costumes e aconselhava os genebrinos a revogarem as leis que proibiam sua instalação na cidade. Rousseau, em carta escrita como reação a tal verbete, comenta que D’Alembert foi o primeiro filósofo a incitar um povo livre, uma pequena cidade e um Estado pobre a assumir as despesas de um espetáculo público. Tal Carta é um

1 MATOS, Franklin de. Introdução: Teatro e Amor - Próprio. Campinas - SP., Editora da UNICAMP p. 22. Separata de: ROUSSEAU, Jean-Jacques. Carta a D’Alembert. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas - SP. Editora UNICAMP, 1993 p.11-22.

exame da função social e política dos espetáculos. Rousseau acreditava que, ao ensinar os espetáculos teatrais não agradavam, ao agradar não ensinavam. Para ser bem aceito pelo público, um espetáculo precisava provocar sensações prazerosas, o que não aconteceria se os espectadores fossem corrigidos ou contrariados. Um espetáculo seria aplaudido por um determinado povo se espelhasse suas paixões e tornasse odiosas àquelas que já o eram. Dessa forma, para Rousseau, o teatro não cumpria a função almejada pelos iluministas, não era capaz de modificar os costumes.

Também no Brasil Colônia, as ideias iluministas circulavam entre as elites. É possível fazer tal afirmação, ao observar os livros e leituras que aqui existiram naquele período. Luiz Carlos Villalta (1997) destaca que a partir de meados do século XVIII houve um aumento de bibliotecas particulares no Brasil, sobretudo nas regiões que constituíam uma civilização mais urbanizada, como a capitania de Minas Gerais, que cresceu rapidamente por conta da exploração do ouro. Segundo Décio de Almeida Prado (2003), esse período foi também, momento da construção de Casas de Óperas nos pontos mais importantes da Colônia. É importante pensar a relação entre o teatro e a literatura, de que maneira o aumento das bibliotecas particulares no Brasil, pode ter contribuído para o crescimento de apresentações teatrais e conseqüente construção de “edifícios apropriados”. Podemos nos perguntar se o aumento da circulação de livros teria contribuído para produzir uma sensibilidade, um determinado gosto pelo teatro entre os leitores, e conseqüente formação de um público, de uma demanda por apresentações teatrais específicas.

Tais bibliotecas, segundo Villalta (1997), continham, em sua maioria, livros com temas relacionados à profissão de seus proprietários, além de obras que simbolizavam certa obediência à fé, ao rei e à lei. No entanto, havia também, publicações que contestavam esta tríade. As leituras dessas obras de contestação, segundo o autor, eram feitas em grupos, em espaços públicos e privados e em voz alta, o que caracteriza a predominância de uma cultura oral da época, apesar do aumento do número de livros.

As bibliotecas privadas descritas em inventários do século XVIII eram, geralmente, de pessoas do clero e da elite colonial. Villalta (1997) afirma que alguns intelectuais proferiam discursos contra a fé, o rei e a lei em locais privados e públicos.

(...) duvidava-se das palavras da Bíblia, postulava-se que a origem do poder real encontrava-se nos povos, defendia-se a sublevação contra um rei despótico e o regicídio nos casos dos que eram traidores, elogiava-se a república e destratava-se a monarquia, atacava-se a fidalguia, aplaudiam-se os sucessos da França revolucionária... Defendiam-se a liberdade e um governo “democrático”!. (Villalta, 1997, p.382).

No Brasil, neste período, mesmo entre os homens livres, eram poucas as pessoas que possuíam livros. Em Minas Gerais, dentre estes poucos, Villalta (1997) destaca três advogados em Mariana. Na Bahia conta o padre Francisco Agostinho Gomes que, segundo

o autor, possuía a maior e melhor livreria do Brasil de então. Dentre os livros desses homens encontramos autores como Voltaire, Diderot, D’Alembert, ou seja, filósofos e homens do teatro. Tais filósofos e dramaturgos europeus defendiam a função educadora para os espetáculos teatrais. A partir deste indício, é possível inferir que a ideia iluminista, que atribuía tal função educadora às peças, circulava entre pessoas da elite colonial brasileira.

No Brasil colônia, segundo José Seixas Sobrinho (1961, p.15) Portugal recomendava às Capitanias a instalação de edifícios teatrais regulados para educar o povo.

Em alvará datado de 17 de julho de 1771, El-Rei chegou a formular, de modo inequívoco, a posição do governo de Lisboa no tocante ao assunto, concluindo por recomendar ‘o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários’. (Sousa, *Apud* Ávila, 1977, p.58)²

Sobrinho (1961, p.31-32) acredita que esse alvará acabou por provocar, no Brasil, a construção de “espaços apropriados”, quase extinguindo os tablados de madeira em praça pública. Ao mesmo tempo, este autor relata que há indícios da existência daquela que seria a primeira casa de espetáculos de Sabará antes de 1771, o que evidenciaria uma preocupação anterior ao Alvará, com a instalação de edifícios teatrais e a presença de espetáculos no cotidiano da Vila.

Segundo Décio de Almeida Prado (2003), viajantes europeus que estiveram na América Portuguesa, no início do século XVIII, registraram festividades realizadas oficialmente pela Igreja, que integravam diversas atividades como cavalhadas, touradas, combates simulados, números musicais, fogos de artifício, desfile de carros alegóricos e apresentações teatrais. Hessel e Raeders³ (*Apud* Prado, 2003, p.22) contam que:

Foi assim que Vila Rica comemorou em 1733 a transladação do Sacramento Eucarístico de um templo para outro. O padre português que fornece essas indicações, num opúsculo intitulado *Triunfo Eucarístico*, relata que na ocasião foram postas em cena, num tablado erguido junto à igreja, três comédias espanholas: *El Secreto a Vozes*; *El Príncipe Prodigioso*; *El Amo Criado*.

Prado (2003) indica que edifícios teatrais estavam sendo construídos desde 1760, ou seja, antes do alvará sobrescrito. Neste período surgiu, vindo de Portugal, com o aval do poder monárquico, novo gênero teatral: a ópera italiana. As peças de Metastasio, dramaturgo italiano, eram muito apresentadas aqui e influenciavam outras, escritas por nossa gente. É possível supor que essas apresentações demandavam espaços mais

2 SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960. 2v.

3 L. Hessel, e G. Raeders, *O Teatro no Brasil da Colônia à Regência*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974, p.33.

apropriados. Somando a isso, a influência da Europa – que também construía seus edifícios teatrais – e posteriormente o incentivo da Metrópole através do alvará de 1771, o resultado foi a construção, no Brasil, de diversas Casas de Ópera, nomeadas desta forma, por conta do gênero teatral em voga.

As óperas italianas não mantiveram, no Brasil, a estética europeia. As apropriações desse gênero teatral transformaram toda e qualquer apresentação que intercalassem falas e números musicais, em óperas. Estas apropriações podem ser percebidas tanto na maneira que aqui eram representadas as peças de Metastasio, como nas peças escritas por nossos dramaturgos. As peças italianas passavam

(...) por Lisboa, de onde vinham já traduzidas ou adaptadas, não raro sem menção de autor e com títulos modificados. Essas edições avulsas, denominadas “de cordel” por serem vendidas dependuradas em barbantes, acabaram adquirindo – ou já tinham desde o início – um sentido fortemente popular e pejorativo. (Prado, 2003, p.24).

Além do alvará citado acima, há nos anos finais da década de 1780, segundo J. F. de Almeida Prado⁴ (Apud Sousa, 1960) uma “medida moralizadora” que partia do Intendente Pina Manique, depositário da confiança absoluta da rainha D. Maria I. Essa medida⁵ proibia às mulheres a entrada nos bastidores, camarins e salas de espetáculos, e para maior cuidado em evitar deslizes contra os bons costumes, não se permitiam cortinas nos camarotes, possivelmente por serem “cúmplices” de excessos condenáveis.

É interessante perceber que tanto o texto do alvará de 1771 quanto da medida de D. Maria I na década de 1780, deixavam claro a condição para que um espetáculo teatral ensinasse a boa moral e os bons costumes: sua regulamentação, ou seja, seu controle. É possível então concluir que as leis que regulamentavam os espetáculos teatrais tinham grande importância, eram condição para que estes civilizassem, ou não, uma sociedade. O destaque dado à tal questão, aparece nas regulamentações vindas de Portugal e nos textos dos filósofos europeus que acreditavam na função educativa do teatro. Segundo Prado⁶ (Apud Sousa, 1960, p.118-119):

Em uma ordem de sua lavra, datada de fins de 1780, exarava o magistrado as normas necessárias, segundo seu parecer, à prática do teatro sem que daí se ofendessem o decoro e paz públicas. Divagando sobre a arte de representar ele lembra que nos primeiros séculos da Igreja tinham sido proibidas as representações teatrais, e anatematizados os que a elas comparecessem. “Todavia, de espetáculos licenciosos, dizia Pina Manique, podia tirar-se escola de moral e repreensão dos vícios. Chegavam-lhe, até, ecos de que políticos “mais celebrados da Europa” julgavam útil o teatro, não só para divertimento

4 PRADO, Décio de Almeida. A Evolução da Literatura Dramática. In: *A Literatura no Brasil*. Direção de Afrânio Coutinho com assistência de Eugênio Gomes e Barreto Filho, vol. II, Rio de Janeiro, 1955, p. 249-283

5 O autor não cita a natureza jurídica dessa medida.

6 PRADO, Décio de Almeida. A Evolução da Literatura Dramática. In: *A Literatura no Brasil*. Direção de Afrânio Coutinho com assistência de Eugênio Gomes e Barreto Filho, vol. II, Rio de Janeiro, 1955, p. 202-203

como instrução do povo. Assim, consentia em que fosse praticado desde que se evitassem distúrbios decorrentes da perigosa mistura dos dois sexos. As representações seriam permitidas a homens, vedada a mulheres entrada no bastidores, camarins e salas de espetáculos (...) (Grifos meus).

José Galante de Sousa (1960) diz que em 1800 o empresário Antônio José de Paula, requereu e conseguiu que se revogasse a disposição legal que vedava o acesso das mulheres ao teatro. O fato de nos fins do século XVIII existirem algumas companhias teatrais que continham em seu elenco atrizes, assim como o fato de continuarem a existir, após 1800, companhias em que as personagens do sexo feminino eram representadas por homens travestidos, levou-me a concordar com o autor, quando este afirmou que tal ordem de D. Maria I, proibindo que as mulheres tomassem parte nas representações teatrais, não alcançou a colônia.

Tudo leva a crer que a ausência do elemento feminino nos nossos palcos fosse devida à dificuldade de encontrá-lo, para esse fim, em virtude de não gozarem de boa fama os atores, e especialmente as atrizes. É verdade que havia exceções, e é bom lembrar isto, para que não se tome a "má fama" como regra geral. Desta sorte, vamos encontrar, entre atores e atrizes, pessoas de certo crédito na sociedade de então, como é o caso do elenco criado pelo vice-rei Luís de Vasconcelos. Aí, além do diretor, o tenente-coronel de Milícias Antônio Nascentes Pinto, escrivão do Selo da Alfândega, havia Francisca de Paula, esposa de um oficial da Secretaria da Justiça. Outra circunstância que muito deve ter contribuído para esse estado de cousas era o próprio espírito da nossa sociedade colonial, onde a mulher vivia reclusa, mesmo nos grandes centros. (Sousa, 1960, p. 120).

Os espetáculos teatrais, durante a Colônia, estavam sempre ligados a celebrações da Igreja ou do Governo. Décio de Almeida Prado (2003) afirma que antes de ser arte ou diversão, o teatro caracterizava-se como cerimônia cívica. Aconteciam apresentações por ocasião do aniversário das autoridades eclesiásticas ou em homenagem a membros da família real portuguesa.

Segundo Affonso Ávila (1977) em 1726, sob o governo de Dom Lourenço de Almeida, se comemoraram os casamentos do "sereníssimo príncipe do Brasil com a infanta de Castela e da sereníssima infanta de Portugal com o príncipe das Astúrias".⁷ Segundo este autor,

As comemorações cívico-gratulatorias já representariam obrigações sociais regularmente observadas naqueles primórdios das Minas Gerais, pois, atendendo a reclamos que lhe foram dirigidos, o Rei determinava pouco depois, através de despacho de 13 de fevereiro de 1727 do Conselho Ultramarino, a ordenação dos lugares a serem ocupados pelas autoridades da capitania "em dias de teatro e festas públicas".

7 Arquivo Público Mineiro. Câmara Municipal de Ouro Preto. Livro de Acórdãos, 1726 – 1731, fls. 22,e APM. CMOP. Registro de Cartas da Câmara a Sua Majestade, 1719 – 1738, fls. 14 e 14v., 20 de abril de 1727. Apud. ÁVILA (1977)

Através desta observação de Ávila, é possível supor que o teatro durante o século XVIII, na perspectiva da metrópole, tinha um papel colonizador o que se concretiza nas regulamentações por ela impostas. O teatro ensinava os papéis e os lugares sociais de cada indivíduo através da distribuição dos lugares nos espaços físicos onde aconteciam as apresentações teatrais e do que esses lugares representavam.

Os viajantes que estiveram por aqui destacaram, em seus relatos, que os atores e atrizes do final do século XVIII e início do XIX, eram, em sua maioria, negros(as) e mulatos(as). Alguns condenaram o fato de atores / atrizes de “tão baixa categoria” representarem textos tão nobres, outros se surpreenderam por esses indivíduos, que “nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito de rir e criticar”, conseguirem representar tão bem e serem dignos de aplausos. J. Galante Sousa comentando sobre o trabalho do ator, afirma que

Naturalmente, os brancos, e sobretudo os das camadas sociais superiores, julgavam desprezível o ofício. Eram então recrutadas as pessoas de cor, nas camadas mais ínfimas. (...).

Esse preconceito, herdamos-lo da Metrópole. Por essa época, o pessoal de teatro era ostensivamente desprezado. Sousa Bastos, na sua Carteira do Artista (pág. 672), transcreve um ofício do intendente de Polícia, Pina Manique, em que se lê isto: “Também devo pedir a V. Ex^a que queira informar o Príncipe Nosso Senhor da qualidade de gente que é cômicos e empresários, que de ordinário é a mais ínfima”. Cita ainda o ilustre historiador do teatro português as palavras do Cavalheiro de Oliveira (1702-1783) nos seus Amusements Periodiques: “Os portugueses, a exemplo dos romanos, tem os atores em grande desprezo. A profissão de comediante é a mais vergonhosa de todas. Consideram-nas ainda abaixo das que são realmente infames e criminosas. Para nos convenceremos disto, basta dizer-se que negam sepultura em sagrado aos atores, e que a dão aos salteadores e facínoras”. (Sousa, 1960, p.117-118).

É interessante pensar, partindo do princípio de que o teatro colonizava e ensinava papéis sociais, o que significa o fato de a maioria dos atores e as poucas atrizes serem negros/negras e mestiços/mestiças. Numa sociedade e num tempo em que o trabalho manual tinha pouco prestígio e que os ofícios eram ocupações dos excluídos, seria óbvio pensar que “o executar” as dramaturgias, ou seja, “o atuar” era destinado àqueles que servem, aos negros(as) e mestiços(as). Tem-se aí um paradoxo. O atuar exigia certo saber “intelectual”. Os atores negros(as) e mestiços(as), contrariavam os estigmas a eles imputados, mostrando-se capazes de não apenas ler, mas representar textos produzidos pela elite intelectual daquele período.

ESPETÁCULOS E EDIFÍCIOS TEATRAIS: A CRIAÇÃO DE ESPAÇOS E TEMPOS DE SOCIABILIDADE E FORMAÇÃO

Nas primeiras décadas do século XIX, vieram para o Rio de Janeiro a Família Real, o governo português e todo seu aparato administrativo. Segundo Luiz Felipe Alencastro (1997), tal comitiva contava no total, com pelo menos 15 mil pessoas. D. João VI tentou forjar no Rio de Janeiro uma Corte digna de sua presença. Um dos esforços de El'Rei foi, em 1816 trazer a Missão Artística Francesa.

Com relação ao teatro, D. João VI se preocupou em trazer companhias portuguesas para que seus atores e atrizes ensinassem os daqui que eram “amadores”¹. Entre todos se destacaram Mariana Tôrres e Antônio José Pedro, trágicos que, segundo o viajante Balbi² (*Apud*. Sousa, 1960, p.142), foram chamados de “Portugal para o Rio de Janeiro, a fim de organizar o antigo teatro português o que lhe coube o mérito de ter formado os primeiros artistas que aqui representam, todos amadores”. Além disso, segundo Sousa (1960, p.138), D. João VI providenciou um espaço “decente” para apresentações teatrais. Apesar da Casa de Espetáculos de Manuel Luís, ter sido reformada especialmente para a chegada do Regente, tornou-se insuficiente, pelo tamanho e pelo aspecto para uma cidade que dali em diante, seria a sede da Corte. Em 28 de maio de 1810, D. João publicou o seguinte decreto que evidencia sua ambição com relação a um edifício teatral maior e mais apropriado, digno de sua presença.

(...) 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 de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho de Intendente de Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para êle se erigir (...) (*Apud* Sousa, 1960, p.138 - 139).

Em 1813 o Real Teatro de São João, construído por iniciativa do empresário Fernando José de Almeida, foi inaugurado. Sousa (1960) destaca que D. João era freqüentador assíduo desta casa e levava consigo a Família Real. O viajante John Luccock indicou uma possível conseqüência da constante presença da família Real no Teatro de São João.

As distrações do teatro progrediam de par com os assuntos de maior importância. Não somente o Regente dava largas ao que nêle parecia ser uma forte inclinação pessoal, comparecendo assiduamente aos espetáculos, como nêles aparecia acompanhado da sua família. Daí tornar-se moda, para quantos quisessem fazer-se passar por pessoas de destaque, aparecer também ali, e o encantamento, que condenara as senhoras brasileiras à

1 Segundo relato do viajante Balbi (*Apud* Sousa, 1960).

2 BALBI, Essai Statistique sur le Royaume du Portugal et d Algarve, Tomo 2º, Paris, 1822, p. 222.

reclusão do lar, quebrou-se. Seguiu-lhes a multidão no encalço; uns para admirar os espetáculos, outros para contemplar a platéia. (Luccock *apud* Sousa, 1960, p.139)³

É possível pensar que a presença, no teatro, de mulheres com “reputação inquestionável”, como as pertencentes à família Real, e o fato destas terem sido conduzidas à tal recinto por D. João, representou um aval para que as brasileiras da corte pudessem freqüentar este espaço público. Isto não significa que as mulheres já não o freqüentassem. Muitas integravam companhias teatrais, no entanto, na maioria das vezes eram vistas como “mulheres públicas”. A presença da família real pode ter representado que mulheres “distintas e respeitáveis” também freqüentavam o teatro, ao menos como espectadoras. Sousa descreve um comentário de Bösche, viajante que esteve no Brasil no período de 1825 a 1834:

(...) Nos camarotes, os cavalheiros entretêm vivamente as damas que conversam, ou brincam com os leques. Só as danças conseguem, por pouco tempo, interromper, às vezes, essas conversas. A platéia não é absolutamente freqüentada por senhoras. Acrescenta ainda o comentarista que seria erro pensar que todas aquelas senhoras seriam princesas ou condessas. Garante, e nisso vai certamente exagero, que a metade pertencia à classe de mulheres públicas ou “das que vivem em ligações filosóficas”. (Bösche⁴, *apud* Sousa, 1960, p.158).

A crer nesse relato, é possível ver que a presença da família Real no teatro não livrou as mulheres da Corte de julgamentos relacionados com sua conduta moral. É importante levar em conta, também, que o relato acima citado é resultado de observações do Rio de Janeiro de 1825 a 1834, tempo em que o teatro era palco de contestações políticas vistas pelos conservadores, como desordens e atentados aos bons costumes e à boa moral. Desse modo, o teatro tornou-se um espaço “pervertido e perigoso”, lugar em que as pessoas manifestavam-se contra o imperador e a aristocracia, através dos espetáculos, ou apesar dos espetáculos, interrompendo-os com gritos de contestação.

O viajante Victor Jacquemont⁵ (*Apud* Sousa, 1960, p.159), que esteve no Rio de Janeiro em fins de 1828, relatou, sobre o Teatro São Pedro de Alcântara⁶, que “na platéia não se encontram pessoas de cor, porque, embora tivessem o direito de ali se achar, seriam mal acolhidas, uma vez que, no Rio de Janeiro, vale bem pouco ter alguém por si o direito legal, quando pela frente encontra a opinião geral”. O oficial do Exército Alemão,

3 LUCCOCK, John. *Notas Sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818*. Trad. de Milton da Silva Rodrigues. 2ª ed. Livraria Martins Editôra, S. A., S. Paulo, 1951.

4 BÖSCHE, Eduardo Teodoro. *Quadros Alternados de Viagens Terrestres e Marítimas, Aventuras, Acontecimentos Políticos, Descrição de Usos e Costumes de Povos Durante Uma Viagem ao Brasil e Uma Permanência de Dez Anos Neste País, dos Anos de 1825 a 1834, Contendo Informações Sobre a Sorte dos Alemães Para Ali Emigrados* (Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo 83, Rio , 1919, págs. 133-241)

5 JACQUEMONT, Victor. *Diário de Viagem 1828*. Publicado em 1841.

6 Nome que o Teatro de São João recebeu após a independência.

Schlichthorst⁷ (*Apud*. Sousa, 1960, p.157-159), que esteve no Rio de Janeiro no período de 1824 a 1826, contou que os preços dos ingressos eram muito elevados. Diante destas duas afirmações, entendo que os edifícios teatrais excluíaam por razões sociais – questões de raça e gênero – e econômicas. Ou seja, as peças que aconteciam em edifícios teatrais deveriam civilizar e divertir os homens brancos da elite.

José Galante de Sousa (1960, p.149-151), fez uma relação dos títulos de alguns espetáculos teatrais apresentados no início do século XIX, segundo ele, “apenas com o intuito de dar uma ideia do repertório desta fase”. Destes transcrevi abaixo, aqueles que subiram aos palcos da Corte e da Província de Minas Gerais. É interessante observar que as peças eram apresentadas, na maioria das vezes, com o objetivo de festejar ocasiões especiais relacionadas à Família Real.

- *O Triunfo da América*, drama representado no teatro de Manuel Luís, a 13 de maio de 1810, festejando o aniversário do Regente e o casamento de D. Maria Teresa com D. Pedro Carlos, filha e sobrinho do aniversariante. A peça foi escrita especialmente para esse dia. (Cf. Luiz Gonçalves dos Santos. Memórias Para Servir à História do Reino do Brasil. Rio, 1943, I vol., pág. 324).
- *O Juramento dos Numes*, drama lírico de D. Gastão Fausto da Câmara Goutinho, com música de Bernardo José de Sousa e Queirós, representado na inauguração do Teatro de S. João, do Rio, a 12 de outubro de 1813. A representação foi seguida de outra peça intitulada *Combate de Vimieiro*.
- *Dido*, ópera representada em Diamantina, por ocasião das festas de comemorativas do casamento de uma filha do Intendente da Câmara, em 1815. (Cf. José Teixeira Neves. *O teatro em Diamantina e Teatro de Província*).
- *Mélope*, ópera representada no Real Teatro de S. João, do Rio, a 8 de novembro de 1817, em espetáculo oferecido gratuitamente pelo empresário ao público e como parte das festas celebradas por ocasião da chegada de D. Maria Leopoldina. Luís Gonçalves dos Santos (op. cit., 2º vol., pág. 602) informa ainda que a música foi composição de Marcos Portugal e que a ópera ainda não havia sido representada na Côrte.
- *O Salteador*, tragicomédia representada em palco armado na Praça de Santo Antônio, no Arraial do Tejuco (Diamantina), a 28 de maio de 1818, nas festas de aclamação de D. João VI e casamento de D. Pedro.
- *La Cenerentola*, ópera bufa em 2 atos, libreto de Ferreti e música de Rossini, representada a 26 de fevereiro de 1821, comemorando a aprovação, por D. João VI, da constituição que se estava elaborando em Portugal. Foi à cena mais vezes, pois era a peça preferida de D. João VI.

Apesar de não ter analisado as dramaturgias acima citadas, as informações trazidas

7 SCHLICHTHORST, C. O Rio de Janeiro como é, 1824-1826. Trad. De Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Rio de Janeiro, s.d. p. 47, 52, 72-73 e 120-124.

por Sousa, permitem identificar alguns indícios. Primeiramente é importante destacar que o repertório listado, em sua grande maioria, diz respeito a espetáculos apresentados no *Real Teatro de São João*, que ao longo do tempo foi, também, chamado de *Teatro S. Pedro de Alcântara* e posteriormente, *Constitucional Fluminense*. D. João VI oferecia regalias ao empresário que administrava esse teatro e no período de 1823 a 1831 foram concedidas muitas loterias em seu benefício: para sua reedificação após o incêndio de 1824, para sustentação das duas Companhias que a ele pertenciam em 1825 e para a sustentação do teatro ao longo de sua existência⁸. Esse edifício teatral era considerado um Teatro Público. O que significa ter o título de “teatro público”? Na maioria das vezes eram cobrados ingressos para assistir às apresentações neste teatro. Poderíamos pensar que este espaço oferecesse espetáculos de interesse público, ou seja, espetáculos que agradassem a maioria da população, demandados por ela, mas, não era bem o que acontecia.

As peças *O Triunfo da América*, *Mélope*, *O Salteador* e *La Cenerentola*, aconteceram por ocasiões de comemoração de casamentos, aniversários e pela chegada de algum membro da família Real, além da aclamação de D. João VI e comemoração pela aprovação, por ele, da Constituição. Diante deste indício é possível pensar que o teatro, até os anos que antecederam a independência, permanecia com o caráter das festas cívicas da Colônia, exaltava o monarca e reforçava valores como a fidelidade ao rei. Outro indício disto é o fato de um drama ter sido escrito especialmente para comemorar o aniversário do Regente e o casamento de D. Maria Teresa com D. Pedro Carlos, como é o caso do *Triunfo da América*. Assim, a função do teatro estava voltada para estes ensinamentos, não apenas a sociabilidade.

Às peças *Mélope* e *O Salteador*, possivelmente todos, sem restrições econômicas e sociais, puderam assisti-las. A primeira foi oferecida gratuitamente pelo empresário do teatro, o que não garantia a presença de negros(as) e mestiços(as), por conta das barreiras sociais que o edifício teatral representava, mas, já facilitava este acesso visto que os ingressos para as outras apresentações não eram baratos. O segundo drama foi apresentado na rua em tablado de madeira. Suponho, então, que aclamar ao rei e felicitar-se por seus feitos eram costumes e ensinamentos que deviam alcançar a todos; homens e mulheres da elite e pobres, escravos(as), negros(as) e mulatos(as) libertos(as).

Após a Independência a concepção de teatro como uma instância de formação permaneceu nas leis e regulamentações. O decreto de 26 de agosto de 1824, que concedeu três loterias para reedificação do teatro da capital⁹, dizia o seguinte:

Tomando em consideração, que os Theatros são em todas as Nações cultas protegidos pelos Governos, como estabelecimentos próprios para dar aos Povos licitas recreações, e até saudáveis exemplos das desastrosas

8 Coleção das Leis do Império de 1822 – 1831, disponível no site: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>

9 Era muito comum a concessão de loterias como forma de financiamento do Teatro Público da Corte e suas companhias teatrais, no início do século XIX.

conseqüências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude¹⁰.

Permaneceram também, as ideias de que era preciso seguir os exemplos das nações européias, tidas como mais cultas e civilizadas e que um espetáculo para cumprir sua função de ensinar os bons costumes deveria ser bem regulado. A ausência de tal controle era vista como uma situação de risco à segurança pública. O monarca, então, ocupou o Intendente de Polícia das atividades de fiscalização e execução de tal regulamentação.

Em 29 de novembro de 1824 Francisco Alberto Teixeira de Aragão, Intendente Geral da Polícia do Império, publicou uma regulamentação do teatro e instituiu a censura prévia dos espetáculos. Estas iniciativas estabeleceram medidas de segurança para garantir que o teatro fosse um divertimento útil aos povos.

Faço saber que sendo conveniente ao bem público estabelecer e regular as medidas de segurança e polícia que devem observar-se todos os Teatros que nesta Capital se instituïrem, para evitar dêste modo as desordens e irregularidades que privam os povos da utilidade que êste divertimento deves-lhes produzir quando é bem ordenado; e imitando nesta parte as providências que as Nações mais civilizadas da Europa têm adotado, ordeno que no Teatro pequeno que se construiu nas salas do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara se executem os seguintes artigos (...) (Edital de 29 de novembro de 1824. Apud. Sousa, 1960, p.327)¹¹

A regulamentação de Francisco Alberto T. de Aragão, foi reprovada pela Consciência Nacional em 1825. José Seixas Sobrinho (1961) transcreveu um trecho do periódico *Estrela Marianense* que relatou a luta entre o que Paula Souza, em discurso na Câmara em 25/06/1831¹² chamou de opinião nacional – representada pelo parlamento e pela imprensa – e o poder – representado pelo monarca.

Os sectários do governo absoluto cansam-se de afastar dos olhos do povo tudo aquilo que o pode instruir, receando que o povo ilustrado conheça os seus direitos e se torne amante e defensor do sistema Constitucional. Se dois cidadãos honrados se juntam e conversam em doce harmonia, já os cativos se enchem de terror e já lhes parece que forma um clube anárquico, republicano, incendiário. Se há um espetáculo público, se no teatro aparece alguma peça que não respire amor ao cativo e obediência cega a El-Rei Nosso Senhor, já eles dizem que as cousas não vão bem, que o amor da liberdade se vai desenvolvendo e que tudo está perdido.

Depois que aqui se pôs em cena a bela peça intitulada 'Anel de Ferro' e que foi aplaudida pelo público, os tais homens não sossegam. Cheios de indignação diziam a cada passo que as peças devem ser sujeitas à censura, que no teatro se não deve falar em Constituição, porque assim corrompem-se

10 Coleção de Leis do Império. Decretos, Cartas Imperiais e Alvarás de 1824. Documentação digitalizada, disponível no site: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>

11 Edital de 29 de Novembro de 1824, que estabelece e regula as medidas de segurança e polícia que se devem observar nos teatros da Capital.

12 O. Tarquínio de Souza. A Vida de D. Pedro I, vol. III. Apud. SOBRINHO, 1961, p. 82.

os costumes e ilustra-se o povo que só deve ser estúpido e cheio de cega obediência e temor.

A êsses miseráveis só respondemos que nem os periódicos, nem o teatro, nem o ajuntamento de homens livres serão capazes de produzir uma revolução, quando as rédeas do Governo estão confiadas a uma Administração justa, franca e amiga das liberais instituições. (Estrela *Marianense* de 28 de agosto de 1830. *Apud*. Sobrinho, 1961, p.82-83).

É possível pensar que permanecia o consenso com relação à dimensão educativa do teatro e que o impasse entre Monarca e “Opinião Nacional” estava na definição de quais são os costumes e valores que o teatro deveria ensinar. A peça *Anel de Ferro* também foi apresentada em São João Del-Rei e foi elogiada pelo jornal *O Mentor das Brasileiras*. Este jornal publicou em outubro de 1830 o seguinte comentário:

Huma companhia de Jovens representarão no dia 23 do corrente a grande peça do ANEL DE FERRO, que pretendião fazer no dia 10, dia do Augusto nome de S.M.I.; esta peça foi muito applaudida pelo publico não só pelo seo bom desempenho, como por ser Constitucional; o theatro (quando nelle se representao actos desta natureza) he a melhor escola dos bons costumes, e civilisação dos povos; alli se exalta a virtude, e se abatem os vícios, e o povo aprende a conhecer as intrigas das Cortes para se pôr vigilante contra ellas.

Antes de se dar principio à representação, appareceo o retracto de S.M.I. e C., a quem se repetio hum bem traçado elogio, e cantou-se o hymno Nacional, a que o povo applaudio com bastante enthusiasmo: o divertimento terminou-se com vários pantomimas, danças, e hum bem jocoso entremez. O socego publico não foi alterado nem levemente.

Sentimos que nesta Villa não haja hum theatro para com melhor commodidade se reiterarem estes divertimentos que tem o útil de mistura com o agradavel. Huma renhida demanda deo cabo de hum, que se havia principiado com bons auspícios, e não sabemos quando quererão edificar outro; mas entretanto louvamos muito o gosto dos (p.378) nossos Jovens pela escolha da peça, que apresentarão¹³.

Aqui é possível observar que parcela da elite mineira acreditava na função educativa do teatro, voltada para ensinar os bons costumes, civilizar os povos, exaltar a virtude e dar fim aos vícios, além de conhecer as intrigas das Cortes para se pôr vigilante contra elas. É neste último ponto que parece estar a tensão entre o monarca e essa elite.

A regulamentação de 1824 censurava severamente as peças: elas deveriam ser encaminhadas ao Intendente de Polícia para que ele barrasses os espetáculos “contrários aos bons costumes” e leis do Império, antes de qualquer ensaio ou publicação. Além disso, censurava, também, manifestações da platéia, desde as poesias que eram recitadas e distribuídas, até “vozeirias ou estrépitos antes de se levantar o pano”. Aos espectadores só eram permitidos o silêncio, a ordem e as manifestações que durante a representação

13 *O Mentor das Brasileiras*, n.48, sexta-feira, 29 de outubro de 1830. p.377-378 S. João d'El-Rei 24 de Outubro de 1830. Trecho cedido, generosamente pela pesquisadora, doutoranda da FaE – UFMG, Mônica Yumi, pesquisadora que tem tal jornal como objeto de estudo.

expressassem o “prazer, os descontentamentos pelo merecimento do espetáculo”. Havia também um artigo que regulava a devida postura de respeito à Família Imperial, proibindo que as pessoas se cobrissem quando estivesse presente algum de seus membros. Outros artigos se preocupavam com procedimentos para evitar incêndios, tumultos nas portas do teatro durante a saída e entrada. Era proibido que as pessoas entrassem no teatro com armas, bengalas ou chapéus-de-chuva, com exceção dos militares uniformizados. Para garantir que a lei fosse respeitada, havia a fiscalização de um oficial da Intendência Geral da Polícia. É possível observar que algumas determinações dessa regulamentação pretendiam educar para o próprio teatro, ou seja, ensinavam as pessoas a se comportarem naquele ambiente.

Meses antes da publicação da regulamentação de Aragão, D. Pedro I outorgou a Constituição Política do Império do Brasil que estabelecia um governo monárquico, hereditário, constitucional e representativo. Nesta constituição o Imperador instituiu um quarto poder, o Moderador, ao lado do Executivo, Legislativo e Judiciário. Por meio do Poder Moderador o Imperador nomeava os membros vitalícios do Conselho de Estado os presidentes de província, as autoridades eclesiásticas da Igreja, o Senado vitalício. Também nomeava e suspendia os magistrados do Poder Judiciário, assim como nomeava e destituía os ministros do Poder Executivo. Tal Constituição gerou grande tensão entre grandes proprietários de terra, senhores de escravos, absolutistas, que estavam ao lado do monarca e homens da imprensa, do comércio, que defendiam as ideias de liberdade e democracia. É possível observar, portanto, que a regulamentação de 29 de novembro de 1824 retratava a continuidade dos projetos autoritários do monarca, pois, impunha a apresentação de peças teatrais que exaltassem valores e bons costumes segundo o seu julgamento e transparecia a grande preocupação em evitar que os ânimos se exaltassem contra suas ações. Para a “opinião nacional” a regulamentação impedia que o teatro cumprisse seu papel de instruir o cidadão, para o monarca tal instrução corrompia os costumes.

Em 21 de julho de 1830, é publicada a decisão do governo nº 141 que proibia a representação, nos teatros, de dramas ofensivos às corporações e autoridades públicas. Esta proibição pode indicar que neste momento, nos teatros particulares, eram apresentados espetáculos que se opunham ao monarca e ao sistema constitucional. Além disso, estas apresentações tinham repercussão suficiente para merecerem a criação de leis proibitivas. Neste momento o Governo começa, timidamente a regulamentar, também, os teatros particulares.

(...) os estabelecimentos theatraes, que todas as nações cultas têm reconhecido como um dos meios mais efficazes para insinuar no coração dos povos as idéas de virtude, e adoçar a rudeza e barbaridade dos costumes; mas desejando ao mesmo tempo prevenir e evitar, por meio de uma circumspecta vigilância e prévio exame das peças que se hajam de representar, que tão

úteis estabelecimentos degenerem daquelles louváveis fins pela introdução de doutrinas, umas oppostas aos bons costumes e à moral publica, e outras tendentes a inflamar as paixões exaltadas, e a destruir por qualquer maneira o systema constitucional que felizmente nos rege: Há por bem o mesmo Augusto Senhor que V. Ex. não consinta em theatro algum, seja publico ou particular, a representação de dramas em que se offendam corporações ou autoridades, que pelo contrário se devem respeitar, para conservação da boa ordem, e publica tranqüillidade. (...) ¹⁴

O teatro, espetáculos teatrais e as manifestações que aconteciam no espaço teatral estavam ligados a acontecimentos políticos e eram representações deles. Novamente, recorrendo à relação de espetáculos feita por Sousa (1960), é possível observar que até 1831, os espetáculos estavam ligados às comemorações cívicas, representavam e ensinavam os valores e costumes daqueles que detinham o poder.

- *O Príncipe Amante da Liberdade ou A Independência da Escócia*, representada no Real Teatro de S. João, do Rio, a 12 de outubro de 1822, aniversário e aclamação de D. Pedro I. Foi também a peça com que João Caetano inaugurou o primeiro elenco nacional, em Niterói, a 2 de dezembro de 1833.
- Vida de *Santo Hermenegildo*, representada a 25 de março de 1824, no Real Teatro de S. João, do Rio. Nessa ocasião foi o teatro destruído por incêndio.
- *O Engano Feliz*, ópera de Rossini, representada a 1 de dezembro de 1824, nas festas de sagração e coroação de D. Pedro I. A representação se fez na sala improvisada em teatro, no próprio S. João, que se achava em reconstrução.
- *Tancredo*, ópera de Rossini, representada a 22 de janeiro de 1826 no Teatro de S. Pedro de Alcântara, comemorando o aniversário natalício da Imperatriz Leopoldina. Foi levada à cena, no mesmo teatro, em abril do mesmo ano, festejando a volta de D. Pedro I, da Bahia.
- *O Dia de Júbilo Para os Amantes da Liberdade ou A Queda do Tirano*, drama “liberal”, de Camilo José do Rosário Guedes, representado no Teatro de S. Pedro de Alcântara, a 3 de maio de 1831, para comemorar a data da abertura das Câmaras Legislativas.
- *O Ministro Constitucional*, representado a 7 de maio de 1831, no teatrinho particular da Rua dos Arcos, no Rio, festejando a abdicação de D. Pedro I. Antes da dita peça, foi levado à cena um “drama alegórico e patriótico, em cujo desfecho apareceu a efigie de D. Pedro brasileiro”.
- *Quanto Pode a Opinião Pública ou O Dia da Instalação da Regência Constitucional*, representada no Teatro Constitucional Fluminense, a 21 de junho de 1831, em benefício de M.me Catton, dançarina do mesmo teatro.
- *O Estatuário*, representado no Constitucional Fluminense, a 28 de setembro de 1831. Foi nessa ocasião que se deu o célebre motim popular no teatro.

14 Coleção de Leis do Império. Decisão nº 141 de 21 de julho de 1830. Documentação digitalizada, disponibilizada no site: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>

- O *Aldeão Magistrado*, representado no Constitucional Fluminense, a 2 de dezembro de 1831, aniversário de D. Pedro II.

(SOUSA, 1960, p. 149 – 151)

Observando os espetáculos que aconteceram após 7 de abril de 1831, abdicação de D. Pedro I, é possível perceber que as ideias liberais começavam a fazer parte do repertório do então Teatro Constitucional Fluminense, o que a mudança do nome do teatro de *Teatro S. Pedro de Alcântara para Constitucional Fluminense*, já evidenciava. É plausível, talvez, afirmar que os espetáculos teatrais apresentados neste espaço representavam valores e costumes primados pelos detentores do poder, por isso, os acontecimentos ligados ao teatro podem ser indicadores das lutas pelo poder que ocorriam entre as pessoas da elite e o governo imperial brasileiro.

No final da década de 30 e início da década de 40, do oitocentos, os “homens de letras” da Corte se preocupavam com uma crítica teatral, voltada para o progresso da dramaturgia brasileira. Havia um desejo de se constituir uma identidade nacional, sendo a criação do IHGB¹⁵ uma das ações do governo nesse sentido, assim como a formação de uma “cena” Brasileira. Os “homens de letras” desejavam contribuir para o movimento de definição do Estado-Nação¹⁶. Por isso, os exames de peças teatrais deveriam ir além da simples censura, nos moldes do início do século. As primeiras ações nesse sentido já vinham acontecendo, na corte e voltadas para o seu teatro público desde 1832 com a substituição do Intendente Geral da Polícia – como o responsável pela regulamentação e fiscalização do teatro – pelo Juiz de Paz, além da criação de uma comissão, em 1839, ligada unicamente ao mesmo Teatro Constitucional Fluminense, na Corte.

A Decisão do Governo de 20 de Junho de 1832¹⁷ evidencia uma preocupação por regular a cena teatral com especial atenção à dramaturgia e à literatura. É atribuído ao Juiz de Paz, ou pessoa de sua confiança, o exame das peças que fossem à cena no teatro público da capital:

Foi presente á Regência o officio de Vm. de 19 do corrente, solicitando a nomeação de uma pessoa de litteratura com quem se podesse entender na revisão das peças que tiverem de ir á scena no theatro publico da capital; e compre-me responder-lhe, que encarregando a postura da Camara Municipal este exame ao Juiz de Paz, só a Vm. compete fazel-o, ou encarregal-o a pessoa de sua confiança, não podendo o Governo dispensar na dita postura.

O Juiz de Paz seria, portanto, um homem de literatura, e estaria mais apto a

15 Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

16 Movimento que incluía a criação do IHGB, que, por sua vez, tinha como meta principal criar uma historiografia para o país, isto é, construir para ele uma memória, não deixando “ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever a nossa história” (...) o que se queria era construir uma memória nacional a partir de uma ótica interna e, ao mesmo tempo, afirmar o papel do Estado como criador e garantidor desta nacionalidade. (Souza, 2002, p. 141 – 142.)

17 Coleção das Leis do Império. Decisão do Governo N. 198 - Justiça - em 20 de junho de 1832. Documentação digitalizada, encontrada no site: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>.

examinar, com a atenção voltada para a dramaturgia, as peças que seriam apresentadas no teatro público da capital.

Em 31 de Janeiro de 1842 é publicado o Regulamento N. 120, primeiro conjunto de leis do Império do Brasil a regular os teatros na Corte e em todas as Províncias. Anteriormente, a maioria das regulamentações eram voltadas para Teatros específicos e aconteciam através de avisos, decisões do governo, decretos e alvarás. Uma exceção é a lei de 1º de outubro de 1828, em que foi publicado um artigo que abrangia a Corte e todas as províncias. Tal lei dava nova forma às Câmaras Municipais, marcava suas atribuições, e o processo para a sua eleição, e dos Juizes de Paz. O artigo em questão foi publicado no “Título III” que tratava das Posturas Policiais¹⁸.

O Regulamento N. 120 inaugura posturas do governo frente às apresentações teatrais. Houve o alargamento do alcance da inspeção teatral, que passou a abranger todas as peças apresentadas em casa de espetáculo, circo, anfiteatro, ou qualquer outra armação permanente ou temporária, quando anteriormente, a preocupação do governo se voltava, principalmente, para os teatros públicos da Capital. Para que se efetivasse tal abrangência era preciso que os encarregados pela inspeção dos teatros estivessem presentes nos locais onde ocorressem tais apresentações. Foram indicados, portanto, os Chefes de Polícia, nos Termos em que residissem, que deveriam, também, instruir os Delegados para este ofício nos seus respectivos Distritos.

Tal regulamento persistia na ideia, que muito aparecia nas regulamentações datadas desde o tempo da colônia, de que as apresentações de peças que ofendessem a moral, a religião e a decência pública não deveriam ser admitidas. Esta disposição, como vimos anteriormente, permitia várias interpretações, pois, não havia como definir claramente que tipo de peça era uma ofensa a moral, religião e a decência pública.

Outra característica do regulamento em questão é seu esforço em ensinar os espectadores sobre suas posturas dentro de espaços preparados para apresentações teatrais. São exigidos o silêncio, a ordem e a decência e que não se permaneça nas escadas, corredores e portas de saída, além de ser proibido o uso do chapéu.

O Regulamento N. 120 não enfocava a crítica literária e lingüística. Ou seja, os “homens do governo” não acompanhavam, ou não apoiavam os ideais dos “homens de letras” da corte, pois, naquele momento, a grande preocupação ainda era com a segurança pública, com a necessidade de manter a ordem. Não é por outro motivo, que os responsáveis pela inspeção teatral voltavam a ser pessoas ligadas a polícia, mesmo porque os Juizes de

18 Lei – do 1º de Outubro de 1828. Título III – Posturas Policiaes.

Art. 66. Terão a seu cargo tudo quanto diz respeito à policia, e economia das povoações, e seus termos pelo que tomarão deliberações, e proverão por suas posturas sobre os objetos seguintes:

§ 12. Poderão autorizar espectaculos públicos nas ruas, praças, e arraiaes, uma vez que não offendam a moral pública, mediante alguma módica gratificação para as rendas do Conselho, que fixarão por suas posturas. (Documentação digitalizada, encontrada no site: <http://www2.camara.gov.br/legislacao/doimperio>)

Paz não poderiam presenciar todas as apresentações teatrais que aconteciam.

Segundo Souza (2002) só em 1843 é oficialmente criado o Conservatório Dramático Brasileiro que atuaria como instituição de inspeção em todos os teatros públicos da Corte. Essa atuação passou a abranger as outras províncias a partir de 1845, quando foi aprovado o decreto n° 425, de 9 de julho, que estabeleceu as regras que se deviam seguir para a censura das peças representadas nos teatros da Corte e as fazia extensivas aos das Províncias¹⁹. Tal decreto estabelecia as devidas atitudes do Presidente do Conservatório, de seus censores, e do Chefe de Polícia, no processo de exame, censura, licenciamento e inspeção das peças teatrais. É importante destacar que a partir deste decreto, ficou decidido que as peças deveriam passar por uma avaliação dos censores do Conservatório Dramático, teoricamente mais preocupados com a dramaturgia brasileira, seus aspectos lingüísticos e literários. No entanto, o governo não abriu mão de uma inspeção “policial” destes espetáculos. Após avaliação do Conservatório o Chefe de Polícia não teria o poder de aprovar peças, mas poderia impedir que fosse à cena, aquelas que eles julgassem imorais e perigosas à segurança pública, mesmo se estas já tivessem sido aprovadas pelo Conservatório.

Os idealizadores do Conservatório Dramático Brasileiro pretendiam integrar um amplo conjunto de iniciativas governamentais destinadas a “forjar” uma nação mediante a mobilização de recursos culturais. Tinham como objetivo ser uma instituição de natureza literária. Pretendiam

(...) fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e da parte lingüística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para emenda-los, e a ‘exemplo de Portugal, organizar e submeter à apreciação do governo imperial um projeto de lei sobre a propriedade literária’.(Souza, 2002, p.145).

No entanto, quando o governo imperial delegou ao Conservatório a função de examinar previamente as peças teatrais com o intuito de impedir que espetáculos “impróprios”²⁰ subissem à cena, tal instituição se afastou do caráter crítico literário. Silvia C. M. Souza (2002) acredita que a atuação do conservatório passou então a concentrar-se mais na prática policial do controle ideológico do texto. A autora indica como causas disso o fato de que o Conservatório não tinha critérios definidos para censurar os espetáculos teatrais, o que ficava a cargo de cada censor e acabava gerando conflitos internos.

Não havia um consenso entre os membros do Conservatório que permitisse uma

19 Arquivo Público Mineiro, Coleção das Leis do Império do Brasil. Documento microfilmado – cx. 05 Flash 05. p. 83 – 85. Lei do Império, Tomo 8º, Parte 2, Secção 24ª, Decreto n. 425 de 19 de julho de 1845.

20 Entende-se por “impróprios” aqueles espetáculos que contrariavam as Leis Imperiais, a moral, religião e os bons costumes.

padronização dessas censuras, o que facilitava a criação de estratégias, pelos diretores das peças, para que elas fossem aprovadas. Quando uma peça era impedida de subir à cena por um determinado censor, acontecia de seu responsável a submeter ao julgamento do Conservatório com outro título e, por vezes, na avaliação de outro censor, o visto lhe era concedido. Alguns membros do Conservatório priorizavam as questões lingüísticas e literárias, outros estavam mais preocupados com as questões ideológicas.

Outro fator que também contribuiu para que o Conservatório tivesse uma postura de inspeção ideológica das peças teatrais, foi a necessidade de incentivos do Governo, desde a criação de políticas públicas que tornasse sua atuação indispensável e legítima, até o apoio financeiro, para a criação da escola de declamação e arte dramática e para a publicação de seu periódico. No entanto os interesses do governo não iam ao encontro daqueles do Conservatório Dramático, esta instituição acabou por ceder às aspirações do Governo Imperial.

O TEATRO EM SABARÁ: UMA LEITURA A PARTIR DO TRABALHO DE JOSÉ SEIXAS SOBRINHO

Dentre as pesquisas que contribuíram para a fundamentação deste trabalho, destaco, neste capítulo, a obra de José Seixas Sobrinho¹ – *O Teatro em Sabará: da Colônia à República* – de 194 páginas, que foi publicada como uma edição comemorativa pelo 250º aniversário de Sabará (1711 – 1961), pela editora *Bernardo Álvares* em 1961.

A análise feita por José Seixas Sobrinho é tradicional, ele fundamenta suas afirmações, principalmente na documentação da Câmara Municipal de Sabará, cruzando essas fontes, pouquíssimas vezes, com os indícios retirados de jornais do século XIX e depoimentos de viajantes. Nesta obra, muitas vezes, o autor não problematiza os indícios trazidos pelas fontes, o que torna a pesquisa basicamente descritiva. Ainda assim, este trabalho traz pistas importantes, que contribuem para pensar o teatro em Sabará no final do século XVIII aos meados do XIX, e principalmente, nos indica as possibilidades de pesquisas sobre o teatro nesta vila / cidade, durante o período citado.

Sobrinho (1961) destaca que o objetivo de seu estudo era esboçar a história do que ele denominou “teatro-função”, mas ao identificar uma série de notas relativas ao “teatro-edifício”, decidiu relatá-los até o ano de 1915, quando a Casa de Espetáculos sabarense se transformou em cinema.

O autor lista as possíveis fontes para um estudo sobre o teatro. Elege as atas das sessões da Câmara como as fontes informativas por excelência das representações antigas. Além disso, indica que é possível ter notícias do teatro no século XVIII, através dos registros de pagamentos da Câmara aos artífices, músicos e empreiteiros de tablados da Ópera, livros existentes a partir de 1760².

Uma hipótese do autor é que a história do teatro de Sabará começou na primeira metade do século XVIII. Ele afirma que infelizmente não existem provas que indiquem a construção de uma primeira casa de espetáculos em Sabará neste período, no entanto, existem comprovações da decadência do “teatro-edifício” ali existente na segunda metade do século XVIII. Ou seja, o fato de na segunda metade do século o edifício teatral encontrar-se em decadência, o faz concluir que este já existia na primeira metade do século XVIII.

Sobrinho (1961 p.16) postula que até o fim do Primeiro Império o teatro teve, em Sabará, função colonizadora assim como em toda a Província Mineira. Ele afirma que “só a partir de 1831 [...] é que pudemos apreciar o desenvolvimento do teatro popular sabarense, isto é, do teatro liberto da tutela oficial que o envolvia desde o berço”.

O rápido crescimento da Capitania de Minas Gerais no século XVIII e a crescente

1 Infelizmente não encontrei nenhum tipo de informação sobre o autor, desconheço sua formação e suas pesquisas.

2 Sobrinho transcreve trechos de alguns desses documentos encontrados no Arquivo Público Mineiro. São eles; Doc. Sabará – A.P.M. – Cód. 80, 90, 93 e 104.

preocupação de pessoas da elite com uma “instrução humanística” para seus filhos levou muitos deles à Universidade de Coimbra. Assim, José S. Sobrinho explica a presença de homens ilustres nesta Capitania. Joaquim Manuel de Macedo³ (*Apud. Sobrinho, 1961, p.22*), afirma que homens notáveis como estadistas, poetas, oradores e artistas davam lustre à grande colônia. Entre esses homens, Sobrinho destaca Lucas José de Alvarenga, Luiz Antônio Pereira da Costa e João Joaquim da Silva Guimarães.

Lucas José de Alvarenga, nascido a 19 de fevereiro de 1768 foi o primeiro poeta de “grandeza indiscutível”, com obra publicada em Paris. Também, o primeiro sabarense a produzir peças teatrais “de requintado gosto”. Escreveu em 1817 a peça teatral intitulada *O Cônsul de Calígula*, sobre o Conde da Barca, auxiliar de D. João VI, e em 1822, antes da independência, *A Revolução*, da qual extraiu a novela *Statira e Zoroastes*, dedicada à Imperatriz D. Leopoldina, em 1826⁴.

Entre 1786 até 1795 “não havia função solene, quer festiva quer fúnebre, a que ele [o sargento-mor Luiz Antônio Pereira da Costa, do segundo regimento da cavalaria auxiliar da comarca de Sabará] não concorresse como militar e como poeta”.⁵ Finalmente, sobre o poeta João Joaquim da Silva Guimarães, Sobrinho somente destaca que era o pai de Bernardo Guimarães, viveu a adolescência em Sabará e então, mudou-se para Ouro Preto⁶.

A partir das fontes que Sobrinho utilizou para destacar os “homens notáveis” de Sabará, é possível perceber que no fim do século XVIII, a poesia tinha uma forte presença nas comemorações oficiais e nos festejos populares. Penso que é importante buscar indícios que permitam compreender qual a relação da poesia com o teatro, ou seja, como as recitações de poesias foram dando espaço às apresentações teatrais, de que forma e até quando estas duas expressões artísticas coexistiram e até se confundiram.

Lúcia Machado de Almeida comenta que em 1795, depois dos festejos comemorativos ao nascimento do Príncipe D. Antônio, em Sabará, ocorreu uma festa conhecida como Outeiro - “festa ao ar livre em que os poetas glosavam os motes que lhes propunham os assistentes”:

Houve outerio junto à fonte Caballina, que se havia formado a hum lado da Praça, com o coro das musas, que espalhadas pelo parnaso, davão os motes aos insignes poetas, que alli concorreram, glozando e recitando excelentes obras allusivas. (Almeida⁷, *apud* Sobrinho 1961, P. 23).

3 MACEDO, Joaquim Manoel de. Lições da História do Brasil [19??]

4 Aqui Sobrinho nos indica as “observações autobiográficas” de Lucas José de Alvarenga, militar administrador e literato, citado apud Hélio Viana – A Primeira novela brasileira “à Clef” – no periódico Anuário Brasileiro de Literatura do período de 1943-44. Estas notas autobiográficas podem ser de grande utilidade para nos fornecer indícios de quem era um dos intelectuais sabarense que escrevia peças teatrais, que valores e costumes primava e que redes de sociabilidade ele integrava.

5 Essa afirmação é retirada, por Sobrinho, da obra de Rodrigues Lapa, intitulada, Cartas Chilenas.

6 Infelizmente o autor não indica a fonte de onde coletou essas informações sobre João Joaquim S. Guimarães.

7 ALMEIDA, Lúcia Machado de. Passeio a Sabará. São Paulo. Ed. Livraria Martins. 3ª edição, 1964.

Após a comemoração oficial pelo nascimento de um Príncipe, possivelmente mais voltada para a elite sabarense, o festejo ao ar livre poderia ser um momento mais popular, em que os espectadores ou participantes lançavam os motes aos poetas.

Referindo-se aos trabalhos do musicólogo portenho, Francisco Curt Lange⁸, de Renato Almeida⁹ e de Diogo Vasconcelos (1907)¹⁰, o autor relata que no século XVIII, em Sabará, dos movimentos artísticos, o mais desenvolvido e dileto do povo era a música. Renato Almeida, afirma que Minas havia cultivado a música a ponto de ser conhecida como a Itália do Brasil. Sobrinho comenta que esta afirmação se ajusta plenamente às notícias textuais de Lucas José de Alvarenga.

Segundo Renato Almeida e Diogo de Vasconcelos, com o aumento das manifestações musicais, começam a aparecer os primeiros teatros. É possível supor que esta tendência pelo gosto musical das pessoas da Capitania de Minas, pode ter contribuído para uma maior aceitação do gênero teatral, ópera, que segundo Décio de Almeida Prado (2003), teria chegado de Portugal, com o aval do poder monárquico. Segundo este autor a musicalidade do povo de Minas teria, também, contribuído para a criação de outra manifestação artística, fruto de uma apropriação da ópera italiana, mais influenciada pelos costumes daqui, os cordéis.

José Seixas Sobrinho lista nomes de musicistas que se destacaram a partir de 1750 e que foram convocados pela Câmara para as funções públicas e oficiais até meados do século XIX. São eles: Paulo Roiz dos Reis, Atanázio Ribeiro, Sebastião Teixeira de Carvalho, Antônio Roiz dos Reis, Antônio José Dias, João José Fernandes, Jerônimo da Costa Guimarães, Leonardo de Mello, João dos Passos Ferreira e Domingos José Fernandes. Tais pistas podem contribuir para traçar as redes de sociabilidades dos artistas envolvidos com estas manifestações.

Segundo Sobrinho são duas as instruções oficiais mais importantes para a Colônia: aquela que estabelecia o lugar das autoridades nos espetáculos e atos públicos, de 1725¹¹ e o alvará de 1771, em que El' Rei recomendava à colônia a instalação de edifícios teatrais, pois estes eram a escola que ensinava a boa moral e os bons costumes aos povos. Sobrinho concluiu que após esse alvará, os teatros regulares, em edifícios apropriados, começaram a surgir e que, por conseqüência, os tablados de madeira em praça pública desaparecem.

Afirma o autor que a primeira Casa de Ópera sabarense já existia muito antes de

8 Sobre Francisco Curt Lange a única referência existente no livro de José Seixas Sobrinho é esta; musicólogo portenho. Não há nada na Bibliografia.

9 Sobre Renato Almeida, a Bibliografia de Sobrinho (1961) só contém o título da obra: *A Música Brasileira no Período Colonial*.

10 Vasconcelos, Diogo de. *Música Belice e Fé*, 1907.

11 "...dando o Governador o lado direito aos Ministros políticos e o esquerdo aos oficiais militares, em que também se incluí o Secretário do Governo, que entre os ditos oficiais colocarse-á em seguida aos Tenentes Generais". (SOBRINHO, 1961, p. 31).

1771 e explica que observou em Sabará, que nenhuma despesa teatral era feita pela Câmara quando a cidade possuía Casa de espetáculos. E que, portanto,

Não havendo atas nem registros de despesas teatrais até 1783, a presença de um Administrador na Casa de Ópera em declínio, vem nos permitir a suposição que ora manifestamos, do teatro em Sabará haver surgido muito antes do alvará de 1771 ou mesmo ter sido contemporâneo do de Ouro Preto, supostamente de 1737. (Sobrinho, 1961, p.33).

A partir de um documento de 1783¹², em que o advogado José de Souza Guimarães oficiou ao Procurador da Câmara, encaminhando uma relação de serviços prestados, para efeito de recebimento de honorários, Sobrinho conclui que a partir de 1783 a Casa da Ópera de Sabará já estava abandonada. Ele atribui à “decadência da Capitania mineira”¹³ a também decadência do edifício teatral. Segundo o autor outro indício deste abandono seria o fato das apresentações teatrais do povo de Sabará e Santa Luzia, terem sido realizadas nos tabladados de madeira em praça pública até a construção da segunda Casa da Ópera em 1819.

As festas cívicas eram momentos considerados importantes para civilizar os povos em Sabará, ainda assim, o povo ficava mais distante dos tabladados onde ocorriam as peças teatrais e não podiam realizar apresentações sem que as autoridades permitissem ou estivessem presentes. Os lugares reservados ao público ensinavam aos povos quais eram seus lugares sociais, estes estavam representados na distribuição do espaço durante as festas cívicas. Além disso, a atitude de proibir apresentações que não tivesse a tutoria de uma autoridade condiz com a ideia do alvará de 1771 que ressalta a importância dos teatros bem regulados, para que fossem úteis às sociedades. O teatro não poderia existir se não fosse controlado pelas autoridades.

“A demasiada importância atribuída às funções teatrais pelos alvarás da Corte lusa, deixava a massa popular muito distante dos proscênios. (...) não havia espetáculo fora das estipulações da Câmara, que só os realizava nas solenidades preestabelecidas, por ordem oficial ou com a presença das autoridades competentes, com raríssimas exceções”. (Sobrinho, 1961, p.41).

O ouvidor era quem ditava os lugares e o comportamento: como o início do canto patriótico, vivas a “SS. MM. II” e a ordem de descerrar os retratos soberanos no começo dos espetáculos.

A Ópera encerrava uma seqüência de rituais, solenidades régias e homenagens

12 “Por uma resposta em requerimento de Sipriano Correia da Costa, sobre o querer levantar o ouro que o Administrador da Casa da Ópera poz em juízo, das terras que comprou aos herdeiros de João Lopes de Brito, que o Senado tinha penhorado pelos foros que estavam devendo”. (Arquivo Público Mineiro – Doc. Sabará, cód. 68. Apud Sobrinho, 1961, p.32)

13 É preciso observar que José Seixas Sobrinho é um autor da década de 1960 e que naquele momento os historiadores entenderam que a queda da mineração na segunda metade do século XVIII significou a decadência generalizada da Capitania Mineira. O complexo desenvolvimento social e econômico de Minas Gerais não foi percebido; generalizações amplas, desprovidas de fundamento, foram utilizadas para descrever a história de Minas. (BERGAD, 2004. p.23)

às autoridades. Acontecia no palco apropriado, havendo sempre silêncio e respeito com geral aplauso. Na Aclamação de D. João VI, em 1817, foram os Oficiais da Ouvidoria que ofereceram a Ópera. “A esse ato antecedeu um Drama, em que a *Fama* disputava com o *Tempo* sobre a imortalidade do nome do Senhor D. João VI, cujo retrato fora exposto no palco” (Sobrinho, 1961, p.43). Aqui é possível identificar um forte indício de que os dramas eram preparados para ensinar o amor, o respeito e a obediência ao rei, além de observar uma das práticas pedagógicas utilizadas: a exposição da imagem do imperador em determinado contexto que pretendia que os atores e espectadores demonstrassem respeito e obediência.

Em 02 de junho de 1819, foi inaugurada a segunda Casa de Ópera de Sabará. Nesta ocasião, ocorreram festejos em comemoração pelo nascimento da Sereníssima Infanta D. Maria da Glória, Princesa da Beira. A existência de uma Casa de Espetáculos, não extinguiu as festividades nos curros (circos), onde ocorreram apresentações musicais e de danças. Sobrinho nomeia as apresentações nos curros de “teatro popular”. No entanto, também, estão presentes nesses festejos, o “Desembargador Ouvidor, a Câmara da Vila, a Nobreza, a Governança e muitas figuras de variada distinção e honraria, ao lado de suas famílias e do bloco do povo”. (Sobrinho, 1961, p.48-49).

Após essas apresentações, os Oficiais da Intendência ofereceram, á sua custa, no teatro público, o drama intitulado *Maria Teresa, Primeira Imperatriz da Áustria*. Sobrinho também menciona apresentações de abertura, que nesta noite foi o drama *Zelo d’Amor* que o Sargento Mor das Ordenanças, Manoel de Araújo Cunha, a sua custa, fez representar, alusivo ao contentamento das divindades com a notícia do nascimento da Nossa Sereníssima Princesa da Beira.¹⁴ Novamente, é possível observar que o teatro estava fortemente vinculado às festas cívicas e ensinava a boa moral, o amor e obediência aos Soberanos.

As festas por ocasião do nascimento de príncipes e princesas eram relatadas em crônicas nos livros de Registro Geral da Câmara de Sabará e livros das Sessões da Câmara Sabarense. Tais relatos são ricos e permitem a observação das práticas educativas que eram utilizadas, além de quem eram os indivíduos que freqüentavam essas apresentações. Na crônica citada acima é possível observar quem eram os freqüentadores da Casa de Ópera nessas ocasiões, ainda que as apresentações fossem oferecidas gratuitamente pelas Companhias teatrais, e pela Câmara: a elite sabarense era quem estava presente.

Outra crônica descrita pelo autor relata o regozijo pelo nascimento do Sereníssimo Príncipe da Beira, Infante D. João Carlos, realizada nos dias 24 e 25 de abril de 1821, data nacional do Juramento à Constituição.

¹⁴ Sobrinho indica o Livro das Sessões da Câmara Sabarense, ref. 1817-1819 como fonte, que fundamenta tais afirmações.

Vieram à noite ao teatro os Ministros, os Chefes dos Regimentos com seus oficiais, o Capitão-mor com os membros da sua repartição, os empregados da Intendência e do Foro, as pessoas distintas da Vila, os soldados e paisanos que puderam se acomodar; ocupando cada um o lugar que lhe fora destinado pelo dr. Juíz de Fora (...) ¹⁵

Nesta noite cantou-se o Hino Nacional enquanto Madame Southby, sobre a corda, apresentava a legenda “Viva a Religião”, “Viva o Rei”, “Viva a Constituição”, escrita em uma faixa cujas pontas estavam presas nas hastes de duas bandeiras com as armas do Reino Unido ¹⁶. Também foi lida uma ode escrita pelo Juiz de Fora, que saudava e glorificava o rei, suas virtudes e a santa religião católica. Juntavam-se, portanto, às apresentações teatrais, poesias e saudações ao rei, à lei e à constituição, que aconteciam enquanto cantava-se o hino ou enquanto aparecia em cena o retrato de S. Majestade o Senhor D. João VI entre anjos e Nuvens. Estes eram os instrumentos utilizados para que as festas cívicas realizassem sua função civilizadora.

A ode escrita pelo Juiz de Fora indicava alguns valores prezados por ele, e que, certamente, ao menos parte da elite sabarense compartilhava. Tal ode exaltava a piedade, justiça e bondade de D. João VI, além de suas ações, mais especificamente a constituição. Exaltava, também, o fato de que sem armas e guerras conseguiu manter seu governo. Além disso, recomendava firmeza na fé católica aos seus pares.

Em sexto João de novo
Contempla a Mão de Deus a voz do povo.
Surge Quarto João vem ter a glória
De ver do neto Augusto, augustos feitos
Ou nessa hora habitas pátria santa,
Dos justos, como tu do Neto inveja
A sorte, a feliz sorte que se fizera
Pois as que fizeste
Mais brilhantes não são que as ações deste.
[...]
Mas sem armas nem ruínas
Faz o Sexto João brilhar as Quinas.
Ninguém, ó portugueses jamais teve
Como nós, um Monarca tão piedoso
Tão justo, tão benigno, desvelado
Pelo bem da nação e dos vassalos.

15 Reg. Geral da Câmara de Sabará – 1817-21, fl 186v. *Apud*. Sobrinho 1961, p.53

16 Idem.

[...]

Firmeza inalterável seja a nossa

Na Católica fé que liberdade temos.

De nossos pais ileza se conserve

A Casa de Bragança a lealdade

Una interesse comum aos hemisférios

Comum será o bem do Reino Unido.

Só por este modo

Nós daremos lições ao mundo todo.

“Viva a Santa Religião

Viva o Rei, viva Bragança,

Viva a nossa speranza

Na Nova Constituição!”¹⁷

Segundo Sobrinho, o cronista na descrição dos espetáculos teatrais, raramente mencionava o nome das peças e dos figurantes, ou criticava o desempenho dos artistas, interessava-o traduzir o comportamento público em função das homenagens Imperiais. Ou seja, interessava aos cronistas da Câmara, mostrar uma Sabará Fidelíssima, portanto, só eram citados os nomes das peças que exaltavam o rei, a lei, e a fé. Como foi o caso das peças apresentadas em 02 de junho de 1819 por ocasião do nascimento da infanta Maria da Glória, princesa da Beira e em 1823 por ocasião do Primeiro Aniversário de Coroação e Sagração de D. Pedro I. Esta última contou com a apresentação da peça *Catarina Primeira (Imperatriz da Rússia)*.

A partir de 1826 o teatro público e o particular entram em decadência no Brasil por conta das tensões provocadas pela Regulamentação de Alberto Teixeira de Aragão de 1824, que censurava severamente os espetáculos teatrais e das grandes tensões políticas entre o monarca e a opinião nacional. Quanto à Sabará Sobrinho (1961, p.65) diz que desde 1826 o “teatro régio” definhava, para extinguir-se inteiramente em 1831, pouco antes da abdicação de D. Pedro I.

Com relação ao edifício teatral de Sabará, conhecido como Casa da Ópera, Sobrinho indica os livros de lançamentos de foros, como fontes que registram a propriedade do edifício que passou de José Vieira Carneiro para Francisco de Paula Manço, além de sua localidade e dimensões: dezesseis metros e meio de terreno, dos quais quatorze foram ocupados pelo prédio, medidas que ainda conserva¹⁸.

Através dessas fontes é possível perceber que apesar da Casa da Ópera ser

¹⁷ Re. Geral da Câmara de Sabará – 1817-21, fl. 186v. *Apud* Sobrinho, 1961, p.54-55. Grifos meus.

¹⁸ Liv. Contas Correntes por foros devidos à Tesouraria Municipal – 1869-71 – Arquivo da Câmara de Sabará. *Apud* Sobrinho, 1961, P. 70.

utilizada para festividades régias, ela não era financiada pelo governo. Ou seja, era uma casa particular. Carla Simone Chamon (1998) destaca que muitas vezes, em Minas Gerais, eram as pessoas de posses que contribuíam financeiramente para que as Festas Cívicas acontecessem.

A grande participação de cabedais privados e a quase ausência do dinheiro público na celebração das festas cívicas não revelam indiferença ou descaso por parte do poder, mas sim uma impossibilidade financeira, afinal, os cofres públicos nesse período estavam à mingua. Importa aqui ressaltar que, custeando ou não as festas cívicas, o poder público se fazia presente nesses momentos através de suas autoridades constituídas. (Chamon, 1998, p.189).

A primeira extração de loteria¹⁹ em benefício do teatro de Sabará foi concedida no ano de 1839. Em 1838 Sabará recebeu o título de cidade. É importante investigar qual a ligação entre o novo *status*, com as iniciativas públicas de financiamento ao teatro. É preciso questionar se a falta de dinheiro nos cofres públicos era a única razão para que uma casa de espetáculo de tamanha excelência e fidelidade ao rei, a lei e a fé, não fosse custeada pelo governo, nem ao menos isenta do pagamento dos foros, enquanto uma casa “pequena e muito estreita” de Vila Rica era assistida desde suas necessidades estruturais até o financiamento de companhias teatrais²⁰. De que maneira, o fato da primeira casa de espetáculos se localizar em uma Vila e da segunda ser situada na capital da Província, influencia para que essa seja financiada por recursos do governo e aquela não? Além disso, porque uma casa de espetáculos “particular”, financiada por particulares, tinha uma postura e uma função “pública”, assim como o teatro público da Corte, ou seja, primava pelos ensinamentos dos bons costumes e da boa moral segundo os interesses do rei / imperador? Quem eram as pessoas que financiavam as apresentações teatrais, que ligações com os homens do governo esses indivíduos tinham?

Sobrinho analisa que por conta da localidade privilegiada – altos da rua Direita, quase na praça principal da Vila de Sabará – e de sua extensão o edifício teatral – 16 metros e meio de frente para a rua – tinha a taxa de \$240 réis de foros, a segunda mais elevada daquela rua.

Os lançamento do primeiro livro de Contas Correntes por foros devidos à Tesouraria municipal até 1871, removem qualquer dúvida sobre a antecedência particular do Teatro, quando o cita textualmente, à página 85.

“A Casa Teatral ou “A Sociedade Administrativa”, em conta corrente com a Câmara, pelos foros da propriedade nº ... sita à rua Direita:

“1869 – Nov. 15: - Pelos foros vencidos em 8 anos, desde 1821 a todo o ano de 1829, a 300.....18\$000 (sic).

¹⁹ Uma das formas, já há muito utilizadas, de financiamento pelo

²⁰ Em Vila Rica o Governo mantinha, antes mesmo de 1817, a estrutura física do seu teatro e também companhias dramáticas que eram obrigadas a dar, no mínimo, duas representações por mês.

Idem, em 39 anos 150 – desde 1830 até todo o ano de 186843\$875 (sic).

1871 – Jan.º 3 : - Idem em 2 anos, desde 1869 a 1871,2\$250 – Total de foros devidos, 64\$125 réis”(Sobrinho, 1961, p. 71-72).

Na tentativa de compreender por que a casa de espetáculos de Sabará não era financiada pelo governo, Sobrinho avalia a condição estrutural desse edifício teatral através da comparação entre a descrição dos cronistas nos documentos da Câmara, sobre o Teatro Sabarense e a avaliação dos viajantes Saint-Hilaire e Mawe²¹, sobre o Teatro de Vila Rica. Ainda que algumas informações colhidas nos documentos da câmara, sejam bastante concretas – como o número de camarotes – acredito que é importante considerar os parâmetros dos relatores, para “julgar” um espaço teatral como adequado ou não. Saint-Hilaire, viajante europeu, certamente não teria um mesmo parâmetro / referência que o cronista de Sabará.

O viajante Saint-Hilaire observou, sobre o teatro de Vila Rica, que “A sala é bastante bonita, porém pequena e muito estreita. Tem quatro ordens de camarotes (...)”. Já o cronista de Sabará relatou que o teatro sabarense dispunha de largura desejada para uma excelente sala de espetáculos, possuía “quarenta e sete camarotes, espaçosa platéia e grandes varandas”. (Sobrinho, 1961, p.76-77).

Com relação à afirmação deste mesmo viajante de que “A cortina representa as quatro partes do mundo, pintadas do modo mais grosseiro”. Sobrinho (1961, p.77) contrapõe o relato de Mawe que esteve em Vila Rica sete anos antes, e escreveu; “O teatro e suas decorações pareceram-lhe lindos e passáveis os atores”. Segundo o autor, a pintura, julgada por Saint-Hilaire como grosseira era de época anterior ao século XIX, quando então se contavam apenas quatro partes do mundo, sem a Oceania, a exemplo do teto do Museu do Ouro em Sabará.

As pinturas utilizadas no teatro sabarense eram obras de artistas-pintores contratados para os serviços da Câmara. Eram exímios na arte decorativa e do retrato. A eles se confiavam tarefas da maior responsabilidade, como retratos de Soberanos e da Família Real para descerramento e vivas no palco.

Com relação ao teatro em Sabará e os acontecimentos políticos do Império, Sobrinho (1961, p.81) destaca o período de 1826 a 1831. Estava estabelecida a tensão entre o monarca e a “opinião nacional”²², existiam vários jornais que publicavam sátiras, notícias e críticas contra o imperador²³. Sabará encontrava-se em situação complicada visto que

21 Foram quatro viajantes que passaram por Minas e fizeram relatos sobre o teatro de Vila Rica. Segundo Sobrinho nenhum deles deixou relatos sobre o teatro de Sabará. Esses viajantes são; João Mawe (1809), Augusto Saint-Hilaire (1816), João Emanuel Pohl (1820) e Ferdinando Denis. (Sobrinho, 1961, p.75)

22 A “opinião nacional”, segundo do autor, compreendia os homens da imprensa e a elite que defendia as ideias iluministas.

23 Sobrinho cita os principais periódicos que estavam em cadeia contra o imperador. Na Corte estavam; “A Aurora Fluminense”, “A Astréia”, “A Nova Luz Brasileira” e “o Repúblico. Na Província Mineira existiam; “O Argos”, “A Estrela

mantinha, segundo o autor, íntima ligação com a Casa de Bragança.

Em 1830, o jornal *Novo Argos*, orientado por Herculano Ferreira, indivíduo que por várias vezes foi Presidente da Província, publicou artigo que obrigou a Câmara a definir publicamente sua tendência política²⁴, o que de fato aconteceu com o seguinte reclamo oficiado ao Presidente da Província pela Câmara de Sabará.

Ilmo. e Exmo. Sr. – Desejando a Câmara Municipal desta Fidelíssima Villa que o Povo do seu Município conserve ilibado aquele crédito e boa nota que herdaram de seus maiores, e em todos os tempos tem sustentado, não pode ver sem mágoa a doutrina que o periódico “Novo Argos”, no seu número 7 começa a espalhar, de que nesta Villa se projetava no dia 12 de outubro, o grito do despotismo, doutrina esta que contendo abuso da bem entendida liberdade de escrever, só serve para indispor os ânimos destes pacíficos habitantes, que tendo por braço o respeito, a obediência às leis sustentam e sustentarão sempre aqueles direitos e prerrogativas que fazem o brilhantismo da Constituição, com que o supremo Chefe da Nação mimoseou os seus fiéis súditos. Partindo pois, destes princípios, votou a Câmara a favor da indicação de um de seus membros a leva agora todo o expendido à presença de V. Exa. Para ocorrer com a providencia que o caso requer, visto que nesta Vila se não acha ainda instalado o Tribunal do Jury. Deus Guarde a V. Exa. – Sala da Câmara Municipal da Fidelíssima Villa do Sabará em Sessão de 18 de janeiro de 1830. (Sobrinho, 1961, p.87-88).

A partir de então, a imprensa liberal não abandonou mais os “fidelíssimos” sabarenses. Sobrinho acredita que tal insistência resultou na formação da *Sociedade Pacificadora e Filantrópica Defensora da Liberdade e Constituição*, grupo que se organizava para manifestar-se contra o Imperador. Tinha à frente o coronel Pedro Gomes Nogueira e o Padre Mariano de Souza Silvino. O autor relata que havia reuniões no teatro e na praça pública e que o Cel. Pedro Gomes fundou o jornal “Atleta Sabarense” que logo se integrou na cadeia de libertação. Sobrinho comenta que nas atas da Câmara há relatos da circulação de boletins da Sociedade Pacificadora sabarense que manifestavam contra o imperador. É preciso questionar se apenas a influência da imprensa liberal, num curto período, levaria os homens da Câmara Municipal a organizarem-se e manifestarem-se contra o imperador. Certamente algumas divergências já ocorriam, anteriormente, na Câmara e entre as pessoas da elite sabarense.

Se é certo que havia em Sabará fiéis súditos de SS. MM. II., também havia os que se preparavam para alistar-se no movimento constitucionalista. O “Novo Argos” e a maior parte da cadeia jornalística liberal conseguiram finalmente solapar a resistência dos fiéis súditos e em pouco tempo estava a Câmara em dificuldade de explicar como se dera a reversão política em Sabará. (Sobrinho, 1961, p. 93)

.Em 16 de setembro de 1830 a Câmara recebeu um ofício do Presidente da

Marianense”, “O Astro de Minas”, “O Eco”, “O Novo Argos”.

²⁴ Sobrinho diz que só conhece tal artigo por citação.

Província, informando que S. M. Imperador e a Imperatriz fariam uma visita à Fidelíssima Vila de Sabará. Sobrinho diz que a partir de então, as atas da Câmara registraram calorosas discussões sobre os preparativos para receber o Imperador. No entanto, o relatório desta visita foi elaborado sem qualquer referência à noite teatral e ao encurtamento da estada do Imperador em Sabará. O autor recorre ao jornal “Atleta Sabarense” e a obra de Zoroastro Passos, *Em torno da História de Sabará* que relatam a noite de 10 de fevereiro de 1831:

D. Pedro, que foi por algum tempo o ídolo da gente brasileira, entra a ouvir os reclamos de Portugal, procurando cercear-nos a autonomia. Minas se movimenta, o Imperador vem acalma-la com sua presença. Nesta terra recebem-no friamente, e, em espetáculo de gala protocolar, abre-se o nosso teatro. Enchem-no de nobre e plebeus. Passa D. Pedro entre alas respeitosas, mas silenciosas, e ao se mostrar à frente de seu camarote, ouve o viva da pragmática: “Viva o Imperador D. Pedro I !

Rápido silêncio se sucede: ligeira indecisão emudeceu os presentes. Nos camarotes, erguem-se as damas, na platéia agitam-se as cartolas, e, estuante de energia, chefiado por Pedro Gomes Nogueira, ouve-se a resposta: “Viva o Senhor D. Pedro I, enquanto for Constitucional!”

Decorre a representação num ambiente de mal estar. No dia seguinte, D. Pedro, interrompendo a visita, regressa à Corte. (Passos²⁵ *Apud* Sobrinho, 1961, p.97).

Observando esse episódio ocorrido em Sabará, é possível perceber que assim como na Corte, o teatro era, também, espaço em que se manifestavam as divergências políticas entre as pessoas da elite sabarense. Era um espaço de luta pelo poder. Sobrinho acredita que esta data é o marco do rompimento da fidelíssima platéia sabarense com a Casa de Bragança.

De acordo com Sobrinho, entre 1835 e 1838, o teatro passava por uma fase econômica crítica. Recorreu à *Sociedade Pacificadora e Filantrópica Defensora da Liberdade e Constituição*, mas, “quase nada lucrou”, pois esta entidade criou a Irmandade da Misericórdia que assistia administrativamente e financeiramente ao hospital sabarense, o que absorveu as reservas dos sócios filantrópicos. Em 1839 esta sociedade, segundo o autor teria se dissolvido.

Em 1839 “o estado do edifício teatral (...) era aflitivo”. A primeira extração de loteria em benefício do teatro de Sabará foi concedida neste mesmo ano e teve como fiadores o Sargento-mor Joaquim José de Oliveira Mafra, Tesoureiro e Procurador da Mesa Diretora teatral, garantido pelos Srs. Cel. Martiniano Severo de Barros e Sabino de Almeida Magalhães²⁶. No despacho concedendo as loterias está descrito que o produto delas deveria ser destinado à conclusão e decoração dos Teatros de Sabará e de São João Del

25 PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da História de Sabará*, Rio de Janeiro, Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N. 5 Ministério da Educação e Saúde. 1940.

26 “Nas últimas loterias foram fiadores em 1/X/1839 o Alferes Caetano José Coutinho da Fonseca, garantido pelo Cel. Pedro Gomes Nogueira e pelo Cap. Antônio Rodrigues de Carvalho. (Sobrinho, 1961, p.108)

Rei. É possível que em 1840, o edifício teatral sabarense estivesse reformado.

Sobre meados do século XIX há, segundo Zoroastro Vianna Passos²⁷ (*apud* Sobrinho, 1961), registros da Santa Casa de Misericórdia, que mencionam que D. Florisbela de Oliveira Horta fez doação àquela entidade de cinco ações do Teatro local, em junho de 1850. Tal doação tornou a Santa Casa de Misericórdia a maior acionista do teatro. O que sinaliza que esta instituição já possuía ações do teatro anteriormente. Neste mesmo período (meados do século XIX) o Coronel Pedro Gomes Nogueira e o Padre Mariano de Souza Silvino²⁸ foram os que mais tempo sustentaram a sobrevivência da Casa de espetáculos. O autor aponta também que registros de fiança citavam a “Sociedade Empresária do Teatro” e a “Companhia Teatral”. Ao que tudo indica, existia uma sociedade, um grupo de acionistas, que administrava o teatro e à frente deste grupo poderiam estar aqueles que administravam a Santa Casa de Misericórdia e que anteriormente estavam à frente da *Sociedade Pacificadora e Filantrópica Defensora da Liberdade e Constituição*. É importante investigar o que há de comum entre a Sociedade Empresária do Teatro e os administradores da Santa Casa, no que diz respeito ao pessoal e aos interesses ideológicos e qual a relação entre estas duas entidades. Também é importante identificar se houve mudanças a partir da doação de D. Florisbela e quais foram essas mudanças. Que funções teriam os espetáculos teatrais diante dos interesses dos administradores daquela entidade?

Segundo Sobrinho (1961, p.120), de 1831 em diante Sabará começou a receber as companhias de cômicos, mágicos e de artistas ambulantes. “Representações dramáticas, mais ou menos concorridas, realizaram-se em Sabará em 1840, 1848, 1853 e 1855, comandadas pelos srs. Caetano José de Oliveira, Antônio José Martins, Modestino Carlos Rocha e José Jorge”.

Em meados do século XIX as companhias de teatro eram, em grande parte, nômades. A cada comunidade que visitavam, causavam reações que iam desde o fascínio e a idolatria até o repúdio e o medo.

Chegavam como deuses pagãos, fascinantes e temíveis. Transformavam o cotidiano das cidades, instaurando linhas de fuga, detonando desejos, fragmentando identidades e oferecendo caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas. (DUARTE, 1995. p.27).

Cientes do fascínio que o teatro causava à população, e diante da crença de sua dimensão educativa, as elites imperiais, representadas pelas autoridades e a imprensa (homens de letras), procuraram regular os espetáculos. Regina H. Duarte (1995) mostra que, em Minas Gerais, no período de 1838 ao final do século XIX, muitas peças teatrais

27 PASSOS, Zoroastro Vianna, *Notícia Histórica da Santa Casa de Sabará*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Geraes, 1929.

28 Segundo Passos (1929, p. 134), Padre Mariano de Souza Silvino morreu em 1844.

eram consideradas impróprias, a autora não menciona críticas aos elementos artísticos e estéticos. O fato das companhias teatrais serem, em sua maioria, nômades e provocarem instabilidade nos pensamentos e nas ações dos espectadores, tornava mais apropriado que as autoridades se preocupassem mais com a segurança pública, mantendo a ordem, os bons costumes e a moral, num espaço em que os sujeitos já traziam consigo a desordem e inesperado, a instabilidade. Além disso, a censura teatral seguia os mesmos moldes e intenções, herdados pela regulamentação do teatro publicada por Francisco Alberto Teixeira de Aragão em 1824 e mais anteriormente, pelos Portugueses no fim do século XVIII.

A ideia de que era necessário regular os espetáculos para que eles instruísem a população ainda se fazia presente. Nas décadas de 1840 e 1850 são publicadas regulamentações para o teatro. O Folheto: “*Inspecção de Theatros e Espectaculos Públicos. TYP. DE J.F. Paula Castro. Rua das Mercês n. 1.*”²⁹ é uma coletânea de artigos³⁰ de regulamentos, avisos, leis e decretos da Coleção das Leis Imperiais do Brasil que regulavam o teatro. O folheto foi produzido pela secretaria da polícia em Ouro Preto, e tem a data de publicação referente ao dia 8 de julho de 1889. Escrito pelo secretário, José Maria da Câmara Leal e assinado pelo Chefe de polícia, Carlos Hanaria Benedicto Ottoni. Ainda que a publicação do folheto seja de 1889, são citadas regulamentações de meados do século:

- Lei de 1º de outubro de 1828;
- Lei de 3 de dezembro de 1841;
- Regulamento nº 120 de 31 de janeiro de 1842;
- Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845³¹;
- Aviso de 17 de dezembro de 1851.
- Aviso nº 61 de 1858;

Os artigos publicados neste folheto, diziam das atribuições da polícia na inspeção de teatros e espetáculos teatrais. Recomendavam que os Chefes de Polícia inspecionassem os teatros e espetáculos dentro do Termo em que residissem, e que os delegados exercessem esta função em seus distritos obedecendo às instruções dadas pelo Chefe de Polícia. Tal inspeção compreendia quaisquer teatros que a apresentação fosse paga, ou gratuita; Teatros, Casas de Espetáculo, Circo, Anfiteatro ou qualquer armação permanente ou temporária nas ruas, praças e arraiais para apresentação de peças dramáticas, ou mímicas, jogos, cavalhadas, danças e outros quaisquer divertimentos lícitos. Deveria a autoridade encarregada desaprovar, e não conceder o visto necessário para que subissem à cena, àqueles espetáculos que oferecessem riscos de desastres ao público

29 Este folheto corresponde ao anexo 3.

30 Algumas dessas leis, decretos, regulamentos e avisos foram também utilizados por Ávila e Sobrinho.

31 Foi referido no folheto o decreto nº 435, mas ao conferir na coleção das Leis do Império, constatei que se tratava do decreto nº 425.

e aos particulares, que ofendessem a moral, a religião e a decência pública. Além disso, os encarregados da inspeção deveriam assistir a todas as apresentações comparecendo antes de começarem e sendo os últimos a sair, deveriam garantir que fosse oferecida a devida comodidade aos espectadores, que o número de bilhetes vendidos não fosse superior ao número de assentos disponíveis e que a hora marcada para o início e término das apresentações, fosse cumprida. Deveriam vigiar se o recitado estava de acordo com o aprovado, se os atores não utilizavam gestos e palavras com sentidos equivocados ou ofensivos a decência ou a moral, se dentro do teatro havia ordem, decência e o silêncio necessários. Deveriam zelar para que fossem respeitadas as proibições do uso de chapéus e do hábito de fumar e que não permanecessem pessoas paradas nas escadas, corredores e portas, impedindo a circulação. Deveriam garantir que os bilhetes não fossem vendidos por valores mais altos que o estabelecido, nem pelo empresário responsável, nem por particulares. As autoridades também deveriam cuidar para que as correções literárias feitas pelo Conservatório Dramático Brasileiro fossem respeitadas, não podendo permitir que fosse recitado o que este conservatório censurou, mas tendo o poder de desaprovar o que por ele foi aprovado.

Nesta regulação, são também mencionados os devidos procedimentos no caso de transgressões, como por exemplo, se fosse anunciado um espetáculo que não possuísse o visto do Chefe de Polícia, o teatro deveria ser fechado. Se essas peças fossem apresentadas, seus diretores estariam sujeitos à prisão e multa. O indivíduo que usasse chapéu ou que fumasse no teatro seria convidado a se retirar e se fosse preciso seria usada a força e estes sujeitos seriam punidos de acordo com a lei.

Os artigos publicados no folheto citado acima delimitavam muito superficialmente as atribuições do Conservatório Dramático Brasileiro, responsabilizando-o apenas pelas correções literárias nas peças teatrais, sem detalhar os critérios dessas correções. O mesmo acontece ao atribuir à polícia a função de aprovar as peças teatrais que não ofendessem a moral, religião e decência pública, a lei não especificava o que caracterizava essas ofensas. É possível pensar que esses julgamentos estavam sujeitos às interpretações diversas e particulares de seus censores, gerando conflitos entre eles e tipos diversos de censuras, baseadas nas concepções particulares de cada censor, sobre o que o teatro deveria ensinar.

Souza (2002) indica os pareceres de censura do Conservatório Dramático Brasileiro, que estão na Coleção de Manuscritos da Biblioteca Pública Nacional. Essa fonte pode ser útil para uma análise do tipo de censura feita pelos membros dessa entidade às peças apresentadas em Sabará, ou seja, o que as tornavam aptas à cena.

Espero que este trabalho tenha indicado questões e fontes que inspirem novos caminhos para futuras pesquisas sobre a dimensão educativa dos espetáculos teatrais na cidade de Sabará. Há muito, por ser investigado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A respeito da função atribuída ao teatro durante a colônia e o império, construiu-se um imaginário social de que os espetáculos teatrais, quando bem regulados, eram a escola do povo e ensinavam a moral, os bons costumes, imputavam as virtudes e repeliam os vícios. Essa ideia permaneceu, nas leis que regulamentavam o teatro desde as primeiras apresentações teatrais no Brasil até o século XIX, quando apareceram, também, em textos de jornais. O que mudou ao longo do tempo e de acordo com o público, produtores de peças e regulamentos, foi o entendimento de qual repertório seria útil à sociedade nesse sentido, ou seja, que valores e costumes uma peça deveria abordar para instruir o povo às virtudes, à civilidade.

Civilizar-se tendo o teatro como instrumento / meio, significava, para a elite mineira e da Corte, desde adquirir determinadas posturas no espaço do teatro público e aprender certas regras de convivência, até o ensinamento, através do exemplo das peças, dos valores daqueles que detinham o poder. Era preciso vestir-se adequadamente para freqüentar esses espaços, saber os momentos de calar-se e de manifestar-se, conhecer o lugar que lhe estava reservado no edifício teatral, que variava de acordo com sua posição social. Era preciso aprender como se comportar na presença do imperador, demonstrando o devido respeito.

Quando D. Pedro comparecia ao teatro, a função iniciava pelo Hino da Independência. Durante a representação e nos intervalos, todos se conservavam de chapéu na mão o que também acontecia, mesmo sem a presença do imperador, em atenção às damas.

O gradil dourado, que separava da platéia as senhoras, não impedia que se vissem 'suas esplêndidas figuras, da cabeça aos pés, ricamente vestidas com as mais belas fazendas, cobertas de ouro e diamantes'. (Schlichthorst¹, apud Sousa, 1960, p. 158).

Quanto aos valores e costumes que instruíam o povo através das peças, estes variaram, nos teatros públicos, de acordo com os interesses daqueles que detinham o poder. A abdicação de D. Pedro I em 1831 é um marco que evidencia a grande mudança no repertório dos teatros públicos que até esta data davam exemplos de respeito e obediência ao rei / imperador, à lei e à fé. Após 1831, surgem apresentações teatrais, nos teatros públicos, de peças que primavam por valores iluministas, burgueses, como a democracia e a liberdade.

Durante o período colonial, em Minas Gerais, algumas peças teatrais estavam vinculadas às Festas Cívicas. Essas eram direcionadas ao povo, tinham a intenção de legitimar o *status quo* e de promover um sentimento de amor e obediência ao soberano,

1 SCHLICHTHORST, C. O Rio de Janeiro como é, 1824-1826. Trad. De Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Rio de Janeiro, s.d. p. 47, 52, 72-73 e 120-124.

Schlichthorst era Oficial de granadeiros do exército alemão que esteve no Rio de Janeiro nos anos de 1824 – 1826.

que ultrapassassem as diferenças sociais e econômicas, ou seja, um sentimento comum a todos. Neste momento, as festas cívicas eram determinadas pela metrópole, organizadas pelas autoridades locais e financiadas, muitas vezes, por particulares.

A partir da construção de edifícios teatrais, ainda no século XVIII, as festas cívicas continuaram a acontecer, no entanto as peças teatrais, ainda vinculadas à essas festividades, passaram a atingir uma elite. O edifício teatral excluía social e economicamente. Negros, negras, mestiços, mestiças e mulheres brancas não eram bem vindos(as) nesses espaços, o que não significa que esses indivíduos não os freqüentassem. Fato é que a grande maioria das pessoas que presenciavam os espetáculos nos teatros públicos eram homens brancos da elite. Durante o império essa característica persistiu nos teatros públicos.

No início do século XIX as peças teatrais eram oferecidas por companhias teatrais financiadas pelo governo. As tensões políticas vivenciadas durante as décadas de 1830 e 1840, levaram a publicação de normas que regulamentavam a inspeção teatral. Uma análise apressada pode concluir que havia, por parte dessas regulamentações, uma tentativa de legitimar o trabalho do Conservatório Dramático Brasileiro, entidade que a princípio estava comprometida com o progresso da dramaturgia brasileira, com uma censura mais voltada para as questões estéticas e literárias do texto. No entanto, tais normas e regulamentações se mostravam muito tímidas ao atribuir essa função ao Conservatório. Não especificavam a censura que deveria ser feita por tal entidade, simplesmente mandavam impedir que subissem à cena as peças que atentassem contra a moral e os bons costumes. Por fim, essas leis e regulamentações acabam por legitimar uma censura mais voltada para a inspeção policial dos espetáculos teatrais, preocupadas com as questões ideológicas do texto.

É importante sublinhar a necessidade de mais pesquisas, por historiadores e historiadoras da educação, sobre a dimensão educativa dos espaços de sociabilidade que compõe o ambiente urbano. O trabalho de José Seixas Sobrinho indica como fontes de pesquisa para o teatro em Sabará, os documentos da Câmara Municipal e os jornais mineiros da época. É possível somar a estes, os documentos da polícia que se encontram na Casa Borba Gato e os pareceres de censura do Conservatório Dramático Brasileiro² acerca das peças apresentadas em Sabará em meados do século XIX.

Além disso, Sobrinho sinaliza para a existência de uma sociedade, um grupo de acionistas, que administrava o teatro. À frente deste grupo poderiam estar aqueles que administravam a Santa Casa de Misericórdia e que anteriormente estavam à frente da *Sociedade Pacificadora e Filantrópica Defensora da Liberdade e Constituição*. É importante investigar o que há de comum entre a Sociedade Empresária do Teatro e os administradores da Santa Casa, no que diz respeito ao pessoal e aos interesses ideológicos. Qual a relação entre essas duas entidades. Para isso, é possível utilizar como fonte, a obra de Zoroastro

²Esses documentos encontram-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Vianna Passos, Notícia Histórica da Santa Casa de Sabará, publicada em Belo Horizonte pela Imprensa Oficial de Minas Gerais em 1929.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada do Império. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil – Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.11-94.
- ÁVILA, Afonso. O Teatro em Minas Gerais: século XIX. In: *Revista Barroco*, n° 9 p. 53-96. Belo Horizonte 1977.
- BERGAD, Laid W. *Escravidão e História Econômica: Demografia de Minas Gerais, 1720 – 1888*. Trad. Beatriz Sidou, Bauru - SP. Editora: EDUSC. 1 ed., 2004.
- BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, c1968 p.578.
- CHAMON, Carla. O Cenário da Festa: festa cívica em Minas Gerais no século XIX. Belo Horizonte, n° 19, Nov. 1998, p. 183-204.
- FARIA FILHO, Luciano Mendes & CHAMON, Carla Simone. Processos de socialização e de formação cívica no Brasil (século XIX). *Cultura Revista de História e Teoria das Ideias*. Centro de História e Cultura, Vol. XIII / 2000 / 2001 dez. 1998, p.225-242.
- FARIA FILHO, Luciano Mendes. A legislação escolar como fonte para a História da Educação: uma tentativa de interpretação. In: DUARTE, Regina Horta; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. *Educação, modernidade e civilização: fontes e perspectivas de análises para a história da educação oitocentista*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p.127.
- FONSECA, Thais Nivia de Lima. História da Educação e História Cultural. In: FONSECA, Thais Nivia de Lima & VEIGA, Cynthia Greive. *História e Historiografia da Educação no Brasil*. Belo Horizonte, ed. Autêntica, 2003.
- PASSOS, Zoroastro Vianna. *Notícias da Santa Casa de Sabará*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Geraes. 1929.
- PESAVENTO, Sandra Jataí, *História e História da Cultura*. Belo Horizonte, ed. Autêntica, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. 1570 -1908. São Paulo. EDUSP, 2003.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- SOBRINHO, José Seixas. *O teatro em Sabará: da colônia a republica*. Belo Horizonte: 1961.
- SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, Tomo I - evolução do teatro no Brasil, 1960. 2v.
- SOUZA, Silva Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.
- VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. In: SOUZA, Laura de Melo e. (org). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.331-386.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: 1972.

FARRET, Ricardo Libanez. *O espaço da cidade: contribuição a análise urbana*. 5 ed. São Paulo: 1985. 141p.

GARCIA, Claudio Boeira. *Rousseau: Porque os espetáculos teatrais não tornam as virtudes amáveis e os vícios odiosos?* In: Contexto & Educação v. 15 n. 057 p. 61-80 jan/mar 2000.

MALARD, Letícia. *Hoje tem espetáculo: Avelino Fóscolo e seu romance*. Belo Horizonte. Ed. UFMG/PROED, 1987.

MATTA, Roberto da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: c1991.

NASCIMENTO, Luciana Marino do; CURY, Maria Zilda Ferreira; *A cidade de papel: um estudo de A Capital, de Avelino Foscolo*. 2. ed. 1998 enc. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais; Faculdade de Letras.

PECHMAN, Robert M. *Olhares sobre a cidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: 1994.

PRADO JUNIOR, Bento. *Gênese e estrutura dos espetáculos*. In: Estudos Cebrap nº14 SP, Brasiliense, 1975.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: 1985.

SALINAS, Luiz Roberto. *Paradoxo do espetáculo*. Tese de livre docência defendida na USP em 1983.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 2002.

VEIGA, Cynthia Greive. *Cidadania e educação na trama da cidade: a construção de Belo Horizonte em fins do séc. XIX*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

VEIGA, Cynthia Greive. *Projetos urbanos e projetos escolares no século XIX aproximação na produção de representações de educação* In: FERNANDES, Rogério e ADÃO, Áurea (org.). *Leitura e Escrita em Portugal e no Brasil 1500-1970*. V. III Sociedade Portuguesa de ciências da Educação. 1998.

ANEXOS

ANEXO 1

Arquivo: Arquivo Público Mineiro.

Fundo / Coleção / Publicação: das Leis do Império do Brasil.

Código / código: Documento Microfilmado cx 05 Flash 02.

Documento: Regulamento n° 120.

Folhas: p. 64.

Data: 31 de janeiro de 1842.

Localidade: Brasil

Natureza: () Manuscrito (x) Impresso () Iconográfica () Outro.

PalavraS – chave: Chefe de Policia, espectaculos, theatros.

Conteúdo:

Regulamento N. 120 – de 31 de Janeiro de 1842.

Regula a execução da parte Policial, e Criminal / da Lei N. 261 de 3 de Dezembro de 1841.

Hei por bem, Usando da attribuição, que Me / confere o Art. 102 §12 da Constituição do Império, / Decretar o seguinte:

Disposições Policiaes.

(...)

Capítulo V

Da fórma, por que se hade proceder nos differentes / actos da competência da Policia.

(...)

Secção VI

Da inspecção dos Theatros e espectaculos públicos

Art. 131. Pertence aos Chefes de Policia inspecionar / os Theatros e espectaculos públicos dentro do Termo em / que residirem. E no caso de não poderem exercer por / si mesmos esta inspecção, o poderão delegar, encarregan- / do-a, ou no todo, ou em parte, ás Autoridades Judi- / ciaras, ou adiministrativas do lugar, as quaes lhes darão / conta do que ocorrer. /

Esta attribuição pertence nos seus Districtos, aos De- / legados que a exercerão na fórma das Leis, dos Regu- / lamentos, e das Instrucções que lhes derem os Chefes de / Policia, aos quaes darão conta de tudo quanto ocorrer / de notável sobre tal objecto. Os Delegados do Termo, / em que residirem os Chefes de Policia somente a exer- / cerão a respeito daquelles Theatros e espectaculos de cuja inspecção forem por elles designadamente encarregados./

Art. 132. Os Chefes de Policia nos Termos, em que / residirem, e os Delegados nos outros, não consentirão que se levem a effeito nas ruas, praças e arraiaes/ aquelles espectaculos públicos, que não forem autorisados, na con- / formidade do art. 66 § 12 da lei de 1° de outubro de 1828 e os que / forem immoraes, ou dos quaes possam resultar desastres e perigos / ao publico e aos particulares.

Art. 133. A autoridade á qual for encarregada a inspecção de hum theatro, ou de qualquer outro espectaculo publico, deverá assis- / tir a todas as representações, comparecendo antes de começarem, / retirando-se depois de dissolvido o ajuntamento dos espectadores, e / fiscalizando o pontual cumprimento dos annuncios feitos ao publi- / co, tanto no que diz respeito ao espectaculo em si, e á commodidade / devida e promettida aos espectadores, como á hora em que deve co- / meçar.

Art. 134. Deverá igualmente prover a que não se distribua hum numero de bilhetes de entrada excedente ao numero de indivi- / duos, que póde conter o recinto destinado aos espectadores.

Art. 135. Nenhum theatro, casa de espectaculos, circo, am- / phitheatro ou qualquer outra armação permanente ou temporária, / para representação de peças dramáticas, ou mímicas, jogos, ca- / valhadas, daças e outros quaesquer divertimentos lícitos, poderá / ser patente ao publico, sem que primeiramente tenha sido inspec- / cionado pelo chefe de policia, ou delegado respectivo, que fará / verificar se a construcção ou arranjo é tal, que afiance a segurança / e commodidade dos espectadores.

Art. 136. Além disto, o director ou empregario concertará previamente com / o chefe de policia, delegado, ou autoridade a quem for encarregada / a inspecção do theatro ou espectaculo, as horas em que deverá come- / car e findar o mesmo espectaculo de dia ou de noite, e o numero / dos espectadores.

Art. 137. Nenhuma representação terá logar sem que haja obti- / do a aprovação e visto do chefe de policia, ou do delegado, que / o não concederão quando offenda a moral, a religião e a decência / publica. Se a representação não for recitada, a aprovação deverá / recahir sobre o programma.

Art. 138. A autoridade á qual for encarregada a inspecção / do theatro ou espectaculo, deverá vigiar que o programma e o reci- / tado sejam conformes ao approvedo, e que os actores não procurem / dar ás palavras e gestos um sentido equivoco ou offensivo da de- / cencia, ou da moral.

Art. 139. Deverá vigiar que dentro do theatro, ou no recinto / destinado para o espectaculo, se observe a ordem, decência e silencio / necessários, fazendo sahir immediatamente os que o merecerem, / remetendo-os á autoridade competente (quando o não for) para / proceder na forma da lei, se o caso assim o exigir. /

Art. 140 Não consentirá que espectadores se apresentem nos / camarotes com chapeos á cabeça, fazendo-os intimar para que os / tirem immediatamente, ou que saiam do recinto./

Não deve a autoridade consentir que nas portas, / escadas e corredores se conservem pessoas paradas, impedindo a / entrada e sahida ou incommodando de qualquer modo os que en- / trarem ou sahirem, nem que os bilhetes de entrada se vendam por / maior preço do que o estabelecido, quer por conta do empregario, / quer de particulares que os tenham comprado para tornar a / vender.

Art. 141. Os chefes de policia e delegados obrigarão os em- / pregados no scenario, impondo-lhes a pena de multa até 100\$000, / ou de prisão até um mez, enquanto não estiverem findos ou dis- / solvidos os seus contratos, a que os cumpram para que se não / interrompam os espectaculos, ou deixem de cumprir-se as promes- / sas feitas ao publico.

Art. 142 Nos theatros e espectaculos públicos em que houver / camarotes, será um destinado para

a autoridade encarregada de os / inspeccionar. Naquelles em que os não houver ser-lhe-á sempre / franqueada a entrada gratuita.

Art. 143 A guarda ou força destinada para manter a ordem / nos theatros e espectaculos públicos, ficará inteiramente á dispo- / sição da autoridade encarregada de os inspeccionar, e somente pó- / dera obrar por ordem sua.

ANEXO 2

Arquivo: Arquivo Público Mineiro.

Fundo / Coleção / Publicação: das Leis do Império do Brasil.

Código / código: Documento Microfilmado cx. 05 Flash 05.

Documento: Leis do Império Decreto N. 425

Folhas: p. 83 - 85.

Data: 19 de julho de 1845.

Localidade: Brasil

Natureza: () Manuscrito (x) Impresso () Iconográfica () Outro.

PalavraS – chave: Regras, Censura, Theatros, Peças.

Conteúdo:

COLLECÇÃO DAS LEIS DO IMPÉRIO DO BRASIL.

1845.

TOMO 8°

Parte 2ª

Secção 24ª

DECRETO N° 425 – de 9 de julho de 1845.

Estabelece as regras, que se devem seguir para a censura / das Peças, que houverem de ser representadas nos Thea - / tros desta Corte; e faz extensivas aos das Províncias as / que lhes são applicaveis.

Convindo estabelecer as regras, que se deve seguir / para a censura das Peças, que houverem de ser repre- / sentadas nos Theatros desta Corte, e das Províncias: Hei por bem, Tendo ouvido a secção do Conselho d Estado / dos Negócios do Império, Decretar o seguinte:

Art. 1°. As Peças, que tiverem de subir á scena nos / Theatros desta Corte, serão previamente remetidas pelas / Directorias dos mesmos Theatros ao Secretario do Conser- / vatorio Dramático Brasileiro; o qual, lançando-as em hum / Protocollo para isso destinado, e dando recibo da entre- / ga, as enviará sem demora ao Presidente do mesmo Conservatório.

Art. 2°. O Presidente , logo que lhe seja apresentada / a Peça, a mandará rever, e censurar por hum dos Mem- / bros do Conservatório, que designar ao Secretario, per- / tença, ou não, ao Conselho.

Art. 3°. Se o Censor não puzer duvida á representação da Peça, e o Presidente se conformar com este voto, / expedirá logo a licença. Se o Presidente porém se não / conformar, ou entender que a matéria deve ser mais bem / elucidada, mandará a Peça a novo Censor. Convindo este com o primeiro, o Presidente he obrigado a licenciar a representação; mas não convindo, fica ao arbitrio do Presidente dar ,ou negar a licença.

Art. 4°. Quando o primeiro Censor negar a repre- / sentação, ou propuzer alguma, ou algumas duvidas, / emendas, ou suppressões, irá a Peça a segundo Censor; / e neste caso se os dous Censores forem de huma só opi- / não, o Presidente negará a licença. Se a opinião do se- / gundo Censor não se conformar com a do primeiro, fica / a arbitrio do Presidente encostar-se a huma, ou a outra / opinião, e assim conceder ou negar a licença.

Art. 5°. Quando o Presidente não queria usar do / arbitrio, que lhe he dado pelo Artigo antecedente, ou quando não haja concordância em todos os pontos da censura, o Presidente submeterá o licenciamento da Peça ao Jury Dramático, na forma do Artigo sétimo dos seus Estatutos.

Art. 6°. A censura será lançada em papel separado / da Peça, e tendo por norma, para conceder, ou negar a / representação, o que prescreve a Imperial ordem de dez de Novembro, será dada, e apresentada ao Secretario dentro do prazo de oito dias.

Art. 7°. O nome dos Censores ficará em lembrança / no Protocollo do Secretário, mas guardar-se-há em se- / gredo, não sendo licito publical-o jámais.

Art. 8°. O Presidente, no acto de expedir a licença, / que será escripta no alto da Peça, mandará que o se- / cretario, sob sua responsabilidade, rubrique, ou carimbe / com o sello do conservatório, cada huma das folhas do original apresentado, e que outrosim atteste o encerra- / mento.

Art. 9°. Qualquer decisão tomada pela Censura, ou / pelo Jury Dramático, será communicada á Directoria do / Theatro pelo Secretario do Conservatório Dramático, que / reenviará com ella o respectivo original, e exigirá recibo / para a competente descarga de seu Protocollo.

Art. 10°. Nenhuma Peça será apresentada ao Chefe / de Policia para sua approvação, em conformidade do Ar- / tigo cento e trinta e sete do Decreto de trinta e hum de / Janeiro de mil oitocentos quarenta e dous, que não vá acompanhada da censura do Conservatório Dramático Bra- / sileiro, em qualquer sentido que seja, sem o que não / lhe porá o visto.

Art. 11°. No caso de se annunciar alguma Peça, que / não tenha o visto do Chefe de Policia, este fará saber / immediatamente á Directoria das Peças que o Theatro será fechado aquella / noite, quando não faça annunciar outra; o que mandará / publicar por cartaz na porta do mesmo, e mais lugares / de costume, para conhecimento do Público. Os interessados / ficão com o direito salvo de haver da mesma Directoria / indemnisação dos prejuizos, que o Theatro possa ter por essa / suspensão de trabalhos.

Art. 12°. Se for representada alguma Peça sem que / tenha sido approvada pelo Chefe de Policia, a Directoria fica sujeita a prisão de três mezes e á multa, para cada hum dos seus Membros, de cem mil réis, para os co- / fres da Policia. Por Directoria das Peças entende-se a / pessoa, ou pessoas encarregadas de as fazer representar, / e de obter o visto da Policia.

Art. 13°. São extensivas aos Theatros das Províncias / as disposições dos Artigos onze e doze do presente De- / creto.

José Carlos Pereira d'Almeida Torres, Conselheiro / d'Estado, Ministro e Secretario d'Estado dos Negócios do / Império, assim o tenha entendido, e foca executar com / os despachos necessários.

Palácio do Rio de Janeiro em dezanove de Julho de mil oitocentos e quarenta e cinco, / vigésimo quarto de Independência e de Império.

Com Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

José Carlos Pereira da'Almeida Torres.

ANEXO 3

Arquivo: Arquivo Público Mineiro.

Fundo / Coleção / Publicação: Publicações – Folheto.

Código / código: F12 352 M cx. F. 4 e 6

Documento: Folheto: Inspeção de Theatros e Espectaculos Públicos. TYP. DE J.F. Paula Castro. Rua das Mercês n. 1

Folhas: p. 01 - 06.

Data: 1889

Localidade: Ouro Preto.

Natureza: () Manuscrito (x) Impresso () Iconográfica () Outro.

PalavraS – chave: Inspeção, Theatros.

Conteúdo:

OBS: Tal folheto contém capa e folha de rosto, seu conteúdo está impresso a partir da página 3.

(p.03)

O doutor chefe de policia da província manda que se observem / as seguintes instruções nos theatros e espectaculos públicos. /

Art. 1º Pertence ao chefe de policia inspeccionar os theatros / e espectaculos dentro do Termo em que residir. E no caso de não / poder exercer por sim mesmo esta inspeção, a poderá delegar, en- / carregando-a, ou no todo, ou em parte, as autoridades judicia- / rias ou administrativas do logar, as quaes lhe darão conta do que / occorrer. – Art. 4º § 6º da lei de 3 de dezembro de 1841 e 131 / do reg nº 120 de 31 de Janeiro de 1842.

Art. 2º Esta attribuição pertence nos seus districtos aos de- / legados, que a exerecerão na forma das leis, dos regulamentos e das / instruções que lhes der o chefe de policia, ao qual darão conta de / tudo quanto occorrer de notável sobre tal objecto. /

Os delegados do termo em que residir o chefe de policia, só- / mente a exercerão a respeito daquelles theatros e espectaculos, de / cuja inspeção forem por elle designadamente encarregados. – Art. / 131, 2ª parte do reg. citado./

Art. 3º A inspecção comprehende quaesquer theatros, que / a representação seja por pago, ou convite – Av nº 61 de 1858.

Art. 4º As autoridades de que tratam os artigos anteriores / não consentirão que se levem a effeito nas ruas, praças e arraiaes/ aquelles espectaculos públicos, que não forem autorisados, na con- / formidade do art. 66 § 12 da lei de 1º de outubro de 1828 e os que / forem immoraes, ou dos quaes possam resultar desastres e perigos / ao publico e aos particulares. Reg. nº 120 at. 132.

Art. 5º A autoridade á qual for encarregada a inspecção de hum theatro, ou de qualquer outro espectaculo publico, deverá assis- / tir a todas as representações, comparecendo antes de começarem, / retirando-se depois de dissolvido o ajuntamento dos espectadores, e / fiscalizando o pontual cumprimento dos annuncios feitos ao publi- / co, tanto no que diz respeito ao espectaculo em si, e á commodidade / devida e promettida aos espectadores, como á hora em que deve co- / meçar. Art. 133 do reg. Nº120.

Art. 6º Deverá igualmente prover a que não se distribua hum numero de bilhetes de entrada excedente ao numero de individuos, que póde conter o recinto destinado aos espectadores. Reg. / citado art. 134.- / (p. 4)

Art. 7º Nenhum theatro, casa de espectaculos, circo, am- / phitheatro ou qualquer outra armação permanente ou temporária, / para representação de peças dramáticas, ou mímicas, jogos, ca- / valhadas, daças e outros quaesquer divertimentos lícitos, poderá / ser patente ao publico, sem que primeiramente tenha sido inspec- / cionado pelo chefe de policia, ou delegado respectivo, que fará / verificar se a construção ou arranjo é tal, que afiance a segurança / e commodidade dos espectadores. Regulamento n. 120, art. 135.

Art. 8º O director ou empregario concertará previamente com / o chefe de policia, delegado, ou autoridade a quem for encarregada / a inspecção do theatro ou espectaculo, as horas em que deverá come- / car e findar o mesmo espectaculo de dia ou de noite, e o numero / dos espectadores. Reg. n. 120 art. 136.

Art. 9º Nenhuma representação terá logar sem que haja obti- / do a aprovação e visto do chefe de policia, ou do delegado, que / o não concederão quando offenda a moral, a religião e a decência / publica. Se a representação não for recitada, a aprovação deverá / recahir sobre o programma. Regulamento citado art. 137.

Art. 10º No caso de se annunciar alguma peça que não tenha / o - visto - do chefe de policia, este fará saber immediatamente á / directoria das peças que o theatro será fechado aquella noite quando / não faça annunciar outra: o que mandará publicar por cartaz na / porta do mesmo, e mais logares do costume para conhecimento do / publico. Os interessados ficam com o direito salvo de haver da mesma directoria indemnisação dos prejuizos que o theatro possa / ter por essa suspensão de trabalho. Art. 11 do decreto n. 435 de 19 de julho de 1845.

Art. 11º Se for representada alguma peça sem que tenha / sido approvada pelo chefe de policia, a directoria fica sujeita á pri- / são de 3 mezes e á multa de cada um de seus membros de 100\$000 para os cofres públicos.

Por directoria das peças entende-se a pessoa ou pessoas encar- / regadas de as fazer representar e de obter o - visto - da policia. Art. / 12 do decreto n. 435 de 19 de julho de 1845.

Art. 12 a censura do conservatório dramático brasileiro tão / somente deve ser respeitada na parte litteraria, não sendo, nesta / (p.5)

parte licito ao chefe de policia ou aos seus delegados desfazer as / correções feitas pelo conservatório ou permittir que se represente / aquillo que elle tiver supprimido em qualquer peça, mas de ne- / nhum modo fica vedado ao mesmo chefe ou aos seus delgados o / exercicio da attribuição que lhe confere o art. 137 do regulamento / n. 120 e antes sempre que continuem a exercel-o em toda a pleni- / tude, devendo para esse fim, não obstante as suppressões e emendas / ou correções feitas pelo conservatório na parte litteraria, fazer / quaesquer outras que sejam reclamadas pelas publicas convenien- / cias; podendo nesse caso negar a sua approvação, embora tenham / sido approvadas no conservatório na parte litteraria. Av. de 17 de / dezembro de 1851.

Art. 13 A autoridade á qual for encarregada a inspecção / do theatro ou espectaculo, deverá vigiar que o programma e o reci- / tado sejam conformes ao aprovado, e que os actores não procurem / dar ás palavras e gestos um sentido equivoco ou offencivo da de- / cencia, ou da moral. Art. 138 do reg. n. 120/

Art. 14 Deverá vigiar que dentro do theatro, ou no recinto / destinado para o espectaculo, se observe a ordem, decência e silencio / necessários, fazendo sahir immediatamente os que o merecerem, / remetendo-os á autoridade competente (quando o não for) para / proceder na forma da lei, se o caso assim o exigir. /

Art. 15 Não consentirá que espectadores se apresentem nos / camarotes com chapéos á cabeça, fazendo-os intimar para que os / tirem immediatamente, ou que saiam do recinto. /

Art. 16 É absolutamente prohibido fumar na platéa, corre- / dores e camarotes e serão retirados os transgressores desde que / não obedeçam o aviso transmittido pela autoridade. /

Art. 17 Não deve a autoridade consentir que nas portas, / escadas e corredores se conservem pessoas paradas, impedindo a / entrada e sahida ou incomodando de qualquer modo os que en- / trarem ou sahirem, nem que os bilhetes de entrada se vendam por / maior preço do que o estabelecido, quer por conta do empregario, / quer de particulares que os tenham comprado para tornar a / vender. Art. 140 do regulamento n. 120.

Art. 18 Os chefes de policia e delegados obrigarão os em- / pregados no scenario, impondo-lhes a pena de multa até 100\$000, / ou de prisão até um mez, enquanto não estiverem findos ou dis- /

(p.6)

solvidos os seus contratos, a que os cumpram para que se não / interrompam os espectaculos, ou deixem de cumprir-se as promes- / sas feitas ao publico. Regulamento citado art. 141.

Art. 19 Nos theatros e espectaculos públicos em que houver / camarotes, será um destinado para a autoridade encarregada de os / inspecionar. Naquelles em que os não houver ser-lhe-á sempre / franqueada a entrada gratuita. Art. 142 do regulamento n.120.

Art. 20 A guarda ou força destinada para manter a ordem / nos theatros e espectaculos públicos, ficará inteiramente á dispo- / sição da autoridade encarregada de os inspecionar, e somente pô- / dera obrar por ordem sua. Art. 143 do regulamento n. 120.

Secretaria da policia em Ouro Preto, 8 de julho de 1889.
Eu Dr. José Maria da Câmara Leal, secretário, a subscrevi.
O chefe da policia
Carlos Hanaria Benedicto Ottoni.

Os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e na província de Minas Gerais

(Fins do século XVIII aos meados do século XIX)

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Os espetáculos teatrais no Rio de Janeiro e na província de Minas Gerais

(Fins do século XVIII aos meados do século XIX)

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br