

Da Pateada: ecos de uma prática extinta, mas ruidosa

Luiz Paulo Pimentel de Souza¹

¹Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – Da Pateada: ecos de uma prática extinta, mas ruidosa – Historicamente, o espectador de teatro foi constituído como peça central tanto da prática quanto da teoria teatral, passando a ser alvo de uma discursividade de ordem artístico-pedagógica. Partindo dessa premissa, este artigo pretende problematizar o jogo entre conduta e contraconduta, no qual o espectador teatral foi enredado. Para isso, propõe-se observar uma prática extinta dos teatros brasileiros, mas que vigorou ao longo do século XIX – a pateada –, que consistia em um ruidoso bater de pés por parte do público cujo fim era a interrupção de um espetáculo. Recorrendo à análise da pateada, apresenta-se um momento histórico em que o comportamento e a subjetividade do espectador começariam a ser regulados em direção a um corpo disciplinado, moderado e pedagogizado e um novo tipo de endereçamento público-cena emergiria.

Palavras-chave: História do teatro brasileiro. Espectador teatral. Teatro e polícia. Legislação teatral. Pateadas.

ABSTRACT – “Pateada”: echoes of an extinct but noisy practice – Historically, the theater spectator has been constituted as a central figure in both theatrical practice and theory, becoming the target of an artistic-pedagogical discourse. Starting from this premise, this article aims to problematize the game play between conduct and counter-conduct in which the theater spectator was entangled. To do so, we propose to observe an extinct practice in Brazilian theaters but prevalent throughout the 19th century – the “pateada” – which involved a noisy stomping of feet by the audience with the purpose of interrupting a performance. Resorting to the analysis of the “pateada”, we present a historical moment in which the behavior and subjectivity of the spectator would begin to be regulated towards a disciplined, moderated, and pedagogized body, and a new type of public-stage address would emerge.

Keywords: History of Brazilian theater. Theatrical spectator. Theater and police. Theatrical legislation. Pateadas.

RÉSUMÉ – Sur la “Pateada”: échos d'une pratique disparue mais bruyante – Historiquement, le spectateur de théâtre a été constitué comme élément central à la fois de la pratique et de la théorie théâtrale, devenant la cible d'une discursivité d'ordre artistique-pédagogique. Partant de cette prémisses, cet article vise à problématiser l'interaction entre conduite et contre-conduite dans laquelle se trouve le spectateur de théâtre. Pour ce faire, est proposé d'observer une pratique disparue des théâtres brésiliens, mais qui a perduré tout au long du XIXe siècle, la “pateada”, consistant en un bruyant battement de pieds de la part du public dans le but d'interrompre un spectacle. En recourant à l'analyse de la ‘pateada’, un moment historique est présenté où le comportement et la subjectivité du spectateur commenceraient à être régulés vers un corps discipliné, modéré et pédagogisé, et un nouveau type d'adresse public-scène émergerait.

Mots-dés: Histoire du théâtre brésilien. Spectateur de théâtre. Théâtre et police. Législation théâtrale. Pateadas.

Dos modos de educar espectadores

Espetáculo deprimente.

Esse é o título de um artigo publicado na revista *Veja Rio* em maio de 2014. Nele, o autor problematiza acontecimentos que tomavam conta dos teatros cariocas à época e nos quais se observava o protagonismo de um público supostamente mal-educado. Partindo de uma pesquisa feita com 130 profissionais do teatro sobre suas opiniões a respeito do espectador carioca, o artigo nos conta que todos confirmavam serem cotidianamente distraídos por intervenções vindas da plateia, tal como a iluminação e toque de celulares, conversas paralelas etc.

Os frequentadores contumazes das salas de espetáculos bem sabem que o celular é apenas a face mais luminosa e barulhenta de um traço comportamental que se manifesta de várias formas nos teatros e cinemas do Rio. Já é parte do folclore carioca a praga dos retardatários que procrastinam até o último segundo a entrada na sala e só o fazem quando as luzes se apagam, atrapalhando todos os outros que já estão sentados. Há as crianças que choram, seus pais que não se tocam e ainda o festival de ruídos vindos da plateia, de gente roncando a crises de tosse, passando pelo infernal abrir de pacotes de comida e guloseimas, seguido da sinfonia que acompanha o ato de comer em si. ‘Houve um dia em que tossiram tanto que, na hora dos agradecimentos, eu disse que desejava que eles melhorassem da gripe. O resto do público, a parte que não tossiu, aplaudiu’, conta Bruno Mazzeo, que recentemente apresentou o monólogo *Sexo, Drogas e Rock’n’Roll*. De fato, alguns episódios são tão inacreditáveis que parecem de fato piada ou parte da encenação para os mais desavisados. Recentemente, a atriz Letícia Isnard se viu diante de uma situação surreal durante uma encenação da comédia *Como É Cruel Viver Assim*, em cartaz na Casa de Cultura Laura Alvim. ‘Uma senhora na primeira fila abriu um pote de margarina, que ela havia feito de marmita, pegou o garfo e a faca na bolsa e jantou ali mesmo’, conta. (Teixeira, 2017).

Roncos, tosses, choro de criança, barulho de embalagens, vozes vindas da escuridão. Até mesmo os aplausos, único ruído almejado pelos artistas entrevistados, passavam a ser difíceis de escutar por conta dos espectadores barulhentos. Para essa gente, uma solução: multas para quem incomodar artistas. Aliás, essa era uma proposta já feita pelo então vereador Marcelo Arar (PT) que promulgou um projeto de lei em que teatros e cinemas deveriam penalizar em até R\$ 1 mil quem usasse *smartphones* nesses espaços. O projeto de lei, no entanto, nunca saiu do papel.

Às vésperas da edição de 2011 do Festival de Curitiba, outro artigo – *Lições de bom comportamento no teatro*, publicado no jornal Gazeta do Povo (Azevedo, 2011) – lista dicas para que seus leitores aprendam os modos corretos de se comportar nos teatros. Liana Justus e Clarice Miranda, professoras do curso de formação de plateia do Centro Cultural Solar do Rosário, oferecem nove conselhos preciosos:

1. um espectador bem-educado deve se informar antes do que vai assistir, para não correr o risco de rir em um drama ou numa tragédia;
2. um espectador bem-educado deve sempre chegar na hora certa;
3. um espectador bem-educado não deve usar celular ou câmeras, pois ele “pode tirar uma foto com o ator depois. Espere a peça terminar, vá até o camarim e peça autorização. Não é tão complicado e não atrapalha ninguém” (Azevedo, 2011).
4. um espectador bem-educado não deve usar chapéu ou penteados altos;
5. um espectador bem-educado não deve falar durante a peça nem mexer com o ator quando ele estiver em cena;
6. um espectador bem-educado não deve comer no teatro;
7. um espectador bem-educado não deve chutar a cadeira;
8. um espectador bem-educado não deve ir ao teatro somente pelo evento social: “você vai a um espetáculo para ouvir e conhecer coisas novas. A gratificação está aí, ela é inigualável, única e sua. Sem a vaidade de ser visto e achar que, assim, se torna uma pessoa culta” (Azevedo, 2011).
9. um espectador bem-educado deve sempre aplaudir, pois “você tem que entender que por trás do que foi visto estão anos de estudo, educação, arte e técnica. É uma doação do artista” (Azevedo, 2011).

Se a reivindicação antirruído feita pelos artistas cariocas nesses *espetáculos deprimentes* nos soa exagerada do mesmo modo como manuais de etiqueta teatral nos parecem um tanto disparatados, não podemos perder de vista que do ponto de vista das políticas públicas democratizantes para a cultura, bem como da pesquisa acadêmica e da produção artística do país, também a figura do espectador, perspectivado por meio de seus comportamentos, presença e contínua formação, foi tornada central, ao menos desde o começo do século XXI.

De acordo com Flávio Desgranges, pesquisador dedicado às relações entre teatro, educação e estudos do espectador, o modo de produção de coletivos teatrais nas últimas décadas teria deixado de se restringir às montagens de espetáculos, passando a se ocupar ao mesmo tempo de algo que nomeia *espectador em processo*. Parte dos artistas teria começado a convidar o público para integrar processos criativos ou a atuar em outras frentes de trabalho, tais como oficinas, *workshops*, laboratórios de vivência etc. Segundo Desgranges (2012, p. 220), “as práticas propostas pelos grupos podem assumir um caráter formativo, ao possibilitar o acesso ao fazer teatral da parcela da população que pouco ou nada conhece do assunto”. Nessa direção, ideias como pedagogias do espectador, escolas de espectadores, programas de formação de público, debates e mediações pós-espetáculo e outras iniciativas dessa ordem passaram a organizar ao redor do espectador teatral toda uma teia formativa, acabando por tutelar de diversas formas a sua experiência como público de teatro.

No ano de 2001, por exemplo, foi inaugurada a Escola de Espectadores de Buenos Aires e seu modelo foi implantado em Montevideu, Cidade do México, La Paz, Santiago do Chile, Medellín, Lima e, por fim, Porto Alegre. Segundo o fundador da escola, o pesquisador argentino Jorge Dubatti, a criação de uma escola de espectadores seria justificável pela ampliação e pelo enriquecimento dos horizontes culturais, emocionais e intelectuais dos espectadores, assim como contribuiria para a produção de seu pensamento crítico.

Dubatti (2009, p. 246) assim pontua os onze princípios que guiam a missão de sua escola:

1. Valorizar o lugar do espectador como laboratório de percepção da teatralidade, ao mesmo tempo testemunha e protagonista do acontecimento e co-criador na *poíesis* receptiva.
2. Estimular a atividade autônoma do espectador como um *criador companheiro* dos artistas, dos técnicos e dos outros espectadores (e, quando dizemos estimular — insistimos nisso —, queremos dizer: não conduzir, nem homogeneizar, nem unificar, apenas oferecer ferramentas de multiplicação para que cada espectador construa sua própria relação com o espetáculo).
3. Consolidar a instituição da oralidade — o *boca a boca* —, e seu complemento, a nova figura do *espectador-crítico*, que constituem a

mais importante fonte de produção do pensamento crítico teatral no presente e mantém vivo o teatro de Buenos Aires.

4. Considerar o teatro como um canteiro ilimitado de saberes e pensamento, cuja inteligência requer formação específica e em disciplinas complementares, assim como muitas horas de estudo e análise e a disposição de materiais de arquivo. [...]
5. Em meio à diversidade, selecionar e orientar a partir de critérios de valorização elaborados criticamente.
6. Ter acesso à subjetividade dos artistas em um espaço de encontro e diálogo paralelo ao acontecimento teatral.
7. Fazer do estudo teatrológico não uma matéria a mais de educação formal — grades curriculares para cumprir, questionários, exames, monografias etc. — mas sim um *puro espaço de prazer* que recupera o teatro como prazer, alegria, ócio, diálogo, pensamento, conhecimento, meditação, problematização e transformação da realidade e o *desburocratiza* de outras instâncias pedagógicas [...].
8. Comparecer regularmente ao teatro e contribuir para uma história do presente.
9. Criar um espaço de formação histórica e teórica permanente, destinado à renovação da teatralogia argentina.
10. Distinguir as categorias e práticas do gosto das práticas analíticas e argumentativas.
11. Trabalhar pela revelação do espectador histórico ou empírico por meio do diálogo, entrevistas, estatísticas, testemunhos advindos de convívio e autobiografias do espectador (tradução nossa, grifos do autor).

Seja pela via da etiqueta, da formação ou da penalidade por mexer no celular, o corpo do espectador segue constantemente tutelado por uma série de práticas e discursos que o assombram no contemporâneo. O fim dessa tutela parece, em geral, ser o mesmo: reduzir ao máximo os ruídos que porventura aconteçam na relação entre cena e público ou postergá-los para espaços supostamente mais apropriados para o debate. Entretanto, normas comportamentais que preveem silêncio, compenetração e formação por parte das plateias são muito mais recentes do que parecem.

Este artigo tem como objetivo organizar um recuo histórico em relação à atual discursividade sobre o espectador teatral focalizando a existência e extinção de uma importante prática do teatro: a *pateada*, uma manifestação ruidosa realizada pelo público teatral com o objetivo de interromper o curso de uma peça em andamento. Para isso, mobilizaremos descrições de noites no teatro publicadas na imprensa nacional¹ ao longo do século XIX, mais



especificamente em periódicos publicados no Rio de Janeiro, então capital do Império, e em São Paulo.

Apesar de tardiamente em relação a outras colônias da América, é no início do século XIX que a imprensa emerge no Brasil. A partir daí, os periódicos se tornam uma importante ferramenta coprodutora de enunciados cujos objetivos passariam a ser tanto formalizar quanto explicar determinada sociedade em forja no país. Segundo a pesquisadora Gisela Maria do Val (2016), o jornal teria sido um dos meios privilegiados da arte de governar o cotidiano das populações brasileiras, constituindo maneiras de gestionar as formas de vida e fomentando a criação de um entorno social gerenciável². Também em alguns jornais circulavam as teorias teatrais, os relatos dos acontecimentos das noites de espetáculo, as críticas aos artistas e prescrições a respeito dos rumos que essa modalidade artística deveria seguir. Aqui, a produção desse saber sobre o teatro – seja sob a forma da análise, da descrição, da crônica, do pasquim ou do folhetim – é pensada como documento histórico não apenas de memória, registro ou opinião, mas como práticas produtoras de sentidos, responsáveis por introduzir ativamente as práticas teatrais no jogo do verdadeiro e do falso, constituindo o teatro como objeto de pensamento em seu tempo histórico.

Se mobilizamos fontes históricas nosso objetivo não é o de apresentar uma narrativa linear e cronológica do processo de extinção das pateadas do teatro nacional. Ao trazermos à baila essa prática buscamos, talvez, provocar deslocamentos em nossos imaginários em relação aos modos contemporâneos de sermos espectadores e pensarmos essa posição. Partindo da apresentação e análise da pateada por meio desse arquivo descritivo (e um tanto fabular) recolhido da imprensa oitocentista, este artigo enseja evidenciar o jogo entre conduta e contraconduta no qual o espectador teatral se encontra enredado. Ao sublinharmos o problema de como se exercem modos de se governar o corpo do espectador – e os modos com que ele resiste –, ensejamos destacar o encontro entre duas tecnologias distintas: uma de ordem policial e disciplinar, e outra de ordem pedagógica e normativa.

Da Pateada

O mundo não é mais do que um teatro,
onde uma farsa todos representam.
Na alta cena, em hábitos dramáticos,
brilham bispos, ministros e guerreiros.
Quanto a nós, baixo povo, na plateia,
tropa fútil, dos grandes desprezada,
assistimos a peça em baixo assento;
mas pagamos para ser espectadores;
e com nosso dinheiro adquirimos
(quando a farsa for mal representada)
o direito de dar-lhe pateada.
(O Brasil, 4 jan. 1844, s/p).

José Agostinho de Macedo foi um padre português, escritor e espectador aficionado de teatro. No campo anedótico de sua biografia, é lembrado por ter sido uma pessoa briguenta e por seu excêntrico empreendimento de querer ser um poeta maior do que Camões. De sua produção textual, repleta de escárnio e polêmicas, um tratado filosófico chama especial atenção: *As pateadas de teatro investigadas na sua origem e causas*, publicado em 1812.

Nesse compêndio, José Agostinho de Macedo (1812, p. 13) define a prática:

Que coisa é pateada? Pateada é um movimento espontâneo de pés, bordões, cacheiras, tábuas, assobios, feito na plateia pelos senhores espectadores de que resulta uma assoada, açougaria e matinada confusa dada nas bochechas aos cômicos para se lhes dizer com toda a civilidade que o que estão representando, ou acabam de representar, é uma completa parvoíce, uma manifestação pouca vergonha, ou um solene destempero.

O texto é marcado pela ironia e, já em suas primeiras linhas, Agostinho mostra-se ciente do disparate em dedicar tanto tempo e espaço para a meditação de um assunto tão baixo:

[...] já que temos Elementos de Química, de Farmácia, de Terapêutica, de Patologia, porque não teremos também um livro Elemental de Pateadas? Não sou tão presunçoso que me atreva a dizer que quero fazer este benefício ao gênero humano de lhe dar um Tratado Elemental completo da Pateação, isto não é obra nem de um homem só, nem de um só século (Macedo, 1812, p. 16).

O mais espantoso na leitura da passagem acima é menos o bizarro em-preendimento teórico do padre e mais sua crença na manutenção da pateada como prática social ao longo dos séculos futuros. Mal poderia imaginar o clérigo que, cem anos após a publicação dessas linhas, a pateada já seria uma prática em vias de desaparecimento. Isso porque, ao longo do século XIX e primeiras décadas do XX, a prática da pateada foi alvo de uma série de debates que indagavam a respeito de sua legitimidade, sendo cada vez mais rara sua execução, a ponto de praticamente desaparecer. Ainda, no ano de 1873, pode-se ler em um jornal o seguinte raciocínio com o intuito de explicar aos habitantes letrados de São Paulo a existência da prática de patear:

Disse um notável orador francês, Dupin Jenne, que cada povo tem um modo especial de apresentar as suas reclamações: as queixas do touro inglês manifestam-se com ruidosos mugidos; o povo de Constantinopla apresenta as suas petições de tocha em punho; o povo francês mostra a sua cólera por suaves canções e alegres estribilhos. A plateia também tem o seu modo especial de apresentar reclamações: sua eloquência é o grito ensurdecedor e a vozeria infernal; seu gesto é o bater dos pés (Diário de São Paulo, 6 maio 1873, p. 3).

E, no jornal *A manhã*, o cronista estabelece, mesmo que de modo um tanto exagerado, uma breve história da prática que já quase desaparecia do cotidiano brasileiro à época da publicação do artigo:

Quando surgiu a pateada? A data não há quem precise. Pode-se, porém, afirmar que a pateada é tão velha quanto o teatro. Na Grécia já se pateava nos primeiros dias das artes cênicas. E a pateada dos tempos modernos não é tão diferente do que a pateada grega. Na atualidade, as plateias que pateiam, além do ruído de gritos do bater dos pés, atiram para o palco batatas, cebolas e, às vezes, ovos podres. Na Grécia, quando um ator ou alguns atores desagravam o público, atiravam-lhe figos, azeitonas, bagaço de uva e cascas de outras frutas gostosas (A Manhã, 6 ago. 1914, p. 3).

É fato notável que algumas das principais historiografias do teatro brasileiro não façam menção à pateada, ou apenas citem sua existência a título de anedota. O *Dicionário de Teatro Brasileiro*, publicado em 2009, apresenta um breve e insuficiente verbete:

Foi nessa época (1853-1858) que se intensificaram as paixões dos espectadores por aqueles ou aquelas [artistas] a quem elegiam seus favoritos, a quem demonstravam suas preferências com um entusiasmo que ultrapassava muitas vezes todos os limites da contenção. O oposto também ocorria e as plateias, através de manifestações ruidosas, deselegantes e agressivas, mostravam

seu desagrado por um determinado artista, às vezes por considerá-lo rival das divas de sua predileção. Formavam aquilo que se designou como *partidos* e, entre outras atitudes, marcavam seu descontentamento batendo ruidosamente os pés no chão. Eram as famosas *pateadas* (Faria; Guinsburg; Lima, 2009, p. 261).

O verbete circunscreve a existência da prática da *pateada* apenas a umas poucas décadas do século XIX e tendo tomado lugar, sobretudo, nos teatros líricos e nas apresentações de óperas. Entretanto, a imprensa oitocentista nos conta que *pateadas* eram deflagradas em quase todas as salas de espetáculo dos centros urbanos, sem distinção dos tipos de obra ali representados: recitais, óperas, peças de teatro (em seu amplo espectro: dramas, comédias, tragédias, revistas etc.), palestras e eventos políticos eram alvos das manifestações ruidosas. Além disso, as notícias francesas presentes nos periódicos brasileiros do XIX indicavam que a prática teria existido amplamente também nas universidades europeias, não estando restrita, portanto, apenas ao campo das artes de espetáculo.

Uma vez que a *pateada* foi parte da vida teatral ao longo de parte dos séculos XIX e XX e, acima de tudo, uma *regra de jogo* dada ao espectador para sua intervenção no espaço da cena, resta nos perguntar como uma prática tão entranhada na vida teatral de determinada época pôde ter desaparecido ao ponto de nos soar completamente estranha?

*

Em 9 de novembro de 1872, a folha joco-séria ilustrada *A vida fluminense* apresentou a descrição detalhada de uma noite habitual do teatro da cidade do Rio de Janeiro e que pode nos dizer sobre um cenário bastante comum nas salas de espetáculo dos grandes centros urbanos ao longo de todo o século XIX no Brasil. A descrição do ocorrido assume a forma de atos de uma peça. É importante sublinhar essa opção formal pois não são raras as aparições de descrições teatrais nos periódicos da época que trazem à baila a metáfora que cumpre indicar a existência de um teatro dentro do teatro.

O autor das linhas afirma, logo de partida, que muito mais do que o enredo da peça interessam-lhe justamente as cenas assistidas do ponto de vista de todo o evento da noite. Não apenas no palco, a ênfase da observação se situava nas ações das plateias.

O prólogo apresenta a intriga: quatro rapazes teriam cortejado a atriz Suzana Castera, que lhes teria desprezado. Jurando vingança, armam um

plano para a próxima subida da atriz ao palco. O Ato I do relato apresenta uma assembleia em que “os quatro ratões resolvem arrancar pouco a pouco (para que o martírio seja mais longo) a coroa de rainha que orna a fronte da sra. Suzana” (A Vida Fluminense, 9 nov. 1872, p. 1117). O Ato II descreve a chegada dos pateadores ao teatro e a primeira ofensiva das solas em direção à atriz. Segundo o trecho, “os quatro iniciadores já fizeram quatro adeptos; total de oito indivíduos, calçando ao todo dezesseis botas inglesas... de sola grossa e tacão tacheado³. Suspendem-se as garantias e o assalto começa” (A Vida Fluminense, 9 nov. 1872, p. 1117). Tem início a estrondosa pateada, e a representação é suspensa. O Ato III incorpora à cena mais uma personagem essencial ao jogo da pateada: o subdelegado. De fato, ele, mesmo tardiamente, resolve interferir no rechaço público à atriz e faz lembrar, do alto do camarote, que “a lei pune severamente todos os que fizerem assuadas, atirarem projéteis para a cena e proferirem palavras bicudas na sala” (A Vida Fluminense, 9 nov. 1872, p. 1117). O Ato V apresenta a confusão geral da noite. Ponto máximo da peça, transcrevemo-lo integralmente:

ATO V. Tudo é baldado. A ideia caminha: o governo do povo pelo povo no teatro, eis o que os insurgentes querem! O subdelegado de nada vale, a autoridade pouco importa. O subdelegado lamenta a coisa, e, estribado na lei, dá parte do ocorrido ao delegado. Este apresenta-se em campo com a força suficiente para resistir a qualquer insulto feito à polícia. Ronca o trovão; a tempestade desencadeia-se, forte ao princípio, horrorosa no fim. Enquanto a pateada campeia sozinha, a impassibilidade é a norma de conduta adotada pelo delegado. De repente, uma batatada começa a se cruzar em diversos sentidos, ameaçando reduzir o rosto da Sra. Suzana às proporções de um *filet sanglant aux pommes sautées*. O delegado manda advertir os contraventores pelo comandante da força, o qual, como prêmio da advertência, recebe uma cadeira pelas costas. Nasce o conflito. Os policiais travam do chanfalho, os insurgentes armam-se de balaústres e de parte a parte alguns ferimentos, embora ligeiros, mas lamentáveis em todo caso, vêm mostrar que a exaltação, onde quer que apareça, é sempre prejudicial (A Vida Fluminense, 9 nov. 1872, p. 1117).

O sexto ato indica ainda a surpreendente chegada do imperador, funcionando no acontecimento como um *deus ex-machina*. Tudo se acalma e o espetáculo é abortado. Tudo, “menos as cadeiras e os balaústres, cujos cadáveres, horivelmente mutilados no meio da sala, teimam em não abandonar aquela posição” (A Vida Fluminense, 9 nov. 1872, p. 1117). Mesmo com a representação interrompida, a ação dos espectadores em conflito com a atriz e os policiais prossegue para fora da sala de espetáculo, ganhando a dimen-

são da rua e juntando ao redor de si uma multidão que não estava no interior do teatro. Apresenta-se o seguinte Epílogo:

Apaga-se o gás. Trevas por toda a parte. O teatro é evacuado e a rua do Espírito Santo transforma-se em acampamento... sem barracas. Há curiosos, insurgentes, polícia e tropa. Os primeiros querem ver, os segundos ainda insistem em dar cabo da Sra. Suzana, os terceiros querem moderar os ímpetos, e os quartos querem apenas recolher-se aos quartéis, porque já está tarde. S. Ex. [o imperador Pedro II], baseado na lei que proíbe os ajuntamentos, dirige-se aos grupos na esperança de dispersá-los. Ninguém se mexe. Passa-se assim um quarto de hora, vinte minutos... Apesar de toda a lógica empregada pela polícia, os grupos não se dissolvem. A paciência não é de pederneira. A de S. Ex. esgota-se e, quando menos se espera, surgem da rua da Carioca uns vinte cavalheiros que, montados em briosos ginetes vêm a todo o galope juntar-se aos pedestres que já atopotavam a rua do Espírito Santo e suas imediações. O comandante dirige-se a S. Ex, e, ao cabo de alguns segundos de espera, recebe ordem de dispersar os grupos, sem maltratar quem quer que seja. Começam então umas corridas pela calçada que trazem à lembrança as entradas a cavalo do circo Chiarini; ouve-se o tinir de espadas d'encontro aos balaústres de ferro que guarnecem o passeio do Rocio [...]. Curiosos e insurgentes desaparecem, nem se sabe por onde; o autor destas linhas encarpita-se n'uma das árvores do passeio para melhor presenciar aquele combate simulado, e, minutos depois, o silêncio dos tumultos sucede ao burburinho, aos gritos de vingança e aos protestos de morte! (A Vida Fluminense, 9 nov. 1872, p. 1117).

Tamanha foi a força do entendimento da pateada como direito inalienável do espectador em determinado momento histórico que as tensões entre público e polícia nos interiores dos teatros terminavam, muitas vezes, com a vitória triunfal da numerosa multidão. A polícia, por sua vez, assim como os artistas amargava a humilhação realizada pelos pateadores.

Muitos foram os atores, atrizes e dramaturgos pateados ao longo da história — Racine, Sarah Bernhardt, João Caetano, Eleonora Duse, Mme. Charton, Elisa Barbieri, Xisto Bahia, Martins Pena, Furtado Coelho, Cinira Polônio, Artur Azevedo, Itália Fausta, entre outros —, e raríssimos os que conseguiram se safar, ao longo de suas vidas artísticas, da grande humilhação. A esse respeito, o caso do ator e tenor Eugenio Oyangueren se tornou célebre nas páginas de jornal da Corte. Chamado *o rei das pateadas*, conta-se que foram raras as vezes em que, tendo pisado o palco, não tivesse sido brutalmente rechaçado:

A peça era a *Marina*, uma tradução de Artur Azevedo. Um desastre. O Eugenio era xucro demais. A natureza só lhe havia dado voz. Não sabia pisar, não sabia andar, não sabia sentar-se, não sabia o que fazer dos braços e das mãos. E mais do que isso, quando falava, o seu espanhol era tão arrevesado que ninguém entendia patavina. Logo que o tenor entrou em cena, ou melhor, logo que ele começou a falar, rompeu a pateada na plateia. Foi com pateada que Eugenio Oyanguren iniciou sua vida teatral. Outro qualquer desanimaria, ele não. A pateada ia ser a companheira inseparável de sua carreira artística (A Manhã, 27 jun. 1945, p. 3).

É notável que casos como os de Oyanguren se configurem não como exceção, mas como regra. Em 4 de janeiro de 1877, o *Diário de São Paulo* (1877) expôs o caso das pateadas francesas contra o famoso poeta trágico Racine, a fim de consolar a triste sina dos intérpretes brasileiros. Se o trágico dos trágicos fora pateado nas ilustradas terras francesas, por que os artistas dessa república tão atrasada também não o seriam? Segundo a nota, a mais conhecida peça de Racine, *Fedra*, teria sofrido terríveis reações do público em suas primeiras apresentações. O motivo? A duquesa de Bouillon, conhecida por promover muitos poetas de seu tempo, em relação a Racine teria agido de forma diversa. Isso porque o poeta estreava uma tragédia cujo enredo era o mesmo de outra obra escrita por um de seus protegidos. Para tornar a obra do famigerado trágico um imenso fracasso, a duquesa comprou todos os ingressos do teatro onde se representava a *Fedra* raciniana ao longo de seis apresentações e os deu a pateadores contratados.

Em seu tratado publicado em 1812, José Agostinho de Macedo faz notar que nem sempre, ou melhor, quase nunca, os pés faziam barulho no chão de forma espontânea. Ou seja, uma pateada dada a uma peça em geral não deveria ser considerada uma tradução da verdadeira opinião do espectador. Tamanho era o esmero cientificista do padre em distinguir e definir todo tipo de manifestação ruidosa que observava nas salas de espetáculo de Lisboa que listou sete tipos de pateadas distintas, desenvolvendo ainda variações, a partir de cada uma delas: a) pateada simples; b) pateada mista; c) pateada redonda; d) pateada comprada; e) pateada real; f) pateada picada; e g) pateada rival.

Evidentemente, o supracitado caso do fracasso inicial da *Fedra* equivale ao tipo de pateada comprada, segundo o qual grande parte da plateia, quando não sua totalidade, encontrava-se previamente preparada para patear determinado intérprete ou a obra encenada. Tal costume era hábito fre-

quente, e os que encomendavam as pateadas eram as figuras mais diversas: atrizes que contratavam pés alheios para soar contra sua rival de cena; empresários teatrais que queriam ter motivo público para expulsar um intérprete de seu teatro; comerciantes que queriam punir determinado funcionário do teatro por dívidas em seu comércio etc.

Agostinho ainda faz notar a especial violência resultante das pateadas compradas uma vez que elas disparavam a organização de partidos teatrais ao redor de artistas. A divisão dos espectadores em partidos teatrais nas plateias do teatro brasileiro era comum ao longo de determinado período do século XIX. Os partidos organizavam-se ao redor de um ou outro artista e empenhavam-se em manifestar seu apoio com forte entusiasmo, muitas vezes provocando escândalos e brigas no próprio recinto teatral (Faria; Guinsburg; Lima, 2009). Era função dos partidos proteger seu artista eleito e humilhar seus outros possíveis rivais. Assim, muitos eram os casos de desavenças sanguinárias nos teatros que culminavam com a destruição das próprias salas e seguiam para as ruas, sendo finalizadas apenas no cárcere. Não seria necessário mencionar que, no caso das pateadas, raras eram as peças que terminavam. O teatro do século XIX, portanto, estava sempre situado em uma zona atribulada, correndo o risco de ser interrompido antes de seu término previsto.

*

Antes de adentrar a análise das instituições que, a partir de meados do século XIX, operaram em direção à coerção das pateadas no teatro brasileiro, cabe destacar algumas características da prática escandalosa.

O primeiro ponto consiste em observar que a prática da pateada parece não demandar nenhuma marca de autenticidade de juízo por parte dos espectadores, como comprovam os exemplos das manifestações que eram orquestradas de antemão. Como observaram diversos artigos que a descreveram em periódicos, haveria também algo de teatral nela, pois a pateada instaurava um jogo de artifícios ao seu redor. A simples listagem de suas diversas modalidades, assim como dos papéis ocupados para sua execução, faziam da pateada uma espécie de jogo pressuposto por determinada época e delimitado por formas específicas de intervenção. No *Correio da manhã* de 19 maio de 1935, o caráter de verdade de juízo de uma pateada é questionado:

A pateada, porém, não explica coisa alguma, porque não prova de modo irrespondível que a peça seja má ou que o ator seja ruim, pela mesma razão que as grandes ovações não significam a excelência do espetáculo ou de seu

desempenho. A má disposição do público e, principalmente, a sua má educação é o que origina o grosseiro protesto. Quantas peças pateadas na primeira representação fizeram carreira brilhante e quantos comediantes, cantores e maestros receberam manifestações de desgosto em um dia e, no outro, obtiveram triunfos delirantes? (*Correio da Manhã*, 19 maio 1935, p. 13).

Ao mesmo tempo, é evidente que patear significava a emissão de algum juízo em relação ao que se observava em cena, mesmo que prescindindo de qualquer verdade íntima do espectador. E é justamente nesse ponto que tal prática parece se singularizar como uma atitude peculiar e não excessivamente tutelada de ajuizamento do público em relação à cena. Desse modo, pode se observar na pateada uma atitude que muito difere da que começa a se instaurar a partir de alguns movimentos intelectuais no século XIX e que faz emergir algo como a crítica teatral. A posição de ajuizamento em uma pateada seria, portanto, não regulada, dada sua instabilidade e performatividade, uma vez que seria fruto de um encontro cena-público singular e irrepetível. A esse público *mal-educado*, cada vez mais seria oposto outro ideal de espectador, formado a partir de determinado juízo que se sustentaria em sua verdade e em constante elaboração de sua própria capacidade de discernir e de maneiras mais precisas de se posicionar criticamente.

Ainda meditando sobre esse gesto de ajuizamento singular instaurado pela pateada, cabe reafirmar que o que ali estava em jogo muitas vezes não se restringia apenas ao espetáculo, mas ao próprio cotidiano oitocentista. O caso das pateadas compradas já diz sobre esse tipo de manifestação: também os conflitos da vida citadina eram potencializados ou resolvidos nas salas de espetáculo. Tais eram os casos de atrizes rivais que se digladiavam por meio de intervenção da plateia, ou o caso de um ator do qual se sabia que espancava recorrentemente uma criança e que foi pateado publicamente, ou ainda as numerosas pateadas recebidas pela própria polícia em suas primeiras intervenções ao tentar silenciar o recinto teatral.

Sobre esse último caso, no *Correio da Tarde* de 15 março de 1860 lê-se a descrição de uma representação teatral no Rio de Janeiro que contava com a presença de 32 artilheiros ocupando as galerias do teatro, a fim de vigiar os pateadores. No meio da representação, alguém do público, no intuito de manifestar seu apoio à presença policial, teria gritado “Viva a força! Fora a pateada!”, ao que, imediatamente, outros espectadores teriam respondido “Viva a

pateada! Fora a força!”. Não obstante, toda a plateia juntou-se à pateada, sendo encerrada a representação. O espantoso na descrição dessa noite é que

[...] os guardas deram vozes de prisão a vários indivíduos e quase toda a plateia então se dirigiu para fora, querendo-se entregar toda a prisão. Foram, porém, agraciados com a ordem de prisão três indivíduos. Um deles é um oficial da Guarda Nacional e inspetor de quartelão, o mesmo que, prendendo a poucos dias em flagrante escravos que se entregavam ao jogo e às maiores imoralidades, teve o desprazer de ver estes escravos soltos pelo Sr. Delegado de polícia, mesmo antes de receber a parte respectiva (*Correio da Tarde*, 15 mar. 1860a, p. 2).

O resultado da noite foi o seguinte: tendo sido escoltados os prisioneiros ao cárcere, uma multidão de civis tratou de libertá-los da polícia e celebrou a vitória por muitas velas da cidade ao longo da madrugada, o que obrigou o oficial a narrar ao delegado que os presos teriam sido arrancados de si pela população. Ainda, se os assuntos que levavam às pateadas não necessariamente emergiam da relação espectador-cena, também os conflitos extrapolavam e transbordavam as salas de espetáculo, resultando em longas jornadas de embate ou celebração nas ruas da cidade.

A partir dos excertos apresentados, pode-se observar como a relação entre cena e plateia no século XIX assumiria uma tonalidade de ajuizamento impermanente e radicalmente singular: ela dependia de uma série de fatores para sua sacração, incluindo alguns bastante triviais ou mesquinhos. Conforme uma precisa observação de um autor anônimo no *Correio da Tarde*, atesta-se que os motivos que disparavam algumas pateadas eram realmente bastante vulgares. Segundo o autor, os pateadores em questão

[...] formam uma pequena oligarquia que aspira a todos os direitos da feudalidade compreendido o de senhor. Pateiam os artistas porque o diretor lhes desagrada, ou porque a primeira atriz não é bastante condescendente, ou para fazer despeito a um rival mais feliz, ou para satisfazer a um amigo despeitado, ou para vingar-se d'um inimigo, ou porque o diretor não os deixa entrar no camarim das damas, ou finalmente para se inculcarem inteligentes e difíceis (*Correio da Tarde*, 19 jan. 1862, p. 4).

Dessa maneira, em vez de uma forma precisa de ajuizar determinada peça, havia uma sucessão de acontecimentos, muitas vezes distintos entre si, que suspendiam qualquer possibilidade de verdade última do juízo e do gosto.

Segundo ponto a ser perspectivado é o fato de a pateada ter sido entendida como direito inalienável de cidadãos livres. Pode-se ler, na edição

de 25 de novembro de 1857 do *Correio Mercantil*, mais uma defesa da pateada contra as sucessivas intervenções policiais nos teatros da Corte. Usando como argumento principal o fato de que “em todos os países civilizados o direito das manifestações do gosto das plateias seria um direito sagrado, garantido e respeitado por legislações próprias” (*Correio Mercantil*, 25 nov. 1857, s/p), o artigo ainda faz notar que tanto o bater de palmas quanto o dos pés seriam a manifestação legítima do gosto pessoal de qualquer cidadão habitante de um país livre.

Um caso de levante popular em Bruxelas é narrado por Quintino Bocaiúva, com o objetivo de fazer a defesa dos pateadores brasileiros. Em determinada noite na qual a polícia ocupou um teatro com o intuito de coibir qualquer manifestação agressiva, a plateia (descrita por Bocaiúva como *povo*) teve a seguinte reação:

O povo, que *entendeu* também não poder sujeitar-se sem quebra de dignidade a esse injustificável abuso da autoridade, e querendo ao mesmo tempo dar uma prova irrecusável de sua louvável moderação, levantou-se em massa, como se se houvera combinado, saiu tranquilamente, pediu seus bilhetes de entrada, e exigiu o seu dinheiro. Só ficaram no teatro nessa noite as pessoas que faziam parte da Corte. Por esse modo, o povo belga castiga belamente e sem pau nem pedra a autoridade policial e a empresa; esta na sua bolsa, e aquela em seu orgulho (*Diário do Rio de Janeiro*, 19 out. 1854, s/p, grifo do autor).

E, à época das primeiras prisões de espectadores desordeiros, eram tão estranhas as ações da polícia perante a totalidade dos cidadãos que muitas notas questionando a presença massiva da instituição no cotidiano citadino foram publicadas:

O Sr. Chefe de polícia merece-nos consideração, quer pelo seu cargo, quer pelas suas qualidades pessoais. Mas, como representante de um povo livre, devemos observar-lhe que a polícia não é um poder soberano e caprichoso, mas sim um poder secundário cujo primeiro dever é zelar pela dignidade do cidadão e não a ofender. O teatro não é estabelecimento do Estado, nem casa patrimonial de pessoa alguma: é um recreio para o qual concorre todo o povo, quer pelos bilhetes de loteria, quer pagando as senhas de entrada. Quando o teatro for patrimônio individual ou de classes privilegiadas, então o gosto dos espectadores deve ser pautado pelo bel-prazer de quem os regula; mas se o público se regala à sua custa, não queira a polícia ser tão belicosa em um lugar pacífico, onde a recebem gratuitamente para fazer as funções de um juiz de paz conciliador e não a de um inexorável recrutador (*Correio Mercantil*, 25 nov. 1857, s/p).

À recusa de um policiamento estrito nas salas de espetáculo soma-se a ideia de um teatro passível de ser frequentado por muitas camadas da população. Ora, seria a partir da negação desse ideal quase democrático que se formariam, ao longo da segunda metade do XIX, correntes críticas que passariam a apelar pela restrição da frequência dos espaços teatrais a apenas determinados grupos de espectadores cultivados. Também as ideias de recreio, de diversão e de distração promovidas como objetivo das representações serão deslocadas em prol de uma arte que pudesse educar, civilizar e moralizar o povo, por meio da discussão de assuntos ditos sérios. Tais transformações, como se verá adiante, acabariam por criar uma cisão artificial entre formas teatrais populares e de elite⁴, assim como serviriam para organizar tentativas de se disciplinar os comportamentos dos espectadores, não importa em qual desses ambientes teatrais estivessem.

O terceiro e último ponto em relação às possibilidades de ação abertas por uma prática como a pateada é que sua presença social podia situar a própria ideia de arte no espectro de uma tensão.

O *Diário do Rio de Janeiro* (1852), aos 17 de outubro de 1852, dá conta de como os artistas não eram figuras de autoridade e respeitabilidade geral até então. Um de seus artigos apresenta o caso da atriz estrangeira Mme. Stoltz que, em turnê pelo Brasil, teria sido encurralada no teatro após tentativa de fuga, por ter sido pateada. A polícia impediu sua saída e ela teve de voltar ao palco para finalizar a apresentação, mesmo sob as vaias do público. Casos como o da atriz pateada eram muitos, e a regra era clara: a pedido da plateia, qualquer ator, dramaturgo e empresário teatral deveria se posicionar em foco, calado, para receber o rechaço das plateias.

Era também uma prática que colocava em risco o próprio recinto teatral, gerando numerosos prejuízos econômicos. Ao longo de uma pateada, raras eram as vezes que os lustres, bancos, carpetes e luzes do teatro se mantinham intactos. Na verdade, essa espécie de vandalismo que sucedia o rechaço público das peças teria, inclusive, sido socialmente autorizado durante algum tempo como mais um dos direitos do espectador. É possível notar, ao longo das primeiras décadas do século XIX, que nada havia de espantoso no fato de que, às expensas do mau serviço prestado pelos empresários teatrais, algumas almofadas, cristais e móveis fossem completamente destruídos como paga pela torturante representação:

Frustrados assim os seus mais caros desejos, que eram de fazer vir a cena o Talma do Rocio, os admiradores deste gênio entenderam dever vingar-se por qualquer modo: pagou então o pobre lustre as custas, quebrando-lhe uns poucos vidros; as cadeiras sofreram também estrago; e a geral não foi esquecida. – Os candeeiros dos corredores igualmente mereceram a pública atenção, e um camaroteiro levou meia dúzia de bofetadas para ficar-lhe o dia impresso na memória (Diário do Rio de Janeiro, 5 fev. 1841, p. 3).

Do látego e do raio

Alguns acontecimentos teatrais rendiam semanas de artigos de opinião publicados nos periódicos brasileiros oitocentistas. Seus editores, muitas vezes, cediam espaço tanto para as defesas como para as acusações de determinados assuntos a fim de possibilitar que tais problemáticas pudessem ser debatidas sob várias perspectivas. Isso posto, é importante relembrar a pergunta que guiou grande parte desses debates teatrais e que foi definida com precisão por um autor anônimo no *Correio da Tarde* (19 jan. 1862, s/p): “As pateadas no teatro devem ser toleradas ou eficazmente reprimidas?”. A partir da década de 1850, pode-se perceber a intensificação das publicações que passam a argumentar contra a legalidade da manifestação ruidosa.

O fato é que pateadas haviam se tornado um grande problema. Primeiro porque elas tomavam conta dos teatros dos centros urbanos. Por certo, as pateadas muitas vezes impossibilitavam as representações de chegarem até o final e, nas situações em que eclodiam logo no começo do espetáculo, faziam toda plateia voltar para casa mais cedo do que o previsto. Qualquer progresso no campo das artes dramáticas, como reclamavam muitos artistas, encontrava-se ameaçado por conta da lida cotidiana com o público arruaceiro.

Também, como observado nos artigos que descrevem a destruição dos interiores dos teatros, tal acontecimento causava prejuízos econômicos para os empresários teatrais. Era uma prática que passava a ser compreendida, paulatinamente, como um gesto que redundava em puro dispêndio de energia e que precisava urgentemente de regulação.

Como alternativa para suprimir a incidência das pateadas, aventava-se transformar as plateias do teatro em algo como um “bem disciplinado regimento, aplaudindo e reprovando somente quando a autoridade o permitir” (*Correio Mercantil*, 2 fev. 1856, s/p). Mesmo assim, um novo impasse se assomava a essa resolução: passou-se a indagar qual seria o melhor meio, ou

então, quais as práticas, as instituições e os atores sociais que seriam mais adequados ativar para que se pudesse atingir o objetivo disciplinador.

Claro está que, para transformar hábitos tão entranhados nas plateias, a cooperação entre algumas forças institucionais e discursivas deveria se dar de maneira mais efetiva e entrelaçada. Ora, um breve texto, *Contra as pateadas*, escrito por um bacharel oriundo da Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1860, define com precisão as duas instituições que investiriam verticalmente suas forças tendo como alvo o corpo do espectador teatral ao longo do século XIX:

À plateia (muitos são os excetuados):

O homem de bem esconde-se quando se chega ao estado de coisas em que o insulto se comete impunemente. Homens há que procuram atacar sem exceção a todo o caráter ou individualidade, por um gracejo que adotam: são malfazejos como os insetos que a terra produz nas suas horas de parto! — Em suas asserções sediciosas, em seus atos repreensíveis, aristocratizam a mesma virtude, para terem o direito de espezinhar; democratizam o ultraje e, às vezes, o crime para poderem perpetrar sem temer a justiça. [...] O que dizemos não se reduz a uma hipérbole: o que tem tido lugar ultimamente no teatro merece outras palavras. *Dissimulem a força do raio que só fere; porém não a do látego que esmaga: o raio é a imprensa — o látego é a polícia.* Quando a obscuridade se aproxima ao foco da luz, tem por vitória seu aniquilamento. É impossível que a verdade esteja em tão limitado grupo — que é a máquina das pateadas (Revista Dramática, 3 jun. 1860b, p. 33, grifo nosso.).

O látego e o raio; o chicote e o clarão; a educação do corpo – disciplina – e da alma – e normalização: seria por meio desse acoplamento de forças que pôde ser levada a cabo a extinção de uma prática antes tão presente no interior dos teatros brasileiros. Entram na cena da pateada, portanto, a polícia, compreendida aqui como uma instituição cuja ação se dá por uma incidência vertical e disciplinar, e a imprensa, cuja manifestação se dá mais precisamente por meio de uma prática emergente, a crítica teatral, e que tem como estratégia toda uma espécie de normalização subjetiva e pedagógica dos comportamentos dos espectadores.

Além disso, a própria figura do pateador passaria a ser vista como o epicentro da inferioridade moral e do gosto. Esse novo lugar moralizante é explicitado pela precisa metáfora empregada pelo autor das supracitadas linhas que compara o espectador arruaceiro com os vermes que vêm à luz tornando evidentes os abalos sísmicos. Refutando o próprio ser do pateador,

ambas as forças institucionais — polícia e imprensa — trabalhariam em conjunto tendo como fim a forja de um novo composto de saberes verdadeiros a respeito das práticas teatrais e a consequente formação de um novo tipo de sujeito da cultura.

Em dezembro de 1827, o intendente geral da Polícia da Corte do Império do Brasil, Francisco Alberto Teixeira de Aragão, foi responsável por baixar um edital com vistas a regular o funcionamento dos teatros e o comportamento do público, especificamente do público dito “popular” (Giron, 2004). A partir desse decreto, passou a ser proibida a entrada nos teatros com armas, bengalas e chapéus, assim como a venda de produtos na plateia e a leitura espontânea de poemas por parte dos espectadores ao longo das apresentações. A prescrição visava preservar o artista de qualquer atitude incômoda que pudessem ser-lhe dirigida pelo público. Por isso, também se proibiu a perturbação da “tranquilidade dos espectadores com vozerias ou estrépitos antes de se levantar o pano ou nos entreatos; durante a representação, fica livre mostrar moderadamente o prazer ou descontentamento pelo merecimento do espetáculo” (O Spectator Brasileiro, 3 dez. 1827, p. 1, grifo do autor).

Em 1º de junho de 1833, um aviso imperial intitulado Instruções para a Polícia do Teatro São Pedro foi publicado, ampliando os artigos já presentes nas normas decretadas por Aragão. O pesquisador Amilton Monteiro de Oliveira (1993) os transcreve em sua totalidade em sua tese de doutorado nomeada de *O teatro, as normas e a imagem do ator*. Aqui, por mais extenso que seja o excerto, opta-se pela mesma estratégia de transcrição integral, com o objetivo de trazer à baila o peso regulamentar que passava a incidir sobre as salas de espetáculo das grandes cidades brasileiras:

Artigo 1º – Não se porá em cena espetáculo diverso do que se tiver anunciado, e começará impreterivelmente na hora marcada, porém, se por motivo imprevisto for necessário alterar-se o espetáculo ou começar mais tarde, dar-se-á ao público a devida satisfação: o mesmo se praticará quando os intervalos se prolongarem além do tempo costumado e indispensavelmente necessário e, neste caso, para se fazer menos sensível a demora, a orquestra, por ordem do Inspetor, executará alguma peça de música;

Artigo 2º – Durante a representação, os espectadores estarão sentados e descobertos; porém, achando-se presente alguma Pessoa da Família Imperial, estarão nos entreatos não só descobertos, mas em pé, e com a frente voltada para o Camarote Imperial;

Artigo 3º – É lícito dar moderados sinais de aprovação ou reprovação; porém não perturbar a tranquilidade com vozerias e estrépitos; nem mesmo conversar de maneira que possa distrair a atenção. Dos camarotes ou plateia não se poderão recitar discursos ou poesias, salvo em dias solenes nos entreatos, precedendo licença do Inspetor, que deverá mandar tocar a orquestra quando tais récitas deverem cessar por qualquer motivo;

Artigo 4º – Se qualquer ator, por gestos ou palavras, ofender em cena a decência pública ou cometer algum abuso contrário à moral e ao respeito devido ao Público, será preso logo que se recolher aos Bastidores e condenado à Cadeia depois que acabar a parte que tiver de executar;

Artigo 5º – Enquanto durar o espetáculo, fica vedado o ingresso no Cenário a todas as pessoas que não pertencerem ao serviço do mesmo;

Artigo 6º – Os porteiros não deixarão entrar na plateia com cassetetes, bengala, chapéu de chuva ou arma; junto à entrada haverá lugar destinado para depósito de tais objetos, entregando ao dono, a pessoa especialmente encarregada da sua guarda, uma cédula numerada à vista da qual lhes restituirá;

Artigo 7º – O Inspetor empregará na Polícia do Teatro, segundo a escala que organizar, os Oficiais dos Juizes de Paz e os de Polícia, encarregando aos que julgar necessários o vigiar a Plateia, os corredores e salas; trarão oculta uma medalha com a insígnia — Polícia — que só apresentarão quando for necessário fazerem-se conhecer;

Artigo 8º – Nas portas da entrada e saída pública, nas escadas, corredores e coxias, não se permitirá que estejam pessoas paradas;

Artigo 9º – Se dentro da Plateia, ou fora, mas no recinto do Teatro, se infringir alguns dos artigos deste Regulamento policial, o Oficial de Polícia intimará com toda civilidade ao infrator, para que imediatamente o acompanhe à presença do Inspetor. Se recusar, lhe fará ver a medalha mencionada no artigo 7º reiterando a intimação; se nem assim obedecer, lhe dará a voz de preso à ordem do Inspetor; sendo fora da plateia, ou camarote, fará logo efetiva a prisão pelos meios que a Lei tem posto ao alcance dos Oficiais de Justiça para esse fim; porém, se for dentro da Plateia, ou camarote, esperará que saia, vigiando-o sempre;

Artigo 10º – Pouco antes da hora designada para principiar o Espetáculo, estarão iluminados os corredores e salas; e depois que finalizar, assim se conservarão o tempo razoavelmente necessário para que possam os espectadores retirar-se sem precipitação. Todas as portas que facilitarem a saída deverão ser abertas;

Artigo 11º – Não se deixará entrar maior número de espectadores que os correspondentes às Cadeiras que houver na Plateia; nem se distribuirão bilhetes excedentes ou por maior preço que o anunciado;

Artigo 12º – O Inspetor designará com antecedência o lugar onde deverão arrumar-se as seges, carruagens e cavalos, de maneira que não embaracem a entrada e a saída, e encarregará uma patrulha rondante de vigiar o cumprimento deste artigo;

Artigo 13º – O Inspetor requisitará uma Guarda Militar mais ou menos reforçada segundo as circunstâncias, a qual se postará no lugar costumado, e distribuirá sentinelas onde for conveniente para manter a boa ordem segundo a disposição do mesmo Inspetor;

Artigo 14º – O Administrador do Teatro deverá ter pronto em lugar conveniente os utensílios necessários para o caso de incêndio; não se verificando esta cautela, o Inspetor mandará fechar o teatro;

Artigo 15º – Em tudo que respeita à regularidade, decência e pontualidade do Espetáculo deverão os Atores e mais empregados no Teatro cumprir prontamente as Ordens do Inspetor tendentes ao bom desempenho das funções de cada um;

Artigo 16º – Os Atores e mais empregados no Teatro que não cumprirem as ordens do Inspetor e bem assim quaisquer outras pessoas que infringirem as disposições deste regimento policial serão processados como desobedientes, na forma dos artigos 203 e 204 do Código de Processo, e incorreção nas penas do artigo 128 do Código Criminal (Aragão *apud* Oliveira, 1993, p. 79).

Vê-se bem como as regulamentações policiais pretendiam incidir tanto sobre o corpo dos espectadores quanto sobre o dos atores e outros empregados teatrais. Eficiente ou não, está claro que a presença policial nos teatros e sua tarefa de disciplinamento dos comportamentos visavam conter as violências cometidas na relação público-cena. Essa presença também tinha como objetivo formar uma nova compreensão a respeito da figura do espectador teatral, que deveria portar hábitos cada vez mais docilizados. A instituição policial seria, dessa maneira, uma força germinal para o rareamento dos escândalos teatrais ao longo do século XIX.

A polícia, no entanto, por sua ação vertical e, em geral, violenta, mostrou-se força insuficiente para tutelar o público oitocentista. No jogo entre conduta e contraconduta, ações de policiamento geravam, como vimos, respostas rebeldes. Formas de intervenção pedagógica, no entanto, seja via imprensa seja pela perspectiva da formação de um olhar cultivado e moderado no público oitocentista, cumpriam o fim da normalização de modo mais efetivo e sem gastos extravagantes de energia.

Guiar e conduzir a conduta do espectador passou a ser um trabalho continuado: tutelá-lo desde o seu corpo – seus comportamentos e seus ruídos – até o campo da sua leitura, de seu pensamento, produzindo um certo tipo de olhar especializado em prol de outro mais diletante. Incidência, portanto, de uma força de ordem disciplinar conjugada com o trabalho de governo das almas. Como afirmou Michel Foucault (2006; 2008a; 2008b), es-

se foi um processo de governo populacional pelo qual passaram as sociedades modernas, entendidas não somente como sociedades cujo fim do poder seria somente a disciplina, mas também a normalização (o que não implica em uma sociedade normalizada, posto que gestos de resistência e contraconduta permanecem). De acordo com o pensador francês, a diferença entre lei e norma se dá da seguinte forma: se a lei (proibição das condutas) incide do ponto de vista de uma regulação vertical, a norma (valorização das condutas) incidiria de um ponto de vista horizontal, na chave da autorregulação dos indivíduos, muitas vezes pelo viés educativo.

Deve-se notar, também, que um dos alvos principais desse tipo de proposta emitida pela conjugação entre polícia e formação pedagógica das plateias se voltava para as classes pobres. Ainda, será sobre esse público composto pelas camadas inferiores da sociedade que será lançado um novo problema para as discussões teatrais da época. Trata-se da resistência com a qual uma parcela da população se posicionava ao ser confrontada pelo acoso policial ou por atitudes moralizantes verticalizadas. Nesse sentido, o problema da gestão cultural dessa parcela da população faz emergir a resposta para a seguinte pergunta: o que diferiria a prática da polícia daquelas de ordem pedagógica? Um artigo da *Revista Dramática* (6 maio 1860a, p. 7) expande essa problemática:

Em remotos tempos, duas coisas bem diferentes, bem distintas foram – teatro e polícia: hoje, dizer uma ou outra é a mesma coisa. Se, pois, o teatro se acha tão intimamente ligado à polícia, se esta tanto a peito há tomado cortar os abusos, enfrear os turbulentos; se o povo, conhecedor da razão, hoje abandona o selvagem uso de reprovar com insultos; qual a razão por que a polícia não cura de promover tudo a benefício do teatro, o por que não proíbe recém-nascidos nos camarotes, as assuadas que não devem ser permitidas? Responderá a polícia que isso tem feito; concordamos: porém, reprovamos os meios. A polícia, em muitas ocasiões, tem sido prudente, nós a justificamos; porém, em outras, tem feito dos espectadores um bando de idiotas; por exemplo: — O que pretende a polícia quando manda para a porta do teatro duas praças — com armas e baionetas caladas? O que pretendeu quando mandou, em março, dez homens armados, e, entre eles, um militar que trepou em bancos e, desse lugar, dirigiu facécias à plateia?! Este militar enviado pela polícia na ocasião em que se chamou um ator à cena, será um exemplo fiel do que é a polícia? — Pois ele nada mostrou de gravidade nem respeito!.

Ao longo das décadas seguintes, a pateada foi sendo uma prática cada vez menos frequente e se tornava nítido seu processo de extinção. A atriz

Luiza Nazareth, entrevistada pelo jornal *Diário da Noite* já na década de 1930, corroboraria seu apoio às extintas pateadas teatrais, lamentando seu desaparecimento no teatro do século XX. De acordo com a atriz, nos antigos tempos da pateada

[...] o público sabia separar o joio do trigo... E os artistas trabalhavam com mais vontade, com mais ardor mesmo. A vaia, a pateada, jamais deveria ser abolida, pois a sua existência determinava um estímulo maior ainda ao artista. A perspectiva de uma pateada obrigava o artista a estudar a sua parte e a representá-la com um certo critério e cuidado. Hoje, a própria indiferença do público faz com que o artista fuja a um esforço que ele já sabe de antemão que resultará em pura perda, pois a plateia não tem mais olhos para ver e julgar o valor de uma interpretação (*Diário da Noite*, 6 ago. 1930, p. 5).

Do medo de perder o lugar

Talvez fosse por recriar a formação dessa plateia de juízo disciplinado e normativo que José Agostinho de Macedo escreveu algumas últimas linhas eufóricas e entusiastas da pateada na finalização seu tratado:

E tu, ó povo, ó juiz sempre inteiro, perante o qual nenhum pedantão teatral é, ou pode ser definido, nem por Lúcio Crasso, nem por Marco Antônio; tu ó povo, que por instinto indestrutível aplaudes sempre o que é bom e escanthalhas o que é mau, eu te peço [...] que assaltes o teatro com pateadas: não arreies, [...] purguemos o teatro, assim como ele deve servir para purgar as paixões. Mostrar-lhe as regras. [...] Pateadas e mais pateadas; e, enquanto não aparecerem peças boas, originais ou traduzidas (e por boa mão), regulares, honestas, decentes, que instruem deleitando, que as possa ver o homem de bem, a matrona grave, a donzela honesta, o pai de família morigerado, o mancebo curioso, o poeta sensato, o magistrado circunspecto, o estrangeiro sisudo, declara-te, ó povo, guerra eterna aos chamados abrilhantadores: pateada com eles, pateada, e mais pateada, e perdoa a limitação (Macedo, 1812, p. 131, grifo do autor).

Há notícias de que as pateadas teriam sido retomadas nos teatros de Lisboa como resposta à censura da ditadura salazarista. Um artigo escrito pelo encenador português Joaquim Benite, intitulado *A pateada e a saúde do teatro*, foi censurado nos periódicos lisboetas em 1970 por debater os constantes rechaços ao retorno à prática de patear que circulavam na imprensa portuguesa. Defensor da prática, Benite ironizava parte da população que argumentava que ao teatro se deveria prestar comportamento distinto daquele visto nos estádios de futebol. O autor ainda insistia em recusar qualquer busca de critério

que pudesse justificar o ato de patear: não haveria qualquer possibilidade de se instituir um árbitro do gosto. Assim, cada um teria o direito de patear como e o quanto quisesse. Segundo Benite (2007, s/p),

[...] durante anos os nossos teatros respiraram tranquilamente a rotina dos aplausos no final dos espetáculos, a rotina dos intervalos, a rotina dos lugares-comuns, a rotina das encenações à la D. Maria II, a rotina da falta de ideias e do imobilismo. E o que aconteceu? Que vozes se levantaram pedindo para ser coarctado aos espectadores o direito de aplaudirem levianamente? Que critérios foram apontados para justificar esses aplausos? Não... As peças eram más, os espetáculos maus, os críticos concordaram, os atores também concordavam — mas o público aplaudia (e continua a aplaudir, diga-se de passagem...) e ninguém protestava. Todos, pelo contrário, se sentiam muito satisfeitos. Ora, por que razão não acontece o mesmo com a pateada? Em princípio não deveríamos supor que o comportamento das pessoas em relação aos aplausos teria de ser igual ao que assumem perante as manifestações (aliás legais) de desaprovação? Pois bem, vamos responder de alto ao que todos sabem e não têm a coragem de dizer: é o medo que move os que assim atacam a irresponsabilidade do público. O medo de perderem seus lugares ao sol, pacata e diligentemente conquistados.

Talvez fosse proveitoso, uma vez mais, dirigir-se ao ruído proveniente da nossa história e das nossas patas para lançar em direção às práticas teatrais contemporâneas algumas perguntas, fazendo vacilar seu desejo por tutela, seja ela de ordem policial ou pedagógica.

Notas

- ¹ Os excertos jornalísticos aqui apresentados são parte de um arquivo maior montado em nossa pesquisa de mestrado (Pimentel, 2018), em que realizamos uma busca pelo vocábulo *pateada* no sistema da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional com o intuito de entrar em contato com algumas das problematizações que envolveram a existência dessa prática no interior dos teatros. A prática da pateada, em geral contada a título de anedota em algumas historiografias do teatro nacional, não se mostrava nada lateral do ponto de vista de seu impacto cotidiano no Brasil oitocentista, aparecendo em centenas de escritos a respeito das noites de espetáculo da época.
- ² Em relação às pessoas que tinham acesso a essa produção jornalística, a pesquisadora Priscila Renata Gimenez (2019) observa que, apesar do público leitor brasileiro da época estar restrito a uma elite branca, masculina e alfabetizada, os textos



impressos nesses periódicos circulavam mais do que poderíamos imaginar. Em relação às rubricas de entretenimento, não somente um extrato médio de leitores em gestação e que frequentava espaços públicos de leitura tinha acesso a esses textos, como também periódicos eram lidos em voz alta em espaços de sociabilidade frequentados por pessoas analfabetas, provocando, no cotidiano citadino, debates e discussões em relação aos acontecimentos das noites de espetáculo.

- ³ As solas de sapato de alguns pateadores era revestida de tachas de metal para que fizessem ainda mais barulho ao baterem no chão.
- ⁴ O chamado *teatro ligeiro* deveria ser aquele destinado às camadas mais baixas da população, ao passo que o *teatro sério* deveria ser a casa de cultura das pessoas letradas e participantes de um mundo supostamente civilizado. Apesar dessa divisão, em geral, públicos de elite frequentassem os baixos teatros de divertimento e vice-versa.

Referências

A MANHÃ. Rio de Janeiro, n. 918, 6 ago. 1914.

A MANHÃ. Rio de Janeiro, n. 1190, 27 jun. 1945.

A VIDA FLUMINENSE. Rio de Janeiro, n. 254, 9 nov. 1872.

AZEVEDO, Gustavo. Lições de bom comportamento no teatro Leia mais em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/licoes-de-bom-comportamento-no-teatro-ejscjurni7yi2qdbc2mzp5iry/>. **Gazeta do Povo**, Curitiba, p. 1, 18 mar. 2011. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/licoes-de-bom-comportamento-no-teatro-ejscjurni7yi2qdbc2mzp5iry/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

BENITE, Joaquim. A pateada e a saúde do teatro. **Notícias da amadora**, Lisboa, 2007.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, n. 12421, 19 maio 1935.

CORREIO DA TARDE. Rio de Janeiro, n. 58, 15 mar. 1860.

CORREIO DA TARDE. Rio de Janeiro, n. 19, 19 jan. 1862.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n. 36, 2 fev. 1856.

CORREIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, n. 322, 25 nov. 1857.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, n. 258, 6 ago. 1930.



DIÁRIO DE SÃO PAULO. São Paulo, n. 2260, 6 maio 1873.

DIÁRIO DE SÃO PAULO. São Paulo, n. 3322, 4 jan. 1877.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 25, 5 fev. 1841.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 245, 17 out. 1852.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 286, 19 out. 1854.

DUBATTI, Jorge. Escuela de Espectadores de Buenos Aires. **Artezblai**, Buenos Aires, abr. 2009.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariangela Alves. Pateada. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariangela Alves (Coord.) **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2009.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 281-305. (Ditos e Escritos IV)

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

GIMENEZ, Priscila Renata. Crítica e sociabilidade: a rubrica teatral do L'Écho de l'Amérique du Sud (1827-1828). **História**, São Paulo, v. 38, p. 1-22, 2019.

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade crítica**: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo; Ediouro, 2004.

MACEDO, José Agostinho de. **As pateadas de teatro investigadas na sua origem e causas**. Lisboa: Imprensa Régia, 1812.

O BRASIL. Rio de Janeiro, n. 490, 4 jan. 1844.

O SPECTADOR BRASILEIRO. Rio de Janeiro, n. 65, 3 dez. 1827.

OLIVEIRA, Amilton Monteiro. **O Teatro, as Normas e a Imagem do Ator**. 1993. 215 f. Tese (Doutor em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

PIMENTEL, Luiz Paulo. **Do governo das patas**: um estudo sobre a emergência do espectador crítico no teatro brasileiro. 2018. 225 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.



REVISTA DRAMÁTICA. São Paulo, n. 1, 6 maio 1860a.

REVISTA DRAMÁTICA. São Paulo, n. 5, 3 jun. 1860b.

TEIXEIRA, Rafael. Espetáculo deprimente. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, p. 1, 2 jun. 2017. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidade/uso-celular-teatro-cinema-falta-de-educacao-rj>. Acesso em: 24 jan. 2024.

VAL, Gisela Maria do. **Um terremoto, uma biblioteca, um jornal**: a emergência de uma nova ordem social pelos impressos luso-brasileiros nos séculos XVIII e XIX. 2016. 170 f. Tese (Doutora em Didática, Teorias de Ensino e Práticas Escolares) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Luiz Paulo Pimentel de Souza é ator, dramaturgo e pesquisador em Artes Cênicas. Formado em Interpretação Teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), é mestre em Filosofia e Educação pela Faculdade de Educação da USP, sob a orientação do Prof. Dr. Julio Groppa Aquino e doutor em Teoria e Prática do Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da ECA, sob orientação da Profa. Silvia Fernandes Telesi e co-orientação do Prof. Christian Guimarães Vinci.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9160-9003>

E-mail: luiz.pimentel.souza@gmail.com

Disponibilidade de dados de pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Os pareceres de aprovação à publicação do artigo estão disponíveis em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/libraryFiles/downloadPublic/1001>

Recebido em 26 de janeiro de 2024

Aceito em 31 de julho de 2024

Editoras responsáveis: Ana Wegner; Rafaella Uhiara

