

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

Carlos Otoniel Pacheco da Cunha

***“nos julgamos compensados com o regosijo de ver nossa terra natal dotada
com um teatro”*: a trajetória do Teatro Esperança (1886-1929)**

**Jaguarão
2015**

CARLOS OTONIEL PACHECO DA CUNHA

**“NOS JULGAMOS COMPENSADOS COM O REGOSIJO DE VER
NOSSA TERRA NATAL DOTADA COM UM THEATRO”: A
TRAJETÓRIA DO TEATRO ESPERANÇA (1886-1929)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História-Licenciatura, da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Ms. Edison Bisso Cruxen

Jaguarão

2015

CARLOS OTONIEL PACHECO DA CUNHA

**“NOS JULGAMOS COMPENSADOS COM O REGOSIJO DE VER
NOSSA TERRA NATAL DOTADA COM UM THEATRO”: A
TRAJETÓRIA DO TEATRO ESPERANÇA (1886-1929)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de História-Licenciatura, da
Universidade Federal do Pampa, como
requisito parcial para obtenção do Título de
Licenciado em História.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof. Ms. Edison Bisso Cruxen
Orientador
(História-Licenciatura) – (UNIPAMPA)

Prof. Dr. Caiuá Cardoso Al-Alam
(História-Licenciatura) – (UNIPAMPA)

Prof.^a Ms. Andréa da Gama Lima
(Secult) – (Prefeitura Municipal de Jaguarão)

À minha família, que tanto me apoiou e apoia.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à minha família que sempre me deu suporte. Em especial à minha mãe Cleusa (*in memoriam*); ao meu pai Carlos; às minhas tias Elda, Eunice, Nilvia e Raquel; às minhas irmãs Carla e Karina; aos meus cunhados Moisés e Rodrigo; aos meus sobrinhos; e minha madrasta Lúcia, que estiveram mais próximos a mim.

À Elenice, Deise e Beatriz. Pela amizade incondicional.

Ao meu amigo Matheus. Pela amizade que construímos desde o início do curso.

À Fernanda. Pelo apoio, paciência, ajuda e companhia durante os dias e madrugadas de escrita deste trabalho.

Aos meus amigos e colegas que fizeram parte desses quatros anos de caminhada. Obrigado pelos cafés, pelas conversas, pelo compartilhamento de angústias e alegrias.

A todos os professores do Curso de História-Licenciatura que de alguma forma contribuíram para que eu pudesse concluir essa etapa.

À professora Adriana Fraga da Silva, pois foi quem indicou os primeiros passos da pesquisa e foi uma ótima companhia para todas as horas.

À professora Juliane Conceição Primon Serres, que, assim como a professora Adriana, me auxiliou nos primeiros passos desta pesquisa.

Ao professor Caiuá Cardoso Al-Alam, por estar disponível a me ajudar a sanar dúvidas ou indicar caminhos.

E por último, mas não menos importante, ao professor Edison Bisso Cruxen, que aceitou a orientação deste trabalho desde a primeira vez que a propus e pelo ótimo trabalho que realizou.

Obrigado.

O edifício de um espaço teatral, uma vez legitimado pela sociedade, torna-se um marco referencial urbano. Enquanto texto não-verbal, deve ser apreendido como espetáculo, como imagem, constituindo-se numa rica fonte informacional sobre seus frequentadores, sobre a cidade, etc.

Ezio da Rocha Bittencourt (2001)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar a trajetória do Teatro Esperança, situado na cidade de Jaguarão (RS), entre os anos de 1886 a 1929, ano que tomam corpo as primeiras iniciativas para a construção do novo teatro e ano em que se constitui a Teatro Esperança S.A., respectivamente. Embora inaugurado em 1898, o Teatro Esperança começou a ser construído ainda em 1887, sob a denominação de Teatro 27 de Janeiro. Esta pesquisa busca entender como se deu a construção deste novo teatro, como foi o processo de transição entre a primeira associação que começou a construção do edifício e a segunda associação que comprou este teatro inacabado e concluiu a obra, e como ele foi utilizado durante suas primeiras décadas de funcionamento. Pois, por se tratar de um politeama, suas dependências podiam abrigar vários tipos de apresentações artísticas. Para tanto, foram utilizadas, além da escassa bibliografia sobre o Esperança, diversas fontes documentais que possibilitaram ter uma maior compreensão do funcionamento deste edifício destinado às representações teatrais.

Palavras-chave: Teatro. Teatro Esperança. Jaguarão.

ABSTRACT

This study aims to present the course of Teatro Esperança, situated in the city of Jaguarão (RS), between the years of 1886 to 1929, year that arise the first initiative for the construction of the new theater and year that constitute the Teatro Esperança S.A., respectively. Although was inaugurated in 1898, the Teatro Esperança started to be built in 1887, under Teatro 27 de Janeiro denomination. This research looks for understand how the construction of this new theater initiates, how was the process of transition between the first association who started the construction of the building and the second association who bought this unfinished theater and concluded the work, and how he was utilized during its first decades of operation. So, as politeama, its dependencies could shelter several types of artistic presentations. For as much, were used, besides of the scarce bibliography about the Esperança, several sources that enable have a bigger understanding of the function this building destined to theatrical representations.

Key words: Theater. Teatro Esperança. Jaguarão.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Chamada dos sócios do Theatro Particular Harmonia Jaguareense para eleição de nova diretoria	41
FIGURA 02 - Anúncio de espetáculo no Theatro Philo-Dramatico-Apollo	42
FIGURA 03 - Os quatro níveis da área interior do teatro	50
FIGURA 04 - Camarotes originalmente subdivididos e individualizados	51
FIGURA 05 - Detalhe da fachada do Teatro Esperança	52
FIGURA 06 - Vista frontal do Teatro Esperança	53
FIGURA 07 - Estrutura circular de tijolos	56
FIGURA 08 - Detalhe da estrutura circular de tijolos	57
FIGURA 09 - Anúncio do Cinema Parisiense	59
FIGURA 10 - Cinema Concordia	60
FIGURA 11 - Theatro Esperança S.A.	60
FIGURA 12 - Theatro e Cinemas	61
FIGURA 13 - Recital de Canto	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ALGUMAS DISCUSSÕES INTRODUTÓRIAS	12
1.1 Modernidade e Civilização	12
1.2 A sociabilidade e seu desenvolvimento em diversos espaços	15
1.3 Elemento civilizador, espaço de sociabilidade, recurso identitário e escola para as elites emergentes: as várias facetas do teatro no século XIX	19
2 DOS TEATROS DE MADEIRA AOS TEATROS DA ELITE: UMA BREVE HISTÓRIA DOS TEATROS NO RIO GRANDE DO SUL DOS FINS DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XIX	25
2.1 Os espaços reservados às representações teatrais no final do século XVIII	25
2.2 Os teatros gaúchos na primeira metade do século XIX	29
2.3 Os teatros gaúchos na segunda metade do século XIX	35
3 O TEATRO EM JAGUARÃO: DOS “TEATRINHOS” AO TEATRO ESPERANÇA	40
3.1 <i>“Hoje [...], bom e variado espetáculo”</i> : Os “teatrinhos” em Jaguarão	40
3.2.1 <i>“Referimo-nos á edificação de um teatro que nas suas condições esteja em harmonia com os bons edifícios que possui esta localidade”</i> : do 27 de Janeiro ao Esperança	44
3.2.2 <i>“de forma a bem servir para representações dramaticas, lyricas, acrobaticas ou quaesquer outras”</i> : os vários usos do Teatro Esperança	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
FONTES E REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

O Teatro Esperança, localizado na cidade de Jaguarão (RS), trata-se de um prédio com interesse arquitetônico que desempenhou diversas funções ao longo de sua existência. O Teatro Esperança, fruto do desejo de uma elite local, fazia e ainda faz parte do cenário social, cultural e político da cidade. Mesmo não desempenhando mais o papel que ocupava no passado, assim como tantos outros teatros, o estudo deste espaço permite analisar a importância que esta casa de espetáculos possuía antigamente. Através de suas histórias, presentes nos mais diferentes suportes, pode-se identificar a relevância desse espaço na vida da cidade, na formação de práticas sociais e culturais e no desenvolvimento artístico.

Nesse trabalho, busca-se analisar a trajetória do Teatro Esperança e qual a sua relação com a sociedade que o engendrou. Para tanto, será analisado o recorte temporal que compreende os anos de 1886 a 1929, ano em que tomam corpo as primeiras iniciativas para a construção do novo teatro e ano em que se constitui o Teatro Esperança S.A., respectivamente. Busca-se entender quais foram as motivações para a construção do teatro, bem como o desenvolvimento do processo de transição entre a primeira associação que começou a construção do edifício e a segunda associação que o comprou inacabado e concluiu sua obra. Além disso, pretende-se analisar o funcionamento deste teatro durante o recorte temporal anteriormente citado, mapeando quais os tipos de espetáculos, para quem e por quem foram encenados.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa foram utilizadas, além da pouca bibliografia disponível sobre o Teatro Esperança, as mais diversas fontes a que se teve acesso. Desde jornais, atas, estatutos, relatórios, dossiês, até memórias publicadas em formato de livro de moradores de Jaguarão que dedicaram algumas linhas ao objeto desse estudo. Com isso, buscou-se ter acesso à maior quantidade de informações possíveis para tentar melhor entender o funcionamento dessa casa de espetáculos. Durante o processo de sistematização de fontes e bibliografia, optou-se pela organização que é apresentada a seguir.

No primeiro capítulo, serão feitas algumas discussões acerca dos conceitos que estarão presentes durante o decorrer do trabalho e que nortearão algumas questões relevantes para sua

compreensão. Conceitos como Modernidade, Civilização, Sociabilidade e Identidade serão discutidos, mesmo que brevemente, neste capítulo. Além disso, serão analisadas as principais facetas que o teatro no século XIX possuía como lugar de sociabilidade, escola para as elites emergentes e recurso identitário.

No segundo capítulo, será traçado um breve panorama sobre os edifícios dedicados as representações teatrais ou outros tipos de representações. Serão apresentados os primeiros teatros gaúchos de fins do século XVIII, os teatros semiprivados da primeira metade do século XIX, e também os teatros que foram construídos para abrigar vários tipos de públicos, característica dos teatros da segunda metade do século XIX.

Por fim, no terceiro capítulo, conheceremos um pouco do movimento teatral em Jaguarão. Primeiramente serão apresentados os “teatrinhos” que abrigavam as representações teatrais antes da construção do Teatro Esperança. Logo após, será apresentado o percurso desde a tentativa de construção de um novo teatro, então 27 de Janeiro, passando pelo malogro do projeto, até a compra e conclusão do novo edifício teatral, que seria denominado Theatro Polytheama Esperança. Para concluir, será feita uma rápida análise dos usos que o Esperança possuía, como teatro, cinema, circo e etc.

1 ALGUMAS DISCUSSÕES INTRODUTÓRIAS

1.1 Modernidade e Civilização

A modernidade, como uma proposta que passou a ditar as formas de estar em sociedade e nas cidades, suscitou diversas mudanças nas tecnologias, nos espaços e nos hábitos. Por se tratar de um período vasto no qual aconteceram inúmeras mudanças, para seu estudo, Marshal Berman prefere dividir a modernidade em três fases. Na primeira, que vai do início do século XVI até o fim do XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna, sem saber ao certo o que estavam vivendo. Elas buscam um “vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de público ou comunidade moderna, dentro do qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados”¹.

A segunda fase começa com a Revolução Francesa e suas reverberações, a partir de 1790, onde ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Na última e terceira fase, no século XX, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento².

Para este estudo, torna-se interessante analisar um pouco mais a segunda fase e sua implicação no processo de modernização. A sociedade moderna do século XIX ainda se lembrava do que era viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É justamente dessa dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. A modernidade do século XIX designa as várias mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma a partir do século XVIII, tais como a rápida industrialização, o crescimento populacional, o aparecimento de novas tecnologias e de novos meios de transporte. Neste

¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 15.

² Ibid.

caso, a modernidade aponta para a racionalidade instrumental, ou seja, o mundo passa a ser construído e percebido através da razão³.

É também a partir do século XIX que surge o discurso civilizatório e modernizador que tinha como meta alcançar todas as estruturas sociais e culturais, incluindo o trabalho, o tempo, os lazeres. Era necessário civilizar e modernizar os mais longínquos lugares. A chamada civilização começava a ser buscada com maior frequência no final do século XVIII, tanto nos espaços culturais como nos comportamentos ou na política⁴. Norbert Elias aponta que a palavra “civilização” começou a ser usada com mais frequência na França iluminista do século XVIII, com um significado moral: ser civilizado significava ser bom, culto, urbano e educado. Para os iluministas, civilização se opunha à ideia de barbárie, de violência, de selvageria⁵.

Mas, o conceito de “civilização” refere-se a uma grande variedade de fatos: “ao nível da tecnologia, aos tipos de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes”⁶. Podendo se referir também ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. É difícil resumir em poucas palavras tudo o que pode se descrever como civilização, pois não há nada que não possa ser feito de forma “civilizada” ou “incivilizada”.

Se examinarmos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas as atitudes humana a serem consideradas como civilizadas, descobrimos algo muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo⁷. O conceito de civilização

resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas

³ BERMAN, 1986.

⁴ VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e Cultura: a história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus (1859-1900)*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2008. Dissertação (Mestrado).

⁵ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. I. Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

⁶ Ibid., p. 23.

⁷ Ibid.

“mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo, e muito mais⁸.

Para Elias, não houve um projeto arquitetado, planejado por uma elite dominante, para impor um ideal civilizador, no que diz respeito à conduta e aos sentimentos humanos mais contidos. Pessoas isoladas não planejaram essa mudança, essa “civilização”, pretendendo efetivá-la gradualmente através de medidas conscientes, racionais⁹. Essas formações sociais que nenhum ser isolado planejou, mas mesmo assim possuem estabilidade e estrutura, são possíveis através

de planos e ações, impulsos emocionais e racionais de pessoas isoladas constantemente se entrelaçam de modo amistoso e hostil. Esse tecido básico, resultante de muitos planos e ações isolados, pode dar origem a mudanças e modelos que nenhuma pessoa isolada planejou ou criou. Dessa interdependência de pessoas surge uma ordem *sui generis*, uma ordem mais irresistível e mais forte do que a vontade e a razão das pessoas isoladas que a compõe. É essa ordem de impulsos e anelos humanos entrelaçados, essa ordem social, que determina, o curso da mudança histórica, e que subjaz ao processo civilizador¹⁰.

Além disso, as transformações econômicas e políticas acabaram ocasionando uma inevitável mudança na conduta humana, principalmente no que diz respeito ao comportamento de características refinadas efetivadas em locais públicos. Assim, no século XIX, o que se percebe é um processo mais organizado e planejado para atingir a chamada civilização. Surgem planejamentos racionais das cidades, dos lazeres, do trabalho e do tempo. Esses ideais civilizadores europeus ocidentais começam a tomar corpo no Brasil, a partir do final do século XVIII, com o processo de europeização¹¹.

⁸ ELIAS, 1990, p. 23, grifos do autor.

⁹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. II. Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

¹⁰ *Ibid.*, p. 193.

¹¹ VILLANOVA, 2008.

Esse processo de europeização ou reeuropeização¹² teve início quando, a partir do último quartel do século XVIII, o iberismo como referência e modelo de civilização começa a perder força para outras influências europeias. Após a Independência (1822), este processo foi intensificado e o Brasil passou a receber grande influência da Europa Ocidental, burguesa e industrial, das novas metrópoles mundiais: Inglaterra e França¹³. Assim, sob um novo tipo de colonialismo, difundiu-se “a fantasia de uma cultura franco-inglesa universal, a fantasia da Civilização”¹⁴. Logo, o Brasil deveria integrar-se ao “Mundo Civilizado”, à “Modernidade”, ou seja, à Europa, fazendo do nacional “um desdobramento do geral, da Civilização e do Progresso. Acompanhar o Progresso significava alinhar-se a atualizados modelos econômicos, políticos, sociais, educacionais, artísticos, culturais, burgueses, europeus”¹⁵.

1.2 A sociabilidade e seu desenvolvimento em diversos espaços

Neste contexto de modernização, houve uma diversificação dos espaços de sociabilidade. Com isso, há o surgimento de novas formas de viver, imitando os modos da Corte ou os modelos de sociedades civilizadas europeias, como França e Inglaterra. Dalila Müller aponta que nos séculos XVIII e XIX, a sociabilidade era compreendida como próxima da polidez ou da civilidade, relacionada às experiências urbanas, elogiada como princípio norteador das condutas dos cidadãos, preparando-os ao exercício da obediência civil¹⁶.

No campo teórico, a discussão e a reflexão do conceito de sociabilidade provêm dos estudos de Georg Simmel, Max Weber e Georges Gurvitch, sendo Simmel o autor mais

¹² O autor entende europeização como o efeito do conjunto de modelos e influências que o Brasil recebeu da Europa do século XVI até a Segunda Guerra Mundial. Como a europeização foi um processo contínuo, Bittencourt (2008) aponta que alguns pesquisadores preferem utilizar o termo europeização para nomear as influências que o Brasil recebeu de Portugal durante o período colonial e reeuropeização, europeísmo ou afrancesamento, àquelas advindas das relações estabelecidas com a Europa não-ibérica, burguesa e industrial, do século XIX e início do XX, notadamente as culturais francesas. Logo, quando for feita menção ao processo de europeização, trata-se das influências não-ibéricas.

¹³ BITTENCOURT, Ezio da Rocha. Teatro, cultura e sociabilidade na província de São Pedro do Rio Grande do Sul. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.p. 30-67.

¹⁴ NEEDEL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 207 apud BITTENCOURT, 2008, p. 63.

¹⁵ BITTENCOURT, op. cit., p. 63.

¹⁶ MÜLLER, Dalila. “*feliz a população que tantas diversões e comodidades goza*”: Espaços de Sociabilidade em Pelotas (1840-1870). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2010. Tese (Doutorado).

utilizado nos trabalhos sobre sociabilidade¹⁷. Simmel considera a sociabilidade uma forma autônoma ou lúdica de associação, tendo sua importância no sucesso do momento sociável e na lembrança dele e para isso, as qualidades pessoais como amabilidades, refinamento, cordialidade e outros modos de atração são considerados¹⁸.

Logo, “sejam quais forem os atributos objetivos que os participantes de uma reunião possam ter [...] eles [os atributos] estão proibidos de participar dela. Riqueza, posição social, cultura, fama, méritos e capacidades excepcionais não podem representar qualquer papel na sociabilidade”¹⁹. Depois de Simmel “a sociabilidade ganhou vários significados e usos. [Porém] não se deve ficar preso à definição de Simmel, sob pena de perder muita coisa interessante”²⁰.

Foi a partir das obras de Maurice Agulhon, que a sociabilidade surgiu como uma nova categoria historiográfica que se abriu para os estudos históricos. Agulhon não inventou a noção de sociabilidade, mas foi o primeiro a utilizá-la como uma categoria histórica na década de 1960. Entretanto, foi na década de 1970, com seu livro *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d’une mutation de sociabilité*²¹, que Agulhon buscou definir este conceito, considerado ambíguo por ele mesmo, e refletir sobre sua validade como novo objeto da história²².

Dentre os textos publicados posteriormente, em *La sociabilité est-elle objet d’histoire?*²³ Agulhon avalia algumas questões colocadas em suas obras anteriores e conclui que a sociabilidade não está ligada somente à vida das associações, mas que há formas de sociabilidade informais que não pertencem às mesmas²⁴. Na

¹⁷ MÜLLER, 2010.

¹⁸ SIMMEL, Georg. *Sociabilidade* – um exemplo de sociologia pura ou formal. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Georg Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.

¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

²⁰ MÜLLER, op. cit., p. 32.

²¹ AGULHON, Maurice. *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848*. Etude d’une mutation de sociabilité. Cahier des Annales. Paris, Armand Colin, n. 36, 1977.

²² MÜLLER, op. cit.

²³ AGULHON, Maurice. Introduction: La sociabilité est-elle objet d’histoire? In: FRANÇOIS, Étienne (org.). *Sociabilité et Société Bourgeoise em France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1986, p.p. 13-26.

²⁴ MÜLLER, op. cit.

produção historiográfica de Agulhon, é perceptível um processo de ampliação do conceito: do âmbito meridional evoluiu para o geográfico; dos séculos XVIII e XIX para o cronológico; e, da vida associativa para o temático. Assim, a sociabilidade adquiria um sentido mais extenso e aberto, incorporando aspectos mais informais da vida social [...]²⁵.

Com o alargamento do termo, novos temas começaram a ser abordados: os cafés, as tabernas, a vida familiar e as praças, associações de trabalhadores e militares, a vida de salão, os agrupamentos políticos e as lojas maçônicas, o esporte e assim por diante. Assim, a sociabilidade envolve as mais variadas formas de organização formais e informais que ocorrem para que os homens estabeleçam vínculos, relações ou para conseguir algum objetivo, indo de encontro com a concepção de sociabilidade defendida por Simmel²⁶.

Na procura pela definição do termo de sociabilidade, Agulhon partiu das definições apresentadas pelos dicionários: a primeira definição encontrada consiste na aptidão que a sociedade humana tem de viver socialmente; e a segunda, consiste na aptidão do indivíduo a frequentar seus semelhantes de forma agradável. Para a aplicação para a história, as duas concepções são ampla e restrita demais, respectivamente²⁷. Buscando uma melhor aplicação para a história, Agulhon encontrou uma terceira definição que aborda a psicologia coletiva, na qual a sociabilidade corresponde ao comportamento coletivo, quando o homem é considerado um ser sociável. Assim, através desta terceira concepção, Agulhon defende que “a sociabilidade se aplica a conjuntos mais vastos que a pessoa individual, e menos vastos que a espécie inteira”²⁸. Logo, a

sociabilidade está relacionada ao comportamento coletivo em espaços formais ou informais definidos. Nestes espaços, o homem estabelece vínculos, relações, busca os aspectos agradáveis da relação humana, a fruição da presença do outro, a reciprocidade, ou seja, a sociabilidade é a qualidade do ser sociável, é o comportamento do indivíduo quando está interagindo com os demais em um espaço e tempo definidos e a satisfação provocada por isto²⁹.

²⁵ MÜLLER, 2010, p. 34.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ AGULHON, Maurice. La Sociabilidad como Categoría Histórica. In: FUNDACION MARIO GONGORA. *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*. Santiago do Chile: Vivaria, 1992, p. 03 apud MÜLLER, 2010, p. 36.

²⁹ MÜLLER, op. cit., p. 36.

Em seu estudo sobre os espaços de sociabilidade em Pelotas (RS), Müller organizou-os em três níveis, de acordo com o grau de formalização: espaços formais, espaços informais e espaços semiformais ou intermediários de sociabilidade. Em um nível formal, foram incluídos os espaços de sociabilidade mais fechados, organizados através de estatutos, normas e regulamentos, com caráter de permanência, com a presença de sócios iguais e local específico. Aqui podem ser inseridas as associações recreativas e culturais³⁰.

Como espaços de sociabilidade mais informais, pode-se elencar as ruas e as praças, pois eram espaços abertos, sem regulamento e normas institucionalizadas, onde se realizavam festas, procissões, abrigando ainda outras formas de sociabilidade. Estes espaços informais possuíam frequentadores habituais, mas nem sempre os mesmos, variando conforme a atividade. Quanto mais informais são os espaços, mais efêmeros são os comportamentos coletivos que neles se desenvolvem³¹.

Em um nível semiformal ou intermediário, há tanto as relações espontâneas dos espaços abertos como as manifestações muito próximas da vida associativa. Neste nível foram incluídos os hotéis que, mesmo sendo aberto a todos, pertenciam a um proprietário e possuíam normas implícitas de funcionamento, que restringiam a entrada de alguns. Também neste nível foram incluídos os espaços que são o objeto de estudo desta pesquisa: os teatros³².

Os teatros se caracterizam como espaços de sociabilidade semiformais ou intermediários, pois sua organização se dava através de sociedades, com sócios que possuem direitos e prioridade aos camarotes e cadeiras, mas que não são os únicos que podem participar dos espetáculos, sendo aceitas pessoas que podem pagar pelos mesmos³³. Em seguida, será tratado um pouco da história dos usos destes espaços destinados às representações teatrais.

³⁰ MÜLLER, 2010.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.

1.3 Elemento civilizador, espaço de sociabilidade, recurso identitário e escola para as elites emergentes: as várias facetas do teatro no século XIX

Os teatros desempenharam um papel extremamente importante na vida social e cultural, não só do Rio Grande do Sul, mas em todo Brasil. Em tempos em que os meios de comunicação eram precários e as dificuldades temporais e físicas impunham certo isolamento das cidades, os palcos promoviam uma forma de contato com o mundo além dos limites municipais. Vindo a ser os principais núcleos de difusão e criação artístico-cultural de uma cidade³⁴.

Embora a primeira casa de espetáculos brasileira tenha sido edificada ainda no Período Colonial, na cidade de Salvador em 1760, é ao longo do século XIX que os teatros brasileiros adquiriram significativa importância na integração do país à modernidade europeia. Nesse fenômeno os teatros desempenharam papel decisivo na transmissão da cultura artística europeia à assistência dos teatros brasileiros³⁵.

O teatro no século XIX, como ponto de encontro, tinha o papel de traduzir em suas peças preceitos pedagógicos e moralizantes, e ao mesmo tempo, entreter os espectadores. O ambiente teatral inevitavelmente incluía um novo público: a burguesia. Este novo público deveria educar-se aos moldes aristocráticos. Era preciso que esta nova camada social desempenhasse papéis que seguissem as regras sociais impostas, não envergonhando os promotores do acontecimento social. Com isso, buscava-se o “refinamento nas maneiras de sentar, de comer, de conversar etc., pois o conhecimento de como se portar em público era indicativo de que aquela pessoa possuía controle sobre os sentimentos, era civilizada”³⁶.

Esse caráter pedagógico do teatro foi transferido para o Brasil através de Portugal, ainda na Colônia. Em 1771, após um alvará do Rei D. José I a questão educativa do teatro tornou-se oficial e institucional:

³⁴ BITTENCOURT, 2008.

³⁵ Ibid.

³⁶ VILLANOVA, 2008, p. 30.

Determino 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, do valor e do zelo e da fidelidade com que devem servir os soberanos, e por isso não só permitidos mas necessários³⁷.

Assim, no Brasil, os teatros desempenharam papel decisivo na transmissão da cultura artística europeia ao público brasileiro; permitiram e promoveram o contato das cidades brasileiras com o mundo europeu, suas ideias e representações. Sendo responsáveis pela introdução, difusão e sedimentação de vários elementos artísticos dessa cultura europeia. Bittencourt exemplifica sua asserção ao analisar a programação apresentada nos teatros no Rio Grande do Sul, no século XIX. Em sua análise o autor percebeu uma forte presença da cultura europeia nos palcos gaúchos e uma forte influência da mesma nos espetáculos nacionais³⁸.

Além desse caráter pedagógico de “educar” e “civilizar” a burguesia emergente, o teatro também foi usado pela própria burguesia para construção e afirmação de sua identidade. A vida elegante (incluindo a frequência aos teatros, óperas e salas de concerto) fazia parte da construção da identidade burguesa. Estando presente em teatros até então aristocráticos, erguendo novos edifícios monumentais, com a imposição de seu gosto com relação à arquitetura e à decoração, além da influência na criação de uma nova dramaturgia e de outros gêneros artísticos³⁹.

Esse quadro demonstra que os burgueses atuaram profundamente na história do teatro e dos espetáculos do século XIX. Pois a “afluência a esses espaços apresentava-se, outrossim, como um indicador de bom gosto e de elevado *status* social fundamental às camadas emergentes tão carentes de símbolos de prestígio e afirmação de sua identidade”⁴⁰.

O uso do teatro como um elemento de afirmação e reforço à identidade burguesa é possível, pois a identidade é uma construção social que se faz no interior de contextos sociais

³⁷ SOUZA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960, p. 109 apud VILLANOVA, 2008, p. 29.

³⁸ BITTENCOURT, 2008.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., p. 48.

que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Esta construção se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais se está em contato. Denys Cuche coloca que essa concepção de identidade como manifestação relacional deve-se à obra de Frederik Barth⁴¹. Para Barth “deve-se tentar entender o fenômeno da identidade através da ordem das relações entre os grupos sociais. Para ele, a identidade é um modo de categorização utilizado pelos grupos para organizar suas trocas”⁴².

Deve-se considerar também, que para definir a identidade de um grupo, o importante não é inventariar seus traços culturais distintivos, mas localizar aqueles que são utilizados pelos membros do grupo para afirmar e manter uma distinção cultural. Uma cultura particular não produz por si só uma identidade diferenciada, esta identidade resulta unicamente das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações. A identidade se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais, indo de encontro à concepção de identidade como um atributo original e permanente que não poderia evoluir⁴³. Pois,

se assimilarmos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com outros⁴⁴.

Não há identidade em si, nem mesmo para si. A identidade existe sempre em relação a uma outra, ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação, e nesse processo de identificação o principal é a

⁴¹ CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

⁴² *Ibid.*, p. 182.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.p. 200-212, p. 204.

vontade de marcar os limites entre “eles” e “nós” e logo, de estabelecer o que chamamos de “fronteira”. Mais precisamente, a fronteira estabelecida resulta de um compromisso entre a que o grupo pretende marcar e a que os outros querem lhe designar. Trata-se, evidentemente de uma fronteira social, simbólica⁴⁵.

No Brasil, isso não foi diferente. A noitada elegante dos teatros brasileiros também fazia parte do processo de construção da identidade da burguesia nacional, que buscava se afirmar adotando modelos culturais europeus, diferenciando-se de outras camadas sociais. Através dessas apropriações, a burguesia opunha-se às práticas e costumes tradicionais luso-afro-brasileiros que se disseminavam, sobretudo pelas camadas mais pobres da sociedade: escravaria, negros libertos, mestiços e brancos pobres⁴⁶.

Para a burguesia, o ato de marcar presença nos teatros servia como uma espécie de legitimação e reconhecimento social. Tratava-se de um ritual que fazia parte do sistema de coesão desta minoria privilegiada, uma prática social de fixação de sua identidade enquanto grupo dominante facilmente identificado nos teatros conforme o espaço que ocupava: rigorosamente os camarotes e as frisas⁴⁷, não se misturando às camadas populares que se distribuía pela plateia⁴⁸.

O próprio edifício teatral exemplifica esse distanciamento entre a burguesia e as camadas mais populares. Dentre as variadas concepções que marcaram a história dos edifícios teatrais foi aquela surgida na Itália à época do Renascimento, e criada originalmente para a ópera, que realmente se impôs em todo Ocidente. Neste tipo de edifício teatral há uma nítida separação entre o palco e a sala, é o frente a frente de dois locais apartados pela ribalta. Já a sala dos espectadores apresenta um plano térreo ocupado pela plateia e um número variável de níveis superiores: frisas, camarotes, galerias⁴⁹ e balcões⁵⁰ que acentuam a desigualdade

⁴⁵ CUCHE, 2002, p. 200, grifos do autor.

⁴⁶ BITTENCOURT, 2008.

⁴⁷ Espaço privilegiado nas casas de espetáculo, destinado ao público. Nos teatros à italiana, ficam sempre acima do nível normal da plateia e, em volta desta, à altura do proscênio, ao nível do palco. Outrora, em alguns teatros, essas localizações eram construídas de forma a preservar seus ocupantes da vista do resto da plateia, e usadas por pessoas que não queiram ser percebidas pelo resto do público (TEIXEIRA, 2005).

⁴⁸ BITTENCOURT, op. cit.

⁴⁹ Espaço reservado ao público na parte mais alta da plateia, nos edifícios teatrais, acima dos camarotes, onde os ingressos são mais baratos (TEIXEIRA, 2005).

⁵⁰ Galeria semicircular com assentos para os espectadores, acompanhando as paredes laterais e ao fundo, ao longo da plateia. Nos grandes teatros à italiana contam-se vários balcões superpostos, dos quais o primeiro é

entre os espectadores, dividindo-os em estratos sociais claramente identificáveis. Assim, “o teatro elitista à italiana tornou-se nos Novecentos [sic] um dos mais significativos símbolos do ritual burguês”⁵¹.

Além dos usos elencados anteriormente, os teatros também serviam às sociabilidades públicas e as demonstrações de prestígio social, lugar aonde se ia para ver e ser visto. Algumas vezes o espetáculo era somente um pretexto para uma noite no teatro, onde se podia conversar com seus pares, discutir política, fazer negócios, se informar das últimas novidades e modas, trocar receitas de cozinha, falar da vida alheia ou até ter a oportunidade de encontrar o homem ou a mulher amada⁵².

A sala dos espectadores era o salão dourado onde a sociedade burguesa oitocentista se encontrava, dedicando-se ao espetáculo social entre seus “iguais”. O camarote era a célula social, o salão em uma escala reduzida onde se desenrolavam intrigas, faziam-se negócios e contratavam-se casamentos⁵³. Sendo considerado como um prolongamento do espaço do salão, consistindo num local público, porém sendo tratado como um espaço privado. Local onde se recebia amigos e onde as moças solteiras recebiam constantemente a visita dos rapazes⁵⁴. No camarote, a mulher se comporta como se estivesse em um salão, “não sai para passear pelos corredores, recebe ali seus amigos com a mesma etiqueta com que recebe em casa, aceita que lhe apresentem pessoas de suas relações”⁵⁵. Já o público popular ocupava o paraíso ou o poleiro, não se misturando com as elites. Logo, o local de encontro era também um espaço de divisão, de segregação social⁵⁶.

chamado de balcão nobre ou plateia alta e o último, galeria, o popular poleiro. De qualquer forma, são as locações populares reservadas ao público com menor poder aquisitivo (TEIXEIRA, 2005). Nos dois principais teatros do Rio Grande do Sul, localizados em Pelotas (Sete de Abril) e Rio Grande (Sete de Setembro), construídos na primeira metade do século XIX, não havia nem a opção das galerias ou dos balcões para assistência em pé. Esse espaço reservado para a população mais pobre se torna mais comum a partir da segunda metade do século XIX (BITTENCOURT, 2008).

⁵¹ BITTENCOURT, 2008, p. 33.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ MÜLLER, 2010.

⁵⁵ MARTIN-FUGIER, Anne. Os Ritos da Vida Privada Burguesa. In: PERROT, Michelle et al. *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 193-261. V. 4, da Revolução Francesa à Primeira Guerra, p. 208-209.

⁵⁶ BITTENCOURT, op. cit.

Bittencourt nos lembra que a vida social brasileira de épocas passadas tinha grandes limitações. Nas poucas cidades do Período Colonial as sociabilidades limitavam-se geralmente as frequências às missas nas igrejas e o aos encontros familiares. A partir do fim do século XVIII o universo social urbano iria alargar-se, graças à intensificação dos festivos saraus lítero-musicais semiprivados nas residências elegantes e, sobretudo, ao surgimento dos primeiros teatros, ao quais ao longo do século XIX, viriam a somar aos primeiros clubes, as sociedades dançantes, os tívolis, os cassinos e etc. Foi em meados dos oitocentos que o convívio social fora de casa passou a ser verdadeiramente incluído na vida cotidiana urbana de muitas cidades do país⁵⁷.

⁵⁷ BITTENCOURT, 2008.

2 DOS TEATROS DE MADEIRA AOS TEATROS DA ELITE: UMA BREVE HISTÓRIA DOS TEATROS NO RIO GRANDE DO SUL DOS FINS DO SÉCULO XVIII AO SÉCULO XIX

2.1 Os espaços reservados às representações teatrais no final do século XVIII

Ainda durante o Período Colonial foi construída, em 1760, em Salvador, a primeira edificação brasileira construída especificamente as diversões e aos espetáculos públicos. Alguns anos depois, em 1767, no Rio de Janeiro era inaugurada a Casa da Ópera. Mas, logo estas foram seguidas por outros espaços destinados à mesma finalidade, começando a dar corpo às parcas manifestações teatrais no país⁵⁸.

Ao elaborarem a coleção sobre o teatro no Brasil⁵⁹, Lothar Hessel e Georges Raeders notaram que no Rio Grande do Sul houve uma grande disseminação de edifícios destinados às representações teatrais, não só nos principais centros, mas também nas cidades do interior e de fronteira, durante o século XIX. Tanto que, em *O teatro no Rio Grande do Sul*⁶⁰, Lothar Hessel descreve de forma sucinta a vida teatral de 44 cidades gaúchas, desde finais do século XVIII até meados do século XX. Os primeiros teatros gaúchos, no final do século XVIII, eram construções feitas de madeira com perfil mais popular, que não gozavam da preferência das classes mais abastadas. Mas, durante o século XIX, as elites enriquecidas reivindicavam espaços nos quais pudessem estar com seus pares. Assim, os teatros ficaram mais sofisticados e adquiriram opulência graças ao desejo de sociabilidade desses grupos enriquecidos.

Ao longo deste trabalho muito será discutido sobre a “elite” e o teatro. Para Flávio Heinz o termo “elite” tem sido empregado em um sentido amplo e descritivo que faz referência a categorias ou grupos que parecem ocupar o topo de estruturas de autoridade ou distribuição de recursos. Seriam os “dirigentes”, pessoas “influentes”, os “abastados”, os “privilegiados”. Assim, mesmo pouco clara e imprecisa, “a noção de elite diz respeito acima

⁵⁸ BITTENCOURT, 2008.

⁵⁹ Composta pelos livros *O teatro jesuítico no Brasil* (1972), *O Teatro no Brasil: da Colônia à Regência*. (1974), *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 1ª parte (1979) e *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 2ª parte (1986).

⁶⁰ HESSEL, Lothar. *Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

de tudo à percepção social que os diferentes atores têm acerca das condições desiguais dadas aos indivíduos no desempenho de seus papéis sociais e políticos”⁶¹.

Durante o século XVIII, na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, somente três cidades possuíam alguma construção destinada às apresentações teatrais: Porto Alegre, Rio Grande e Rio Pardo. Na busca pelo primeiro teatro no Rio Grande do Sul, Bittencourt aponta que é extremamente difícil precisar quando se deu a construção do primeiro teatro no estado. Em sua pesquisa o autor dá conta que a informação mais antiga a que teve acesso data de 21 de março de 1780⁶². Nesta data, o Promotor-Mor da Fazenda do Continente do Rio Grande, Inácio Osório de Oliveira, encaminhou um ofício ao Vice-Rei do Brasil relatando no documento que, em Porto Alegre, no governo de José Marcelino de Figueiredo (1769-71 2 1773-80) foi construído “um casarão na praia desta Lagoa a título de armazém, para nele se apresentarem óperas, e estando-se uma noite neste festejo pegou fogo na dita casa e a reduziu a cinzas. Tomou o mesmo Governador a mandá-la fazer de novo, e com mais segurança”⁶³. Para Bittencourt, esta segunda construção também pode ter sido consumida pelo fogo, pois na década de 1790 não existia mais⁶⁴.

Em 1809, o comerciante inglês John Lucock registrou em suas anotações de viagem as ruínas de um teatro de madeira. Provavelmente, este teatro tenha sido erguido nas décadas de 1780-90 e apresentava as mesmas características das modestas Casas da Ópera ou Casas da Comédia, muito comuns em várias regiões do país e da Região Platina. Em 1794, Manuel Lopes de Almeida, funcionário da Coroa portuguesa, revela que na localidade de Rio Pardo existia um teatro onde foram representados espetáculos em homenagem ao nascimento da Princesa da Beira⁶⁵.

Neste mesmo ano, era construído em Porto Alegre um novo teatro denominado Casa da Comédia. Embora possuísse 36 camarotes e capacidade para receber 400 espectadores, o teatro não passava de uma construção de madeira, modesta e precária. Essa nova casa de espetáculos não conseguiu atrair o público que frequentava os antigos pavilhões existentes na

⁶¹ HEINZ, Flávio Madureira. *Por outra história das elites*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 07.

⁶² BITTENCOURT, 2008.

⁶³ RELATÓRIO. Promotoria da Fazenda do Continente do Rio Grande, 1780, p. 02 apud BITTENCOURT, 2008, p. 36.

⁶⁴ BITTENCOURT, op. cit.

⁶⁵ Ibid.

cidade, conhecidos como “*Casas de Teatro*, um na Praça da Quitanda (Alfândega) e outro no Largo da Forca (Harmonia), funcionando aos domingos e nos dias de descanso”⁶⁶. Além disso, a burguesia citadina também não era frequentadora assídua do espaço, pois desconfiava da moralidade dos gêneros de espetáculos representados no novo edifício teatral e era avessa à ideia de compartilhar o mesmo ambiente e distrações com as camadas populares, preferindo os saraus semiprivados organizados nas residências de seus membros⁶⁷.

Assim, um público masculino composto principalmente por elementos de baixa renda (como soldados, empregados do comércio, padeiros, açougueiros e etc.) constituiu-se no principal grupo frequentador da Casa da Comédia. A presença feminina se resumia a algumas poucas atrizes e mulheres que viviam da prostituição. Dentro do seu espaço não havia cadeiras, se ficava em pé. A sala era iluminada à luz de velas que ficavam acesas durante todo o espetáculo, o que desviava a atenção do público do palco para a plateia e camarotes. Local onde se bebia e comia, mistura de teatro e taberna muito comuns na Península Ibérica e na Europa pré-industrial⁶⁸.

Visando elevar o nível dos espetáculos e assim contar com o amparo financeiro das famílias burguesas de Porto Alegre, em 1797 a Casa da Comédia passa a se chamar Casa da Ópera. Para marcar a nova fase, no mesmo ano da troca do nome o empresário Pedro Bragança contratou a atriz Maria Benedita de Queirós Montenegro, com a qual firmou em cartório um contrato que essencialmente obrigava a apresentação de duas óperas novas e dois entremeses⁶⁹, assegurando as representações teatrais⁷⁰. Durante

as primeiras funções realizadas pela atriz e um grupo de atores que a acompanhava foram prestigiadas por certas famílias elegantes da cidade e obtiveram sucesso. Todavia. A frequência da burguesia citadina à nova Casa da Ópera realiza-se de maneira muito excepcional. [...] ao final de um ano, o teatro viu-se obrigado a encerrar suas atividades⁷¹.

⁶⁶ HESSEL, 1999, p. 11, grifo do autor.

⁶⁷ BITTENCOURT, 2008.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Pequeno texto próprio para ser representado entre os atos de uma peça mais longa (TEIXEIRA, 2005).

⁷⁰ HESSEL, op. cit.

⁷¹ BITTENCOURT, op. cit., p. 39.

Após receber melhorias financiadas pelo Governo da Capitania, em 1805 o teatro retomou suas funções. Este acontecimento foi saudado pela sociedade local, principalmente pelo fato de seu novo arrendatário ser o padre português Amaro de Souza Machado. Pois, “um representante de Deus na direção de uma casa de espetáculos era a certeza de noitadas familiares, em conformidade com a moral cristã exigida pela conservadora sociedade sulina”⁷². Então se firma em cartório um contrato entre o novo arrendatário e, novamente, a atriz Maria Benedita de Queirós Montenegro. Pelo contrato as representações seriam realizadas obrigatoriamente todos os domingos e nos dias dos aniversários dos membros da família real e do governador da capitania⁷³.

Logo, com espetáculos de “todo o respeito e moral”, com o apoio dos poderes públicos e, finalmente, prestigiada pela burguesia cidadina, a Casa da Ópera firmou-se na incipiente vida social porto-alegrense. A representação de espetáculos para um público mais “culto” afastou a Casa da Ópera de sua origem popular. Progressivamente os modelos estéticos europeus, o gosto e a moral burguesa ficaram cada vez mais marcados neste espaço. Grande parte do público popular foi gradativamente se ausentando do teatro, buscando entretenimento em outras diversões mais populares⁷⁴. Assim,

construída de pau-a-pique em 1794, por particulares, e reformada em 1805, pelo Governo, a Casa da Ópera encontrava-se quase em ruínas em 1833. Em 1835, com a eclosão da Revolução Farroupilha no RS, ela transformou-se em cavaliça e alguns anos mais tarde, 1839, foi demolida⁷⁵.

Gradualmente, ao longo do século XIX, esses edifícios destinados às representações teatrais construídos de madeira serão cada vez menos usados. Em seu lugar, surgem os teatros de alvenaria, construídos, em sua grande parte, pelos grupos dominantes da sociedade da época.

⁷² BITTENCOURT, 2008, p. 39.

⁷³ HESSEL, 1999.

⁷⁴ BITTENCOURT, op. cit.

⁷⁵ Ibid., p. 40.

2.2 Os teatros gaúchos na primeira metade do século XIX

A partir de 1780, começou a se formar na cidade de Rio Grande uma elite abastada vinculada ao comércio do charque produzido no sul da Capitania. No início do século XIX esta burguesia economicamente emergente desencadeou seu processo de assimilação de modelos culturais e estilos de vida burgueses europeus. Neste contexto é construído, com a mobilização da burguesia cidadina e sem o poder público, o Teatro Sete de Setembro. Inaugurado em 1832 estava adequado à posição econômica do lugar e às exigências de uma pequena parcela da população enriquecida e desejosa de entretenimento⁷⁶.

O Teatro Sete de Setembro pode ser considerado o primeiro do gênero no Rio Grande do Sul, “isto falando-se em construções sólidas e que efetivamente possam receber o nome de teatro, apresentando condições indispensáveis a casas de espetáculos desta natureza”⁷⁷. Para que sua construção fosse possível foi formada, entre a elite local, a Sociedade Sete de Setembro que através da venda de ações a 100 mil réis angariou o capital necessário para a concretização do projeto. Em 31 de outubro de 1831 lavrou-se a escritura da compra do terreno, logo depois se iniciaram as obras e em sete de setembro de 1832 o teatro foi inaugurado⁷⁸.

O teatro Sete de Setembro configurava-se como semiprivado, no qual cada família importante da cidade possuía seu camarote. De acordo com uma crônica publicada no jornal local *O Noticiador* (10 de setembro de 1832), o teatro serviria “de escola para se aprender os bons costumes, aumentar a civilização, e para festejar os Dias nacionais e as nossas belas instituições”⁷⁹. Evidenciando a imagem deste espaço como elemento fundamental no aprimoramento civilizatório.

O Sete de Setembro se destacava na paisagem urbana, encontrando-se recuado em relação ao alinhamento das construções vizinhas junto à via pública. Possuía fachada austera

⁷⁶ BITTENCOURT, 2008.

⁷⁷ BITTENCOURT, Ezio. *Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional* (Panorama da história de Rio Grande). Rio Grande: Ed. da FURG, 2001, p. 155.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Id., 2008, p. 41.

com frontão e pilastras de inspiração neoclássica e aberturas típicas da arquitetura tradicional luso-brasileira. Na frente da construção estendia-se um pátio aberto por cerca de oito a nove metros do edifício. Neste espaço, durante os bailes de carnaval, eram feitas fogueiras sobre as quais os foliões saltavam. Um muro de alvenaria com grades metálicas organizava o espaço e um portão dava acesso ao teatro. Nos fundos havia um galpão de madeira, utilizado para depósito, que terminava a construção. Pelos lados, havia pequenos corredores para a ventilação da plateia por meio de janelas aos fundos dos camarotes⁸⁰.

O seu interior apresentava três pavimentos sendo o último o sótão. Sua sala dos espectadores se assemelhava às das Casas da Ópera do século XVIII, característica esta dos teatros luso-brasileiros, cuja disposição remontava aos teatros barrocos italianos. Plateias pequenas e com várias ordens de camarotes “refletiam o espírito de uma sociedade rigidamente hierarquizada que até no teatro impunha a separação de classes”⁸¹.

Durante o século XVIII, o teatro vai perdendo seu caráter pedagógico-religioso e vai adquirindo um caráter mundano. Esse caráter mundano foi acentuado pelo público frequentador que exigia maiores espaços para reunir-se e fazer a vida social. A sala dos espectadores adquiriu opulência (sempre proporcional à riqueza econômica da região) e consagrou a divisão do público em diferentes categorias sociais. As mulheres, que neste começo de século estavam quase sempre ausentes, confinavam-se nos camarotes e somente ocuparam as cadeiras da plateia nos últimos anos do Império⁸².

Embora fosse o primeiro edifício que se possa chamar de teatro, na forma como conhecemos hoje, o Sete de Setembro enfrentava problemas estruturais que afetavam seu desempenho como casa de espetáculos. A iluminação do teatro era feita por velas de spermacete, acesas antes da entrada dos espectadores. As velas mantinham-se acesas durante toda a função, transformando a sala dos espectadores em um prolongamento da cena, e o público num “elemento vivo na unidade-espetáculo”⁸³. Com isso, os artistas eram obrigados a

⁸⁰ BITTENCOURT, 2001.

⁸¹ Ibid., p. 158.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., p. 159.

atuar no proscênio⁸⁴ para poderem ser vistos. Os cenários ao fundo do palco não despertavam interesse, a atenção da cena era frequentemente roubada, fazendo com que o *mise-en-scène* social fosse mais importante que o espetáculo em si.

Após o desenvolvimento das atividades teatrais em locais improvisados, em dois de dezembro de 1833, Pelotas inaugurou o Teatro Sete de Abril, outra “respeitável construção do gênero cujas obras foram concluídas em 1834”⁸⁵. O prédio foi planejado pelo arquiteto alemão Eduardo Von Kretschmar e apresentava arquitetura externa elegante e regular, com seu pórtico de quatro colunas e salões superiores de desafogo. Sua planta interior era elíptica, contendo três ordens com sessenta camarotes e trinta bancadas na plateia. O estilo de sua fachada era também transitório, marcando a passagem do luso-brasileiro ao neoclassicismo. Internamente apresentava sala dos espectadores à italiana⁸⁶.

Assim como em Rio Grande, foi a elite local, e não o poder público, que financiou a construção do teatro. Este era fruto do desejo de uma elite abastada vinculada à charqueada que começou a se formar no início do século XIX, que buscando se igualar à Europa, realizou seu processo de civilização, importando hábitos de viver da sociedade europeia. Essa elite construiu este espaço para “proporcionar ao [seleto] público um local confortável e luxuoso, local onde a elite pudesse ver e ser vista, comparecer com suas melhores *toilettes*”⁸⁷.

A associação que construiu o Sete de Abril denominava-se Sociedade Cênica do Teatro Sete Abril e o órgão executor foi a Junta Fundadora do Teatro. A sociedade possuía 210 sócios-proprietários, dos quais 60 possuíam camarotes e 233 possuíam cadeiras, sendo que alguns possuíam camarotes e cadeiras. Para ter direito ao uso do espaço do teatro, cada proprietário de camarote deveria pagar mensalmente a quantia de dois mil réis e o de cadeira, oitocentos réis. Dos sócios-proprietários, a maioria era composta por charqueadores, estancieiros e comerciantes. A grande maioria era do sexo masculino, porém, entre eles

⁸⁴ Parte do palco, normalmente em curva, que avança desde a boca de cena até o fosso da orquestra, em direção da plateia (TEIXEIRA, 2005).

⁸⁵ BITTENCOURT, 2001, p. 44.

⁸⁶ Id., 2008.

⁸⁷ MÜLLER, 2010, p. 146.

estavam quatro mulheres. As idades eram variadas, desde 18 anos até 77 anos e todos os sócios eram portugueses ou luso-brasileiros⁸⁸.

Enquanto no sul da província eram criados novos edifícios teatrais onde se desenrolava a ainda incipiente vida teatral, em Porto Alegre a decadência da Casa da Comédia era flagrante. Com o encerramento das atividades desta casa de espetáculos, em 1834, a capital ficaria desprovida de teatro. Este quadro foi mudado quando, em 1838, organizou-se a Sociedade Dramática Popular que promoveu a compra de um terreno e nele construiu um novo teatro, destinado às necessidades de vida social dos associados e às representações teatrais destes⁸⁹. Assim como em Rio Grande e Pelotas, “frente à inércia e dificuldade do poder público em promover divertimento, lazer e cultura, a burguesia local tomava para si a liderança da empreitada e executava os projetos”⁹⁰.

Logo, em meio à Guerra dos Farrapos, Porto Alegre ganhava seu mais novo teatro: o D. Pedro II. Porém, o novo teatro não passava de “um medíocre pavilhão de alvenaria, de fachada desenxabida e instalações precárias, mal grado a espaçosa plateia [...] e as duas ordens de camarotes que dispunha”⁹¹. O Teatro D. Pedro II era mais modesto que os teatros de Rio Grande e Pelotas, pois refletia a riqueza da elite porto-alegrense, até então menos opulenta que outras cidades mais ao sul da província, enriquecidas com comércio da produção saladeira. Neste teatro, que entre 1838 e 1857 não possuía concorrentes, apresentaram-se algumas companhias e artistas forasteiros. Porém, foram os grêmios locais que mais ocuparam seu palco, destacando-se além da Sociedade Dramática Particular, sua proprietária, outro conjunto formado por amadores da cidade: a Teatral Rio-Grandense⁹².

Nos palcos dos teatros edificadas na década de 1830 as peças de fundo folclórico lusitano, pastorais, estavam praticamente ausentes. Tragédias e comédias neoclássicas francesas eram raras. As programações giravam em torno de

⁸⁸ MÜLLER, 2010.

⁸⁹ BITTENCOURT, 2008.

⁹⁰ Ibid., p. 48.

⁹¹ DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956, p. 20 apud BITTENCOURT, 2008, p. 48.

⁹² BITTENCOURT, op. cit.

dramas e comédias românticas e melodramas⁹³ europeus, certos autores nacionais e regionais; farsas⁹⁴; leves cenas jocosas de larga voga em Portugal e na Corte; trechos de ópera italiana. Registra-se também uma série de atrações lúdicas: números de magia, espetáculos de marionetes, instrumentistas exóticos, números de proezas (engolidores de espada, comedores de fogo, contorcionistas...), algumas companhias de variedades... Atrações bem ao gosto popular, mas em conformidade com a moral burguesa⁹⁵.

O público destes teatros, assim como observado na Casa da Comédia em fins do século XVIII, apresentava uma grande homogeneidade. Se durante o primeiro período de sua existência o simples teatro porto-alegrense era frequentado por um grupo majoritariamente popular, os teatros da primeira metade do XIX recebiam uma assistência burguesa. Essa assistência, de um modo geral, compartilhava os mesmos interesses, gostos, preconceitos e maneiras de pensar. Eram membros de uma elite cidadina e de elementos da classe média egressos dos saraus semiprivados que, com o desenvolvimento da vida social e do comportamento cortês, passaram a exigir novos espaços de sociabilidade e cultura. Esses segmentos sociais privilegiados foram, pouco a pouco, voltando-se aos teatros, mas desejavam estar entre seus pares, entre gente de “boa companhia”. Nestes teatros semiprivados, construídos pela elite e para a elite, as camadas populares não eram bem-vindas⁹⁶.

Logo, o público teatral dessa primeira metade do oitocentos é, então, restrito. Assim como as sociedades dramáticas particulares, que eram também formadas, na sua grande maioria, por elementos da classe aburguesada das sociedades locais. Diferentemente do século XVIII, a presença feminina se torna uma constante nos camarotes. O teatro tornava-se um espetáculo cada vez mais procurado pelas famílias burguesas. Um auditório menos turbulento que aquele dos finais do século XVIII, mas igualmente inocente, pois compartilhavam do mesmo prazer pelo espetáculo visual, do gosto pelo movimento e pela ação, pelas emoções

⁹³ O melodrama é um gênero teatral com diálogos demasiadamente sentimentais e românticos, entremeados de música (de onde vem sua designação), estão recheados de situações turbulentas e pomposas, embora muito vazias de conteúdo. Posteriormente, a música foi abolida, podendo acontecer eventualmente, passando o termo a designar peças teatrais em que as personagens são estereotipadas e o conflito é resolvido pelo arrependimento e pela penitência, predominando a intriga sobre a ação, resultando sempre em situações de grande sofrimento (TEIXEIRA, 2005).

⁹⁴ Trata-se de uma peça curta, de comicidade burlesca e vulgar recheada com ditos de rua e ocorrências do cotidiano, cujo principal objetivo é apenas divertir, sem nenhum compromisso com mensagens de ordem moral, política, filosófica ou social (TEIXEIRA, 2005).

⁹⁵ BITTENCOURT, 2008, p. 49.

⁹⁶ Ibid.

fortes. Um público pouco exigente, sem grandes pretensões artísticas, seu prazer dramático estava mais ligado à curiosidade do que iria acontecer em cena⁹⁷. Em suma, tratava-se de

um público quase desprovido de preocupações estilísticas, mas extremamente moralista. Uma assistência europeizada, pedante e esnobe, que desprezava o gosto “pervertido” do povo. Um público cuja linguagem e comportamento desenvolvidos nos saraus deveriam ser encontrados nas representações teatrais. Era então essa classe que impunha seus gostos e modelos estéticos nos teatros sulinos neste período⁹⁸.

Assim, durante a primeira metade do século XIX e sob o patrocínio da burguesia urbana o teatro servia, especialmente, aos privilegiados da cidade: pecuaristas, charqueadores, grandes proprietários rurais, burgueses, pequenos burgueses e às camadas superiores da classe média. Este grupo elaborou tanto para o teatro quanto para o conjunto da vida social, suas práticas, seu código de “bom-tom”, suas conveniências, seus padrões, em consonância com modelos culturais da burguesia europeia aos quais seus membros aderiam⁹⁹.

Se no século XVIII somente Porto Alegre, Rio Grande e Rio Pardo possuíam casas de espetáculos (as Casas da Ópera), durante a primeira metade do oitocentos, outras cidades do Rio Grande do Sul passaram a possuir teatros: Pelotas, Bagé, São Gabriel, Piratini, Jaguarão e Triunfo. Em Rio Grande e Porto Alegre novas casas do gênero foram erguidas neste período¹⁰⁰. Se várias localidades da região possuíam seus teatros, a maior parte deles eram construções precárias, galpões adaptados aos espetáculos, frequentemente em madeira. Logo, “é correto então afirmar que por grande parte do século XIX [...] foram os teatros Sete de Setembro, de Rio Grande (1832) e Sete de Abril, de Pelotas (1833) aqueles que apresentaram as melhores condições às práticas cênicas na Província”¹⁰¹.

⁹⁷ BITTENCOURT, 2008.

⁹⁸ Ibid., p. 46.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., p. 50.

2.3 Os teatros gaúchos na segunda metade do século XIX

No fim da década de 1850, a província de São Pedro do Rio Grande do Sul ganhava mais uma importante casa de espetáculos. Em 27 de julho de 1858 era inaugurado o Teatro São Pedro, construído entre 1850 e 1858 com apoio governamental. Embora tenha sido concretizado em oito anos, o projeto para a construção do novo teatro já era antigo¹⁰². A ideia de sua edificação surgiu, ou tomou forma, por volta de 1833. Neste ano, doze homens de sobrenome luso, subscrevendo cada um dez ações (num total de 120 contos de réis) endereçaram um memorial ao então presidente da província, solicitando o seu apoio ao projeto de construção de um teatro com a denominação de Theatro de São Pedro de Alcântara. Pouco tempo depois do pedido, começaram a serem construídos os alicerces do novo teatro¹⁰³.

Entretanto, eclodiu a Guerra dos Farrapos e, por mais dez anos, uma série de iniciativas culturais foram retardadas. Com o fim do conflito continuaram os esforços para o término da obra, incluindo injeção de dinheiro público no projeto. Porém,

transcorreria mais de um decênio antes que o teatro se inaugurasse. Entre avanços e recuos, desistências, injeções de novos recursos, loterias, até a formação de uma terceira associação, em 1850, as obras foram-se arrastando até que, afinal, a majestosa casa de espetáculos fosse inaugurada [...] ¹⁰⁴.

O edifício neoclássico¹⁰⁵, com projeto externo de arquitetos da corte, “além de incorporar mais um monumento à urbanística da cidade, desencadeou uma nova fase da vida social e artística”¹⁰⁶. A organização interna ficou a cargo do arquiteto alemão Georg Karl Phillip Theodor von Normann, com capacidade para receber cerca de 750 pessoas, a sala de espectadores possuía grande plateia, duas ordens de camarotes e galerias. Diferentemente dos

¹⁰² BITTENCOURT, 2008.

¹⁰³ HESSEL, 1999.

¹⁰⁴ Ibid., p. 30.

¹⁰⁵ Bittencourt (2008) aponta que tanto na Europa quanto no Brasil, o edifício teatral neoclássico corresponde à ascensão econômica e cultural da burguesia comercial e industrial. No caso brasileiro, eles são bem maiores e confortáveis que o tipo luso-brasileiro. Além disso, o luxo da decoração interna é também uma de suas características mais marcantes, aliada à referência a elementos da mitologia greco-latina.

¹⁰⁶ HESSEL, op. cit., p. 33.

outros teatros do sul da região analisados anteriormente, o São Pedro foi inaugurado com um espaço permanente destinado a acolher um público popular: as galerias¹⁰⁷.

As dívidas contraídas e as despesas de manutenção infernizaram a Associação encarregada da construção do teatro, acudindo ao governo provincial. Assim, por ato de 20 de setembro de 1862 o Teatro São Pedro foi desapropriado e incorporado ao patrimônio da província. Assim, o governo regional retomava para si a responsabilidade de garantir a manutenção dos espetáculos¹⁰⁸.

Com a construção do São Pedro, Porto Alegre passou a integrar-se mais participativamente nos roteiros das companhias artísticas itinerantes que circulavam pelos palcos sulinos, dando impulso às atividades teatrais na região. Com o sucesso da nova casa de espetáculos, o Teatro D. Pedro II entrou em progressiva decadência, funcionando até 1871, ano de sua demolição¹⁰⁹.

Além da capital, outras cidades do interior da província construíram, a partir de 1850, seus teatros. Dentre elas, estavam Itaqui, Santana do Livramento, Dom Pedrito, Quaraí, Alegrete, Santa Maria, Uruguaiana e Cachoeira do Sul. Jaguarão teria seu teatro somente no fim do século XIX, com a inauguração do Teatro Esperança, em 1898. Algumas cidades que já possuíam seus teatros inauguraram novas casas de espetáculos: Bagé, Rio Pardo, São Gabriel e Triunfo. Também havia vários “teatrinhos” de dimensões modestas e instalações precárias pertencentes às sociedades dramáticas particulares existentes em quase todas as localidades do Rio Grande do Sul¹¹⁰. Jaguarão contava com o Theatro Particular Harmonia Jaguareense e o Theatro Philodramático Apollo.

A partir de 1870 a cidade de Rio Grande vivenciou a instalação das primeiras indústrias da província. Neste mesmo período a vida teatral local foi ampliada com a construção do Anfiteatro Albano Pereira e, na década seguinte, com o surgimento do Politeama Rio-Grandense, ambos espaços populares. O primeiro foi inaugurado em 1876, um

¹⁰⁷ BITTENCOURT, 2008.

¹⁰⁸ HESSEL, 1999.

¹⁰⁹ BITTENCOURT, op. cit.

¹¹⁰ Ibid.

circo-anfiteatro em madeira e que teve sua existência de oito anos. Este foi substituído pelo Politeama Rio-Grandense, inaugurado em 1885, apresentando-se como a mais ampla casa de espetáculos do gênero na cidade e um dos maiores teatros populares da região. Possuía capacidade para 1600 pessoas e também se destinava às atividades circenses. Com a retirada das cadeiras corridas da plateia, esta se transformava em picadeiro e a casa funcionava somente com as frisas e as galerias¹¹¹.

Foi também a partir da segunda metade do oitocentos que o Rio Grande do Sul passou a atrair sistematicamente a atenção das companhias artísticas itinerantes, brasileiras e europeias. Neste período intensificaram-se nos palcos regionais as apresentações de conjuntos líricos, dramáticos, ligeiros, companhias de variedades, companhias de marionetes, músicos e etc. Movimento influenciado pela inauguração de grandes teatros na Região Platina, como o Teatro Solis (Montevideu, 1856) e o Teatro Colón (Buenos Aires, 1857); e o Ciclo do Charque e o comércio marítimo de exportação que dinamizaram a economia gaúcha, transformando o Rio Grande do Sul num interessante mercado consumidor de divertimentos¹¹².

O acesso dava-se, sobretudo, através da navegação da Laguna dos Patos e dos rios da região. Por via terrestre a locomoção era demorada e se fazia pelo sistema de diligências. Assim, a principal forma de contato da província com as demais regiões do império e com o exterior se dava, principalmente, através do porto da cidade de Rio Grande¹¹³. Situada na embocadura da Laguna e possuindo o único porto marítimo sulino

Rio grande se constituía, com frequência, no primeiro núcleo urbano gaúcho visitado pelos elencos artísticos procedentes da Corte ou da Região Platina. Encerrada a temporada nesta cidade, as companhias subiam a Laguna para exibirem-se em Pelotas e em Porto Alegre. Singravam igualmente o Rio Jacuí, atingindo a cidade de Rio Pardo ou dirigiam-se ao sul, através do canal São Gonçalo e da Lagoa Mirim, alcançando Jaguarão localizada na fronteira com o Uruguai. [...] Montava-se desta feita um roteiro artístico que interligava o RS e os teatros de suas principais cidades às casas de espetáculos da Região Platina e/ou do Rio de Janeiro¹¹⁴.

¹¹¹ BITTENCOURT, 2008.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid., p. 54.

Cada vez mais frequentado pela classe burguesa, o edifício teatral sofreu mudanças na sua estrutura. Acentuando o caráter mundano adquirido pela função teatral no oitocentos, a assistência burguesa passou a exigir maiores espaços para reunir-se e fazer a vida social. Assim, os edifícios dos teatros Sete de Setembro, de Rio grande e Sete de Abril, de Pelotas, passaram por reorganizações espaciais, sendo modificados ao longo da segunda metade do século XIX, visando satisfazer as novas necessidades de um espetáculo social. No Sete de Setembro, por exemplo, entre 1865 e 1867, foram construídos dois corpos avançados na fachada, que até então era recuada com relação ao alinhamento das casas contíguas. Com isso, o átrio ao ar livre foi reduzido em proveito do surgimento de dois salões, ambos possuindo terraços onde os espectadores poderiam circular nos intervalos. Já nas últimas décadas do Império, esse teatro recebeu uma nova fachada de inspiração neoclássica e completamente alinhada às casas vizinhas. Sobre os antigos corpos avançados e o átrio reduzido, foi construído um salão¹¹⁵.

Além de mudanças que visavam melhorar o convívio social dos seus frequentadores, os teatros também precisaram se adequar a nova realidade social. Em 1886, o Teatro Sete de Setembro transformou completamente sua última ordem dos seletos camarotes em populares galerias. Os 16 camarotes da 3ª ordem, com capacidade para receber cerca de 100 espectadores, cederam lugar às galerias, recebendo 300 pessoas. Isso por que a urbanização e a industrialização de Rio Grande criaram uma nova dinâmica social que determinou a reorganização espacial do elitizado teatro burgues da década de 1830. Processo semelhante foi registrado no Teatro Sete de Abril, em Pelotas¹¹⁶.

Assim, o público teatral do Rio grande do Sul da segunda metade do oitocentos, principalmente nas últimas décadas, apresentava-se heterogêneo do ponto de vista da posição social. Seria mais correto falar em públicos no plural: público dos camarotes e frisas, público da plateia, público das galerias. A presença, ou não, de determinado público era determinada pelos gêneros de espetáculos e seus preços. O público europeizado era mais afeito aos dramas românticos e realistas europeus, aos concertos musicais, às óperas italianas, às operetas¹¹⁷

¹¹⁵ BITTENCOURT, 2008.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Gênero leve de teatro musicado, espécie de ópera-cômica, como uma paródia à ópera tradicional e à cômica. Explorando tema cômico e sentimental, nela as partes cantadas se alternam com as faladas, e se fundem a números de danças de cunho popularesco (TEIXEIRA, 2005).

francesas, às zarzuelas espanholas¹¹⁸. Por sua vez, o público popular preferia o repertório nacional de comédias de costume¹¹⁹, revistas musicadas¹²⁰ e burletas¹²¹, além de uma série de gêneros lúdicos de puro divertimento, como espetáculos de ilusionismo, bonecos articulados, números circenses, transformismo, número de variedades e etc. Porém, estas são somente preferências gerais, pois o gosto teatral não estava necessariamente atrelado à condição socioeconômica do espectador¹²².

No fim do século XIX surgiria uma invenção que viria abalar a quase hegemonia das funções teatrais como entretenimento: o cinema. O cinematógrafo dos irmãos Lumière chegou ao Brasil e ao Rio Grande do Sul no último quinquênio do século. Se os exibidores ambulantes da invenção utilizavam, inicialmente, qualquer salão para realizarem suas projeções, o estrondoso sucesso da invenção e o público cada vez maior que atraía impuseram a necessidade de grandes espaços físicos. Assim, os teatros já existentes constituíram-se nas construções que mais conforto e comodidade ofereciam à recente e muito lucrativa arte emergente¹²³. É justamente neste contexto de transição que o Teatro Esperança é construído e forjado pela elite local jaguarense.

¹¹⁸ Espécie de ópera cômica espanhola, em que eram alternados os cantos e a declamação. Originada das antigas composições musicais intercaladas nas representações dramáticas dos séculos XV e XVI, é cantada geralmente pelas atrizes (TEIXEIRA, 2005).

¹¹⁹ Esse gênero da comédia reflete os costumes, usos, ideias e sentimentos habituais de determinada sociedade em uma época, de uma classe social ou de uma profissão, tratamento que constitui a base do teatro cômico latino (TEIXEIRA, 2005).

¹²⁰ Gênero teatral, de caráter popular, que mistura as diferentes linguagens dramáticas, o canto, a dança, a comédia, a opereta, o circo e o teatro declamado, num mesmo gênero. Sem grande preocupação com um enredo rígido e contínuo, e se aproximando frequentemente da paródia, em ritmo musical, a revista tende ao escracho, satirizando os costumes sociais e políticos de uma época, não se furtando de repetir velhas piadas, surrados cacoetes e tipos surrados pelo uso, mas do agrado das plateias (TEIXEIRA, 2005).

¹²¹ Comédia ligeira, originária do teatro italiano do século XVI, menos caricatural que a farsa e geralmente entremeadada de números musicais. De caráter alegre e vivo é muito próxima da opereta, seu texto parte, em princípio, de um ludíbrio preconcebido (TEIXEIRA, 2005).

¹²² BITTENCOURT, 2008.

¹²³ Ibid.

3 O TEATRO EM JAGUARÃO: DOS “TEATRINHOS” AO TEATRO ESPERANÇA

3.1 “Hoje [...], bom e variado espetáculo”¹²⁴: Os “teatrinhos” em Jaguarão

Embora o objeto desta pesquisa seja o Teatro Esperança, julga-se importante discorrer, mesmo que brevemente, sobre a vida teatral de Jaguarão antes do Esperança¹²⁵. Pois se acredita que este, construído no final do século XIX, tenha sido o sexto teatro que a cidade possuiu¹²⁶. Desde, pelo menos, 1851 a vila de Jaguarão já possuía o seu “teatrinho”, que pertencia à Sociedade Harmonia Jaguareense. Neste teatro, a Companhia Dramática de Florindo Joaquim da Silva, chegada do Rio de Janeiro em 1854, realizou uma temporada na qual foram encenadas diversas peças, como *Otelo*, *A Gargalhada* e *Mariana, a Vivandeira*¹²⁷.

Através dos anúncios dos espetáculos publicados no jornal *O Jaguareense*¹²⁸, em 1857, tem-se acesso ao nome de algumas peças que a Companhia Dramática Rio Grandense representou no mesmo teatro, sendo pelo menos oito espetáculos. Lothar Hessel e Georges Raeders afirmam, em *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II. 1ª parte*, que essa casa de espetáculo jaguareense, conhecida popularmente como “teatrinho”, seria oficialmente denominada como Theatro Philodramático Apollo¹²⁹.

Porém, em *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II. 2ª parte*, Hessel e Raeders apontam que o Teatro Filodramático Apolo já existiria em 1834, pelos menos. Diferentemente da publicação anterior, neste livro o Apollo é tratado como um teatro diferente do pertencente à Sociedade Harmonia Jaguareense¹³⁰. Situação que se repete em *O teatro no Rio Grande do Sul*¹³¹. Com isso, há uma confusão sobre essa ou essas casas de espetáculos. Seria o teatro

¹²⁴ Jornal *O Jaguareense*, 25 de maio de 1856. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Jaguarão.

¹²⁵ Até por que a bibliografia e as fontes referentes a este tema são escassas.

¹²⁶ HESSEL, 1999.

¹²⁷ HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II. 1ª parte*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979.

¹²⁸ Exemplares de 14, 21, 25 29 e 30 de julho de 1857; 06, 15 e 19 de agosto de 1857. Acervo do IHGJ.

¹²⁹ HESSEL; RAEDERS, op. cit.

¹³⁰ HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II. 2ª parte*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986.

¹³¹ HESSEL, op. cit.

pertencente à Sociedade Harmonia Jaguareense o mesmo Theatro Philodramático Apollo? Ou seriam duas casas de espetáculos diferentes?

Analisando jornais da época¹³², acredita-se que o teatro que pertencia a Sociedade Harmonia Jaguareense, na verdade se chamava Theatro Particular Harmonia Jaguareense (Figura 01). E que o Teatro Filodramático Apolo existiu, mas em separado desta última casa de espetáculo (Figura 02), como podemos observar a seguir:



FIGURA 01 - Chamada dos sócios do Theatro Particular Harmonia Jaguareense para eleição de nova diretoria.

Fonte: Jornal *O Jaguareense*, 23 de janeiro de 1856. Acervo do IHGJ.

¹³² Como *O Jaguareense* e o *Onze de Junho*. Acervo do IHGJ.

THEATRO
PHILO-DRAMATICO-APOLLO
 Domingo 29 de Março de 1868
 Terceiro e grande Soirée
 Pelo Prestidigitador
JULIO F. BOSCO
 Conhecido por « Cagliostro do Rio da Prata »
 ESPECTACULO INTEIRAMENTE NOVO
 Prestidigitações
FISICA
MAGIA
 Adivinhações
 Escamotagens

Entre as melhores provas nui recreativas do repertorio de Mr. Bosco. se distinguem as seguintes:
 A alpista encantada ou o gran passe, passe.
 A Moeda invisivel
 O Padeiro incrível.
 As cartas passageiras, terminando pelas gigantes.
 Os lenços em perigo.
 As Bombas Brasileiras em Humaita.
 A Grande cosinha de Parafaragaramus (experiencia comica)
 A garrafa inexgotavel, Mr. Bosco n'esta experiencia. não só dará á todas as pessoas qualquer classe de bebida, como tambem de comida que lhe pedirem . etc. etc. etc.
 A Função dividir-se-ha em tres partes.
 Principiará as 8 e meia horas em ponto.

N. B.—Os bilhetes de Camarotes e de Platéa podem ser procurados até o dia da funcção no hotel francez de Mme. Catarina, e no dia, no escriptorio do theatro, desde as 9 horas da manhã em diante.

FIGURA 02 - Anúncio de espetáculo no Theatro Philo-Dramatico-Apollo.

Fonte: Jornal *Onze de Junho*, 27 de março de 1868. Acervo do IHGJ.

Obviamente, não se pode ter certeza com base em poucas evidências, mas, acredita-se que o Theatro Particular Harmonia Jaguarensense e o Theatro Philodramático Apollo tenham sido casas de espetáculo diferentes. Sobre este, acredita-se que o seu auge tenha sido no ano de 1872, quando a famosa atriz Adelaide Amaral e um elenco de amadores ficaram em Jaguarão por aproximadamente seis meses. Durante este tempo foram encenadas peças como *O louco do Ceará*, *Camões e o Jau*, de Casimiro de Abreu; *O Condenado*, de Camilo Castelo Branco; *A Morgadinha de Valflor*, de Manuel Pinheiro Chagas¹³³.

¹³³ HESSEL; RAEDERS, 1986.

Assim como a maioria das casas de espetáculos da época, o Apollo não vivia somente de apresentações de peças de teatro. Um exemplo de sua polivalência é a apresentação do mágico Mr. Julio F. Bosco (Figura 02, na página anterior). Neste espetáculo, Mr. Bosco apresentou “Prestidigitações¹³⁴, Física, Magia, Adivinhações [e] Escamotagens”¹³⁵ feitas “com tanta destreza e mestria que deixou em dúvida os espectadores se Mr. Bosco tem ou não pacto com o Diabo”¹³⁶.

Há ainda mais três aspectos que se relacionam com o teatro em Jaguarão:

[...] a imprensa local fazendo a crítica sobre os espetáculos¹³⁷; as visitas de companhias espanholas ou latinas que subiam de Montevidéu, com música, bailados¹³⁸ e peças teatrais; e a visita de grandes companhias circenses que em seus picadeiros apresentavam teatro popular de arena, como por exemplo, em 1881 a Companhia Brasileira, de Antônio Vieira, ou outra de menor elenco, como a de M. Machado¹³⁹.

Além disso, destaca-se que o teatro em Jaguarão esteve relacionado à trajetória social e política da região. A peça abolicionista *Boemia*, em 1887, ou a encenação de *O Navio Negreiro*, de Castro Alves, em 1872, demonstram como o teatro foi usado enquanto espaço político na e por parte da sociedade jaguarense¹⁴⁰.

¹³⁴ Este termo refere-se aos hábeis fazedores de prodígios. Com o tempo, a palavra caiu em desuso passando esta arte mágica a ser conhecida como física recreativa, magia branca, escamoteação, ilusionismo. A palavra “prestidigitação” foi novamente empregada, quando o artista francês Jules de Rovère a popularizou, utilizando-a para designar a arte dos fazedores de prodígios aparentes (BITTENCOURT, 2001).

¹³⁵ Jornal *Onze de Junho*, 27 de março de 1868. Acervo do IHGJ.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Como a avaliação da peça *O Beijo de Judas*, publicada no jornal *A Ordem* de 28 de março de 1898. Acervo do IHGJ.

¹³⁸ Manifestação de dança, quase sempre ilustrada com mímica e acompanhamento musical, podendo constituir um espetáculo independente, ou acontecer no meio de uma comédia ou de uma ópera (TEIXEIRA, 2005).

¹³⁹ HESSEL, 1999, p. 80.

¹⁴⁰ SILVA, Adriana Fraga da, et al. Notícias de uma Arqueologia do Espetáculo: O Teatro Esperança, Jaguarão (RS). In: CAMPOS, Juliano Bitencourt; ZOCHE, Jairo José; CERZER, Jedson Francisco; OOSTERBEEK, Luiz Miguel.. (Orgs.). *Arqueologia Ibero-americana e Transatlântica. Arqueologia, Sociedade e Território*. Erechim: Habilis, 2014, p.p. 301-312.

3.2.1 “Referimo-nos á edificação de um teatro que nas suas condições esteja em harmonia com os bons edifícios que possui esta localidade”: do 27 de Janeiro ao Esperança

Em 1886, começam a tomar corpo as iniciativas para a construção de um novo teatro em Jaguarão. Maria Dutra da Silveira, em crônica publicada no jornal *A Folha*¹⁴¹, reproduz a nota sobre a iniciativa para a construção deste novo teatro para a cidade. Nela, o Dr. Carlos Faria Santos, idealizador do projeto, é elogiado, pois

A ideia do ilustre engenheiro não é nova entre nós, porém, outros que tratem de leva-la ao terreno da realidade esmoreceram ante as dificuldades que encontraram. Referimo-nos á edificação de um teatro que nas suas condições esteja em harmonia com os bons edifícios que possui esta localidade... Já conseguiu regular número de assinaturas de acionistas para o novo edifício... Essa iniciativa é digna do mais franco apoio por parte da população jaguareense, porque sua realização vem trazer um bem geral¹⁴².

Assim como no caso dos teatros Sete de Setembro, de Rio Grande; e Sete de Abril, de Pelotas, a iniciativa de construção do novo teatro foi tomada pela elite local, e não pelo poder público. Logo, em 1886 forma-se a associação que, em homenagem aos acontecimentos de 1865¹⁴³, recebeu o nome de 27 de Janeiro. O capital fixado foi de 40:000\$000 (quarenta contos de réis) dividido em ações de 10\$000 (dez mil réis) pagas em quatro prestações, sendo a primeira logo após a organização da associação e as outras, sucessivamente, com intervalos depois do começo da obra. A comissão eleita para organizar a sociedade e escolher o terreno para a construção do edifício foi composta pelo Dr. João Luiz de Faria Santos, Bernardino José de Oliveira, Domingos Rache, Joaquim José da Cunha e Inocêncio Etchegoyen¹⁴⁴.

O terreno escolhido pela comissão situava-se na Rua 27 de Janeiro, correspondente aos antigos números 48 e 50 de duas casas em estado de ruínas. A primeira escritura é de maio de 1886, assinando como compradores, pela Associação Teatro 27 de Janeiro, o Dr.

¹⁴¹ SILVEIRA, Maria Dutra. *O Teatro Esperança no século passado (1)*. Jornal *A Folha*, 20 de abril de 1991, p. 04. Acervo da Biblioteca Pública Municipal de Jaguarão.

¹⁴² Matéria publicada no jornal *A Ordem*, de 04 de fevereiro de 1886, reproduzida por Silveira (1991).

¹⁴³ A tida como heroica expulsão das forças uruguaias do Partido Blanco das terras do município de Jaguarão (FRAGA ET AL., 2014).

¹⁴⁴ SILVEIRA, op. cit.

João Luiz de Faria Santos (presidente) e Bernardino José de Oliveira (secretário). A colocação da pedra fundamental aconteceu no dia 27 de janeiro de 1887, sendo enterrada uma caixa de madeira revestida de folhas de flandres contendo os jornais do dia, a ata e moedas de ouro, prata níquel e cobre. Além de um anel de ouro doado por Luiz Priori, alfaiate italiano estabelecido à Rua do Comércio (atual 15 de Novembro)¹⁴⁵.

Acredita-se que o prédio do Teatro 27 de Janeiro começou a ser construído ainda em 1887. Mesmo que neste ano Jaguarão enfrentasse o auge de uma crise financeira iniciada em 1886, ocasionada pelo fechamento do porto, em decorrência de uma nova ameaça de cólera¹⁴⁶. Já no final de 1888, o arcabouço do prédio já estava pronto, recebendo uma companhia equestre de Niterói, cujo último espetáculo foi em benefício do término das obras¹⁴⁷.

Porém, o capital inicial de 40:000\$000 se mostraria insuficiente. Além disso, a saída do Dr. João Luiz de Faria Santos, convidado primeiro para assumir um cargo em Porto Alegre e, depois, para a Comissão das Obras da Barra e do Porto do Rio Grande e os problemas políticos pós-república que terminariam na Revolução Federalista (1893-1895) colaboraram para o malogro do projeto¹⁴⁸.

Martinho de Oliveira Braga, o construtor contratado para realizar as obras, sentindo-se lesado pelo não pagamento de parcela referente a “ferias pagas a operários da construção, resto de salários da administração das obras, e por materiaes pagos a Lucio Garlastegui, Zeferino Lopes de Moura, Augusto Leivas Companhia, Thomaz Fernandes e Antônio Luiz de Souza Falcão”¹⁴⁹, entrou com ação executiva na justiça, contra a Associação 27 de Janeiro. Nesta ação,

O autor Martinho d’Oliveira Braga, intentou a presente acção para haver da Associação Theatral Vinte e sete de Janeiro a importância de dois contos

¹⁴⁵ SILVEIRA, 1991.

¹⁴⁶ MARTINS, Roberto Duarte. *A ocupação do espaço na fronteira Brasil-Uruguay: a construção da cidade de Jaguarão*. Barcelona: Universidade Politècnica de Catalunya, 2001. Tese (Doutorado).

¹⁴⁷ SILVEIRA, op. cit.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ *Publica Forma*, 1893, folha 04 (frente). Acervo do IHGJ.

seiscentos e sessenta e seis mil quatrocentos e cinco reis, que a mesma associação lhe é devedora [...]. Citada a ré na pessoa de seu thesoureiro e unico gerente senhor Bernardino José d'Oliveira, compareceu este na audiência de vinte de agosto do corrente anno, e assistio à propositura da acção, não se [...] opondo nem requerendo cousa alguma. Considerando, portanto, que estando as referidas contas devidamente reconhecidas pelo Presidente da Associação, que as mandou pagar, não se effectuando o pagamento por falta de fundos, como declara o thesoureiro nas ditas contas; considerando que a Associação Theatral “_Vinte e sete de Janeiro_” por tal motivo reconheceu ser devedora da quantia referida [...] e não alegou cousa alguma do pagamento, deixando o feito correr á sua revelia, condemmo-a a pagar ao autor Martinho d'Oliveira Braga a importância pedida [...]. Jaguarão, quatorze de dezembro [...] de mil oitocentos e noventa e um¹⁵⁰.

Ao não receber a quantia exigida, Martinho de Oliveira Braga entra com nova acção exigindo a penhora dos “rendimentos que possam dar os [...] bens immoveis, pertencentes á executada [Associação 27 de Janeiro] e que encontramos deshabitados”¹⁵¹. Porém, após passar por avaliação, os avaliadores declararam que os bens não eram suscetíveis de rendimento algum. Com isso, o suplicante requiere a expedição de novo mandato de penhora sobre os bens da Associação que lhe é devedora.

Logo, em 10 de junho de 1892, os oficiais de justiça realizam a

penhora filial e real apprehensão dos bens seguintes pertencentes á executada, a saber: uma casa de meia agua com duas portas, duas janelas e um portão de cocheira na frente da mesma [...] rua, sob numeros quarenta e oito e cinquenta, em estado de ruinas. Nos fundos da mesma meia agua penhoramos mais um edificio em construção como para teatro edificado em toda a longitude do terreno, a meia quadra de fundos, constando as obras feitas e actualmente paradas, de quatro paredes mestras de material e duas ditas divisorias tambem de material em osso, achando-se o mesmo edificio coberto de telhas, sem portas, janelas nem assoalho [...]¹⁵².

Para avaliarem os bens penhorados foram nomeados, em agosto de 1892, dois cidadãos que atuaram como avaliadores na acção: José Affonso do Rego e Manoel Verdade. Após analisarem os bens e se reunirem particularmente, o primeiro avaliador declarou que atribuía o valor de 14:000\$000 (quatorze contos de réis) às propriedades e o segundo o valor

¹⁵⁰ *Publica Forma*, 1893, folhas 2 (verso) e 3 (frente e verso).

¹⁵¹ *Ibid.*, folha 06 (verso).

¹⁵² *Ibid.*, folhas 09 (verso) e 10 (frente).

de 18:000\$000 (dezoito contos de réis). Ainda no mesmo mês, um terceiro avaliador, Silvestre Alves, depois de examinar “minuciosamente o prédio respectivo com todas as suas dependências e servidões”¹⁵³, optou pelo valor de 14:000\$000.

Com os bens já avaliados foi marcado o pregão de venda e arrematação para o dia 19 de setembro de 1892, às onze horas da manhã, pelo valor de 14:000\$000. Reunidos os oficiais de justiça na data e hora acertados, depois de ter “apregoadado por muito tempo deu sua fé de que não aparece[u] quem lançasse coisa alguma, pelo que o Juiz mandou levantar a praça às doze e meia horas do dia”¹⁵⁴. Sendo assim, foi marcado novo pregão e arrematação a quem maior lance oferecesse, no dia três de outubro. Não havendo comprador no primeiro pregão, houve abatimento sobre o preço inicial, que agora passava a ser 12:600\$000 (doze contos e seiscentos mil réis). Novamente, não houve nenhum comprador interessado. Então, foi marcado um terceiro e último pregão de venda e arrematação para quem maior valor oferecesse, agora sob a quantia de 11:340\$000 (onze contos trezentos e quarenta mil réis), e se não houvesse nenhuma oferta os bens seriam arrematados pelo maior preço oferecido. Este último pregão foi marcado para o dia 17 de outubro e, como os dois últimos, também não foi lançada nenhuma oferta¹⁵⁵.

Em decorrência do prédio não ter recebido nenhuma oferta, Martinho de Oliveira Braga requereu ao juiz “que mandasse pôr em praça pelo maior preço que fosse oferecido, o que tendo sido deferido pelo juiz, ordenou este [...] que novamente apregoasse o precitado predio, dependencias e servidões, acceitando qualquer preço que fosse oferecido”¹⁵⁶. Assim, após o porteiro apregoar por algum tempo, o maior lance que obteve foi o de 4:600\$000 (quatro contos e seiscentos mil réis), oferecido pelos agora arrematantes Dr. Carlos Barbosa Gonçalves, Major Augusto Cezar de Leivas, Satyro Marques & Companhia. Estes foram representados pelos sócios Manoel Bernardino Vargas, Coronel Joaquim Francisco dos Santos Abreu, Simão Luiz Loureiro e Benjamim Riccio¹⁵⁷.

¹⁵³ *Publica Forma*, 1893, folha 12 (verso).

¹⁵⁴ *Ibid.*, folha 15 (verso).

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, folha 26 (verso).

¹⁵⁷ *Ibid.*

Com exceção de Benjamin Riccio e Simão Luiz Loureiro, substituídos por Manoel Bazilio Marques, os novos proprietários lideraram a formação da Associação do Theatro Polytheama Esperança. Depois de serem convocados a comparecerem “no Salão da Associação Commercial, afim de ser definitivamente constituída a sociedade de accordo com as leis das sociedades anonymas”¹⁵⁸, os acionistas reuniram-se pela primeira vez em 20 de agosto de 1896. Nesta reunião foram aprovados os estatutos e declarou-se “constituída para todos os effeitos, em nome e na forma da lei, a Associação do Theatro Polytheama Esperança”¹⁵⁹.

Os estatutos¹⁶⁰ tinham como uma das principais finalidades, adquirir por compra dos então proprietários o edifício construído destinado para teatro e seus terrenos correspondentes, pela quantia de 7:900\$000 (sete contos e novecentos mil réis)¹⁶¹. Também, pretendia-se

§ 2 Adquirir por compra um terreno ao lado do mesmo edificio ou nos fundos, quando assim fôr julgado necessario e conveniente.

§ 3 Promover de harmonia com o plano aprovado a terminação das obras a realizar e necessarias, de forma a bem servir para representações dramaticas, lyricas, acrobaticas ou quaesquer outras.

§ [4] A iluminação á luz electrica, sendo a mais apropriada e proveitosa fica resolvida sua instalação da forma que fôr mais conveniente¹⁶².

Para a finalização das obras, foi contratado Martinho de Oliveira Braga, pela quantia de 65:000\$000 (sessenta e cinco contos de réis). Os estatutos também definiam que a Associação duraria trinta anos, a contar de 1º de janeiro de 1897, podendo ser prorrogada se a Assembleia Geral o resolvesse por meios legais. O edifício do teatro e suas dependências poderiam ser cedidos por aluguel ou gratuitamente, segundo as atribuições da diretoria, podendo ainda contratar companhias para funcionar por conta da Associação¹⁶³.

¹⁵⁸ *Jornal A Ordem*, 15 de agosto de 1896. Acervo do IHGJ.

¹⁵⁹ *Estatutos da Associação do Theatro Polytheama Esperança*, 1896, p. 12. Acervo do IHGJ.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Vale lembrar que os mesmos homens que arremataram o edifício inacabado do teatro, por 4:600\$000, são os mesmos que lideraram a formação dessa nova sociedade que compraria o mesmo bem, mas por 7:900\$000.

¹⁶² *Estatutos da Associação...*, op. cit., p. 03.

¹⁶³ *Ibid.*

O capital social era de 90:000\$000 (noventa contos de réis), divididos entre 450 ações de 200\$000 (duzentos mil réis) cada. Estas ações estavam divididas entre 26 acionistas, 21 homens e cinco mulheres. Seus principais acionistas eram Augusto Cezar de Leivas (80 ações), Dr. Carlos Barbosa Gonçalves e Manoel Basilio Marques (ambos com 79 ações cada), e Joaquim Francisco dos Santos Abreu (50 ações)¹⁶⁴. Acredita-se que dentre o quadro de acionistas estejam os integrantes das mais importantes famílias da elite jaguarense, à época.

Em meio a uma profusão de nomes, e de alguns sobrenomes que se repetem, seria interessante ir a fundo e pesquisar quem eram essas pessoas e quais relações havia entre elas. Pois não se pode pensar o projeto de construção do teatro “descolado” dos seus idealizadores. Deve-se entender que essas pessoas tinham um objetivo muito claro e definido no momento em que decidiram fazer parte desta empreitada, esperando não só retorno financeiro, mas também prestígio social, dentre outras coisas. Porém, dado o pouco tempo para pesquisa e por tratar-se de um trabalho de menor fôlego, as respostas para essa questão tornaram-se inviáveis.

O término das obras deu-se em 31 de dezembro de 1897, “bem como a construção do saguão da frente que não estava incluído no contracto e que foi resolvido contractar com o mesmo architecto pela quantia de Rs. 1:800\$000”¹⁶⁵. Este espaço, também conhecido como *foyer*¹⁶⁶, foi construído para que os frequentadores do teatro pudessem ter um local onde se desenrolasse o fazer social, antes ou nos intervalos dos espetáculos. Esses teatros com espaços destinados à vida social são uma característica da segunda metade do século XIX, pois eram cada vez mais frequentados pela burguesia, que exigia estes espaços para reunir-se¹⁶⁷.

Além do *foyer*, também foram construídos uma cocheira nos fundos do teatro, arquibancada no palco e um depósito de carbureto. Diferentemente do projeto original que previa o uso de energia elétrica, a iluminação era feita através da “luz ecetylene”, que era alimentada pelo carbureto. O depósito fazia-se necessário, “pela dificuldade na aquisição do

¹⁶⁴ *Estatutos da Associação...*, 1896.

¹⁶⁵ *Relatório da Associação do Theatro Polytheama Esperança. Anno de 1898, 1899*, p. 03. Acervo do IHJG.

¹⁶⁶ Espaço, no prédio do teatro, reservado à plateia, enquanto aguarda o início do espetáculo ou se reúne nos intervalos do mesmo; sala de espera (TEIXEIRA, 2005).

¹⁶⁷ BITTENCOURT, 2008.

carbureto e seu transporte, [assim] torna-se preciso encomendá-lo com antecipação e não muitos pequenos lotes para evitar maiores despesas”¹⁶⁸.

O Teatro foi construído tendo as seguintes características estruturais: externamente, fachada com influência do estilo Neoclássico¹⁶⁹. Em sua configuração interna apresenta quatro níveis na parte central da área interior (Figura 03). No pavimento térreo, plateia com capacidade para abrigar até 400 pessoas sentadas. No segundo e terceiro pavimentos, as galerias circundantes, com os camarotes originalmente subdivididos e individualizados (Figura 04). No quarto pavimento, a plateia geral, também conhecida como poleiro, destinada à assistência em pé, com capacidade para aproximadamente 200 pessoas¹⁷⁰.

Embora possua uma área reservada ao público de menor poder aquisitivo, assim como a maioria dos teatros da segunda metade do século XIX, o Esperança ainda preserva as características dos teatros à italiana, onde há uma nítida separação entre o palco e sala, e do público em diversos níveis. Esta separação ia além do momento da assistência do espetáculo, se estendendo ao acesso dos espectadores aos seus lugares já socialmente determinados. Isto se dava, pois o acesso à plateia geral, ou poleiro (quarto pavimento), não acontecia pela porta principal do *foyer*, mas sim pela porta lateral à direita do mesmo.



FIGURA 03 - Os quatro níveis da área interior do teatro.
Fonte: Acervo do IHGJ, sem data.

¹⁶⁸ *Relatório da Associação...*, 1899, p. 04.

¹⁶⁹ Cf. nota de rodapé 105, subcapítulo 2.3, p. 35.

¹⁷⁰ *Relatório da Associação...*, op. cit.



FIGURA 04 - Camarotes originalmente subdivididos e individualizados.
Fonte: Acervo do IHGJ, sem data.

Quanto à sua inauguração, é largamente difundido que se deu em 13 de janeiro de 1897, “pela companhia-Lyrica e Operetas – Cartocci”¹⁷¹. A pouca bibliografia existente sobre o *Esperança*¹⁷², assim como outras publicações, como relatórios e dossiês¹⁷³, apontam essa data como sendo a de sua inauguração. Porém, no relatório da prestação de contas do primeiro ano de funcionamento do teatro (1898) percebemos que “teve lugar a inauguração em 13 de Janeiro do ano p.p. [próximo passado] com grande sucesso e bom resultado”¹⁷⁴. Como o relatório se refere a 1898 e a inauguração deu-se no ano “p.p.”, incorre-se no possível erro de afirmar que o teatro foi inaugurado em 1897. Isso ocorre, pois, mesmo se referindo a 1898, o relatório é apresentado aos acionistas em 20 de janeiro 1899, sendo o ano “p.p.” 1898 e não 1897.

¹⁷¹ *Relatório da Associação...*, 1899, p. 04.

¹⁷² HESSEL; RAEDERS, 1986; HESSEL, 1999.

¹⁷³ PATRIMONIUM Arquitetura Histórica e Contemporânea. *Detalhamento do Projeto de Restauro do “Teatro Esperança”*. 1ª Etapa. Jaguarão, outubro de 2008; PATRIMONIUM Arquitetura Histórica e Contemporânea. *Detalhamento do projeto de Restauro do “Teatro esperança”*. 2ª Etapa. Jaguarão, março de 2011; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico de Jaguarão*. Porto Alegre: Ministério da Cultura; IPHAN, 2010.

¹⁷⁴ *Relatório da Associação...*, loc. cit.

Não se pode ter certeza disso apoiado somente em uma fonte, mas mesmo assim, acredita-se que o teatro foi inaugurado em 13 de janeiro de 1898 e não 1897. Além disso, as obras foram contratadas em agosto de 1896. Se o teatro tivesse sido inaugurado em janeiro de 1897, haveria somente quatro meses para terminar um prédio de grande porte que contava somente com “quatro paredes mestras e uma interior de material, sem reboco, [...] coberto de telha, sem portas, nem janelas, nem assoalho”¹⁷⁵. Com a inauguração do Esperança, o Theatro Philodramático Apollo foi perdendo espaço até que cessou suas atividades, sendo transformado em depósito de um armazém de esquina¹⁷⁶.



FIGURA 05 - Detalhe da fachada do Teatro Esperança.
Fonte: Kênia Ribeiro, 2012.

¹⁷⁵ *Publica Forma*, 1893, folha 06 (verso).

¹⁷⁶ HESSEL, 1999.

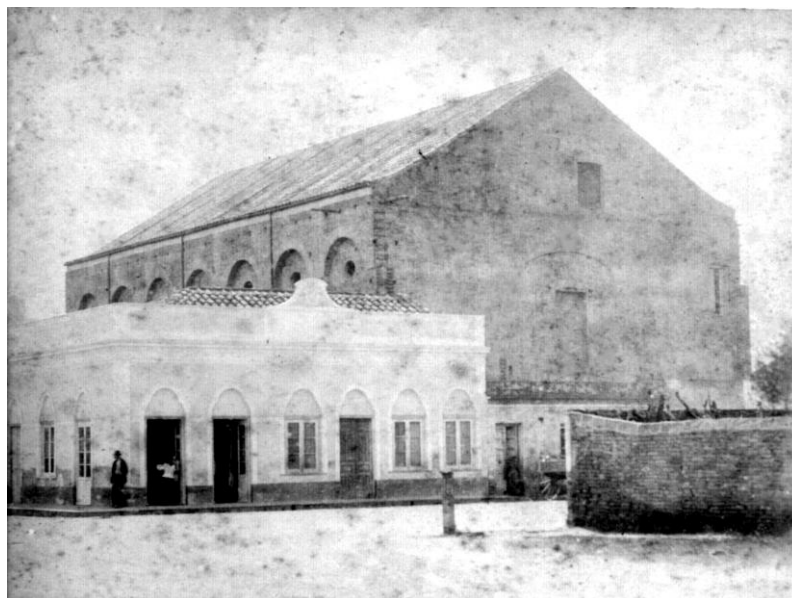


FIGURA 06 - Vista frontal do Teatro Esperança.
Fonte: Acervo do IHGJ, sem data.

Durante seu primeiro ano de funcionamento, houve mudanças no quadro de acionistas. Se antes eram 26, agora passavam a ser 35, havendo a saída de alguns, a entrada de outros novos, como também a reorganização interna de ações. Dentre os acionistas havia 27 homens, sete mulheres e uma ação em nome do Hospital de Caridade. Os principais acionistas continuavam os mesmos, mudando apenas o número de ações de alguns: Dr. Carlos Barbosa Gonçalves (79 ações), Augusto Cezar de Leivas (68 ações), Manoel Bazilio Marques (65 ações) e Joaquim Francisco dos Santos Abreu (50 ações)¹⁷⁷.

3.2.2 “de forma a bem servir para representações dramaticas, lyricas, acrobaticas ou quaesquer outras”: os vários usos do Teatro Esperança

Por se tratar de um politeama, o Theatro Esperança foi construído “de forma a bem servir para representações dramaticas, lyricas, acrobaticas ou quaesquer outras”¹⁷⁸. Durante os anos que esteve em atividade desempenhou esta função polivalente, recebendo importantes

¹⁷⁷ *Relatório da Associação...*, 1899.

¹⁷⁸ *Estatutos da Associação...*, 1896, p. 03.

companhias de teatro, óperas, operetas, etc.. As sociedades teatrais locais também faziam uso do edifício através de festivais e eventos comemorativos.

Através dos jornais é possível ter uma pequena amostra das peças que eram encenadas neste espaço, assim como quem as assistia e até o desempenho dos artistas. Como podemos perceber nesta notícia de um dos 103 espetáculos realizados durante seu primeiro ano de atividades¹⁷⁹:

Bom desempenho tiveram ante'hontem as comedias *Infanticidio*, em um acto e *Como se fazia um deputado*, em 3 actos, levadas à scena na noite de sabbado pela companhia Luzo'Brazileira dirigida pelo actor Alves da Silva. O mordaz e brilhante estylo do escriptor brasileiro França Junior na analyse dos antigos costumes teve brilhante interpretação em todos os artistas, sobresahindo Raposo Sobrinho no papel de Domingos, escravo do major Limoeiro¹⁸⁰.

Apesar das comédias terem tido “bom desempenho”, a concorrência dos espectadores foi diminuta, pois

Concorreu para a pouca assistência de espectadores o boato espalhado pela cidade de que os autores da pateada¹⁸¹ de sexta feira iriara repetil-a nessa noite, munidos de ovos, batatas, etc, para jogarem no scenario e até que offerereciam resistencia armada (!!!) si houvesse quem se opusesse ao seu intento¹⁸².

Essas pateadas eram comuns em teatros de todo o mundo, pois era dado ao público o direito de se manifestar, ou “patear”, quando um espetáculo ou representação não o estava agradando. Os atores deveriam satisfazer e agradar ao público desde o início, sob pena de serem impiedosamente vaiados e perseguidos. Esse costume perderia força já no final do século XIX¹⁸³.

¹⁷⁹ *Relatório da Associação...*, 1899.

¹⁸⁰ *Jornal A Ordem*, 28 de março de 1898. Acervo do IHGJ.

¹⁸¹ Manifestação de descontentamento ou desagrado por parte do público, diante de um espetáculo que não está agradando, por meio de sapateados sobre o piso da plateia, assobios, apupos. (TEIXEIRA, 2005)

¹⁸² *Jornal A Ordem*, op. cit.

¹⁸³ MÜLLER, 2010.

Com a inserção do Rio Grande do Sul, a partir da segunda metade do século XIX, no roteiro das companhias artísticas que excursionavam entre a Corte e a Região Platina¹⁸⁴, Jaguarão passou a receber algumas destas companhias. Uma delas foi a *Companhia de Zarzuelas, Operas e Operetas Baixadós, Santafé e Silva*. Antes de se apresentar na cidade, esta enviou seu secretário, o Sr. Idiart, para “conseguir assignaturas que possam garantir a vinda da companhia a esta cidade, talvez para dez recitas”¹⁸⁵.

Possivelmente, esta companhia pode ser a mesma a qual Cecy Cony¹⁸⁶ se refere em seu livro de memórias. Na passagem dedicada ao teatro, Cecy relata:

Ainda 1916. Viera a Jaguarão uma grande Companhia de Operetas, pelo menos foi de um reclame espantoso. Antes de a Companhia vir, veio uma espécie de secretário verificar se a tal Companhia poderia mesmo vir pois fora contratada pelo Teatro Esperança. Andava então, o tal secretário pelas casas, tomando assinatura [...] ¹⁸⁷.

Após conseguirem as assinaturas necessárias, “veio afinal a Companhia. Pela tarde saíram, em passeata de exibição pelas ruas da cidade, numa fila de autos de tolda baixa, os artistas, nos seus trajes de luxo”¹⁸⁸. Embora fizesse parte de uma família de posses, o pai de Cecy não quis tomar assinatura, pois achou muito caro o preço de 200\$000 (duzentos mil réis) o camarote para cinco pessoas. Mas, ela recebeu o convite de uma amiga e no dia do espetáculo

O teatro regurgitava; não havia um camarote vazio, nem plateia, uma poltrona vaga. [...] Tocou a sineta. A orquestra da Companhia tocou a ópera “Guarani”. Momentos depois sobe o pano e inicia-se o drama. Era um drama de Alexandre Dumas, de cujo título não me recordo. O primeiro cenário era a sala luxuosa de um castelo ¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Cf. subcapítulo 2.3, p. 37.

¹⁸⁵ *Jornal Diário de Jaguarão*, 07 de maio de 1916. Acervo do IHGJ.

¹⁸⁶ Cecy Cony (04/04/1900 – 24/04/1939) nasceu em Santa Vitória do Palmar (RS), mas mudou-se para Jaguarão ainda criança, em decorrência da transferência de seu pai, Major João Ludgero de Aguiar Cony (SOARES; FRANCO, 2010).

¹⁸⁷ CONY, Cecy. *Devo narrar minha vida...* Memórias da infância de uma religiosa franciscana da penitência e da caridade cristã da casa-mãe de São Leopoldo. Petrópolis: Editora Vozes, 1953, p. 93.

¹⁸⁸ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁸⁹ *Ibid.*, loc. cit.

Além de desempenhar a sua função básica, a de teatro, o Esperança recebia circos de cavalinhos¹⁹⁰ e também abrigava remates de gado¹⁹¹. Relatos orais dão conta de que havia, inclusive, touradas nas dependências do teatro, mas nenhuma referência foi encontrada nas fontes pesquisadas. Estas atividades seriam possíveis, pois com a retirada dos estrados de madeira do piso, este dava lugar ao chão batido, funcionando como picadeiro¹⁹².

Com a atividade do Plano de Aceleração do Crescimento das Cidades Históricas (PAC I), o Teatro Esperança recebeu a primeira etapa de restauro por meio de obras realizadas no telhado, nas galerias e na pintura mural da edificação, obras encerradas em dezembro de 2010¹⁹³. Durante estas obras, foi encontrado sob a área central do piso de madeira, uma estrutura circular que se apresentava como “um anel de tijolos justapostos, parcialmente interrompido e coberto por terra e calça. Esse anel encontrava-se dentro de outra estrutura, sobre a qual estão fixadas as colunas que sustentam os mezaninos das galerias”¹⁹⁴. Embora este anel não tenha nenhuma relação aparente com a estrutura que sustenta os mezaninos, não se pode ter certeza se ele seria realmente um picadeiro.



FIGURA 07 - Estrutura circular de tijolos.
Fonte: Artur Henrique Franco Barcelos, 2011.

¹⁹⁰ RIBEIRO, Pedro Bartholomeu. A Jaguarão do Passado. In: SOARES, Eduardo; FRANCO, Sérgio da Costa. *Olhares sobre Jaguarão*. Porto Alegre: Evangraf, 2010, p.p. 248-253.

¹⁹¹ FRAGA ET AL, 2014.

¹⁹² PATRIMONIUM ARQUITETURA HISTÓRICA E CONTEMPORÂNEA, 2008.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ FRAGA ET AL., op. cit., p. 306.



FIGURA 08 - Detalhe da estrutura circular de tijolos.
Fonte: Artur Henrique Franco Barcelos, 2011.

O teatro também era usado para demonstrar a caridade dos integrantes da elite jaguareense. Alguns espetáculos foram encenados com fins beneficentes, como por exemplo, em prol das “instituições religiosas”¹⁹⁵ ou da “Kermesse promovida a favor do Orphanato Felisbina Leivas e da Capella S. Luiz”¹⁹⁶. Neste último, foi ministrada “a conferencia do illustrado escriptor e festejado litterato Sr. Capitão João Simões Lopes Netto, nome vantajosamente conhecido no jornalismo rio-grandense”¹⁹⁷.

Nesta conferência seria tratado o tema “educação e caridade”, quando o conferencista “ia levar a effeito uma utilissima palestra de character instructivo e patriotico”¹⁹⁸. Aqui, podemos notar um reflexo do caráter pedagógico do teatro que tinha por objetivo instruir a elite. Os integrantes desta se fizeram presentes, pois “A concorrência de Exrmas. Familias e cavalheiros era extraordinaria e selecta. Estavam representadas todas as classes sociaes, a elite

¹⁹⁵ Festival de Caridade. Jornal *A Trincheira*, 28 de novembro de 1934. Acervo do IHGJ.

¹⁹⁶ Conferencia Educação e Caridade, pelo Sr. João Simões Lopes Netto. Em beneficio da Kermesse. Jornal *O Commercio*, 28 de novembro de 1906. Acervo do IHGJ.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

dos intellectuaes de Jaguarão”¹⁹⁹. E não somente a elite jaguareense, pois “tambem notamos a presença do Sr. Major Maciel, intendente do florescente municipio do Arroio Grande, do representante do Municipio do Herval e de diversos distintos forasteiros”²⁰⁰.

Como já explanado no capítulo 2, no fim do século XIX surgiria uma invenção que viria abalar a quase hegemonia das funções teatrais como entretenimento: o cinema. Além dos cinemas de salão, também existiam aqueles que ocupavam os espaços já estabelecidos dos teatros. Em Jaguarão, já no ano de 1912 pelo menos, havia cinemas fixos. Nesta época, tomadas as devidas proporções, “abriam-se salões por todos os lados. Aos domingos, havia ‘matinéés’ quase de hora em hora”²⁰¹. Sem indicar o ano, Cony relata que

abriu-se um luxuoso salão, da firma Pinto e Irmão, denominado ‘Ponto Chic’. O proprietário, grande capitalista, mandara construir especialmente tal salão, com poltronas estofadas, ventiladores elétricos, salas de espera, etc., e pelo mesmo preço que os outros²⁰².

Logo depois, “em certo domingo, anunciou-se a estreia de um novo salão, pelos Revds. Padres Premonstrantenses. Ora, o preço foi menos da metade dos outros cinemas”²⁰³. Dentre os outros cinemas de salão, também havia o Cinema Parisiense que existiu desde, pelo menos, 1915 (Figura 09).

¹⁹⁹ Jornal *O Commercio*, 28 de novembro de 1906.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ CONY, 1953, p. 64.

²⁰² Ibid., loc. cit.

²⁰³ Ibid., loc. cit.



FIGURA 09 - Anúncio do Cinema Parisiense.
 Fonte: Jornal *A Razão*, 21 de setembro de 1915. Acervo IHGJ.

Além dos cinemas de salão, também havia o que funcionava no teatro. Aproveitando-se o espaço disponível, foi instalado nas dependências do Teatro, desde pelo menos 1914²⁰⁴, o Cinema Concordia, da empresa Botto & Affonso (Figura 10). Aparentemente, o Cinema Concordia funcionou nas dependências do Esperança até 1929, quando da formação da Teatro Esperança S. A., que visava “a constituição de uma sociedade anonima para exploração da extinta ‘Associação do Teatro – Politeama Esperança’”²⁰⁵. A partir daí, os filmes são anunciados pela Theatro Esperança S.A. (Figura 11) e não mais pelo Cinema Concordia.

²⁰⁴ Vale ressaltar que a primeira ocorrência, encontrada nas fontes, de uma exibição cinematográfica no Teatro Esperança é de 1914. Essa data não está relacionada, necessariamente, com a primeira exibição realizada neste espaço.

²⁰⁵ *Estatutos do Teatro Esperança S.A., 1929*, 1951, p. 03. Acervo do IHGJ.



FIGURA 10 - Cinema Concordia.

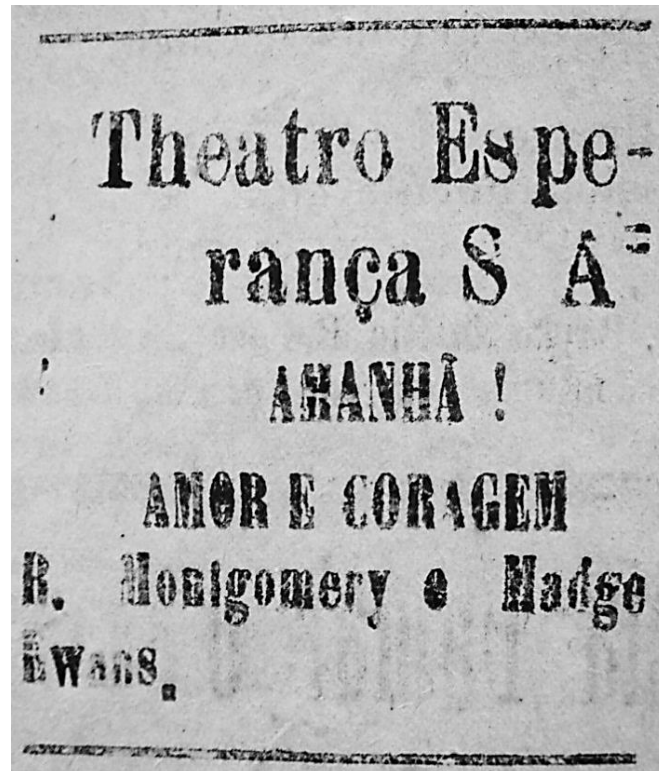
Fonte: Jornal *A Razão*, 15 de dezembro de 1914. Acervo do IHGJ.

FIGURA 11 -Theatro Esperança S.A.

Fonte: Jornal *A Trincheira*, 15 de abril de 1935. Acervo do IHGJ.

Outras evidências que reforçam essa asserção são os anúncios do Cinema Concordia após esse período (1929). Em anúncio de 1932, o Cinema Concordia anuncia suas funções não indicando mais o Teatro Esperança como o local de residência (Figura 12). Em nota no mesmo jornal, há informações de um recital de canto que aconteceu no “recinto do Cinema Concordia”, sugerindo que o Concordia possuísse uma sede própria (Figura 13).



FIGURA 12 - Theatro e Cinemas.

Fonte: *Jornal do Povo*, 03 de março de 1932. Acervo do IHGJ.



FIGURA 13 – Recital de Canto.

Fonte: *Jornal do Povo*, 03 de março de 1932. Acervo do IHGJ.

Como podemos perceber, o Teatro Esperança desempenhou inúmeras funções durante as primeiras décadas de funcionamento. Isso se tornaria uma constante até que progressivamente fosse caindo em decadência. Após a aquisição do prédio pela Sociedade Imobiliária e Comercial de Jaguarão Ltda. (SOJAL), o prédio do teatro passou por algumas reformas mal planejadas e mal sucedidas que modificaram a harmonia arquitetônica do prédio.

Em 1990, o Esperança foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul (IPHAE). Em 1997 foi municipalizado e, sob a responsabilidade da Prefeitura Municipal de Jaguarão, passou por reformas no telhado que não estavam em conformidade com as imposições técnicas firmadas pelo convênio entre a prefeitura e o IPHAE. Gerando, inclusive, uma Ação Civil Pública movida pelo Ministério Público contra a prefeitura de Jaguarão.

Desde 2011 compõe o conjunto tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Embora fosse usado pela comunidade em diversos eventos, atualmente encontra-se completamente fechado em decorrência das obras de restauro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos ao longo desse trabalho, os teatros desempenharam um importante papel na vida social e cultural do Rio Grande do Sul e do Brasil, principalmente durante o século XIX. Em um tempo em que os meios de comunicação eram precários e as dificuldades temporais e físicas impunham certo isolamento das cidades, os palcos dos teatros promoviam uma forma de contato com o mundo além dos limites municipais²⁰⁶.

Como ponto de encontro, o teatro tinha o papel de traduzir em suas peças preceitos pedagógicos e moralizantes, e ao mesmo tempo entreter os espectadores. Durante o século XIX um novo público começava a frequentar este espaço: a burguesia. Esta deveria educar-se aos moldes aristocráticos para que não envergonhassem aqueles que haviam promovido o acontecimento social. Buscando um refinamento nas maneiras de sentar, de comer, de conversar e etc., pois isso era indicativo de que tal pessoa possuía controle sobre seus sentimentos, era civilizada²⁰⁷.

Além de “educar” e “civilizar” a burguesia emergente, o teatro também foi usado pela própria burguesia para construção e afirmação de sua identidade. Estando presente em teatros até então aristocráticos, erguendo novos edifícios com a imposição de seu gosto com relação à arquitetura e à decoração, além da influência na criação de uma nova dramaturgia, a burguesia construía e reafirmava sua identidade.

No Brasil, isso não foi diferente. Frequentar o teatro também fazia parte do processo de construção da identidade burguesa nacional, que buscava se afirmar adotando modelos culturais europeus, diferenciando-se de outras camadas sociais. A marcação dessas diferenças estava direcionada, principalmente, às práticas e costumes luso-afro-brasileiros, presentes, sobretudo, nas camadas mais pobres, como a escravaria, os negros libertos, os mestiços e os brancos pobres²⁰⁸.

²⁰⁶ BITTENCOURT, 2008.

²⁰⁷ VILLANOVA, 2008.

²⁰⁸ BITTENCOURT, op. cit.

Como foi anteriormente apresentado, o próprio edifício teatral refletia esse distanciamento proposital entre a burguesia e as camadas mais populares. No tipo de teatro à italiana, que se impôs no Ocidente, há uma nítida separação entre o palco e sala. Esta apresenta um plano térreo ocupado pela plateia e um número variável de níveis superiores. Assim, o teatro elitista à italiana tornou-se um dos mais significativos símbolos do ritual da elite burguesa²⁰⁹.

Somado aos usos anteriores, o teatro também servia às sociabilidades públicas e às demonstrações de prestígio social, lugar aonde se ia para ver e ser visto. Algumas vezes o espetáculo era somente um pretexto para uma noite no teatro, onde se podia conversar com seus pares, discutir política, fazer negócios, se informar das últimas novidades e modas, trocar receitas de cozinha, falar da vida alheia ou até ter a oportunidade de encontrar o homem ou a mulher amada²¹⁰.

Embora um dos objetivos iniciais deste trabalho fosse tentar mapear como o Esperança poderia ter sido usado com as finalidades elencadas anteriormente (educar, civilizar e recurso identitário), o pouco tempo de pesquisa e as fontes até então consultadas não se mostraram favoráveis para o cumprimento desta tarefa. Como pode-se perceber no terceiro e último capítulo, pouco se pôde saber sobre o uso direto e efetivo da elite jaguareense com os fins já citados. Esta tentativa ficou circunscrita ao uso do Esperança nas ações de caridade da elite ou em uma outra passagem. Além disso, também pretendia-se identificar os sujeitos envolvidos no projeto de construção e manutenção do teatro e pesquisar suas relações pessoais, financeiras e etc., o que também não foi possível.

Tendo em vista esse quadro até então não muito favorável, optou-se por focar na trajetória do Esperança. Desta vez, as fontes consultadas foram suficientes para vencer, de forma satisfatória, o que então se havia proposto. Durante o desenvolvimento deste capítulo, que inicialmente seria somente sobre a trajetória, percebeu-se que as fontes traziam diversas informações sobre os diversos usos do teatro. Este teria funcionado como teatro, cinema, circo, salão de bailes, local para remates de animais e, segundo relatos orais dão conta, até touradas. Assim, surgiu um novo subcapítulo que, de alguma forma, extrapolava as

²⁰⁹ BITTENCOURT, 2008.

²¹⁰ Ibid.

informações focadas somente nos altos e baixos e na consequente finalização da construção do teatro.

Com essas informações acerca dos diversos usos do Esperança, foi possível ir mais além da proposta inicial que visava mapear os usos pretendidos pela elite. Agora, pôde-se ter acesso ao uso do teatro por outros sujeitos. Assim, percebe-se que o Teatro Esperança fazia parte do cenário político, social e cultural da cidade de Jaguarão. Através de suas histórias, podemos perceber a relevância deste espaço na vida social e cultural da cidade na qual esta situado.

Esse estudo é somente uma amostra do potencial do Teatro Esperança enquanto objeto de pesquisa. Neste trabalho é contemplado um pequeno espaço temporal desta casa de espetáculos que ainda existe e, espera-se que em breve, voltará a funcionar. Após fazer esse levantamento preliminar sobre a sua construção e um pouco de seu funcionamento, acredita-se que com um maior tempo de pesquisa e com acesso a um maior número de fontes, pode-se atender aos objetivos iniciais desta pesquisa, que não puderam ser alcançados agora. Pois o Esperança possui muitas histórias a serem contadas.

FONTES E REFERÊNCIAS

Fontes

Estatutos da Associação do Theatro Polytheama Esperança, 1896.

Estatutos do Teatro Esperança S.A., 1929, 1951.

Jornal A Ordem, 15 de agosto de 1896.

Jornal A Ordem, 28 de março de 1898.

Jornal A Razão, 15 de dezembro de 1914.

Jornal A Razão, 21 de setembro de 1915.

Jornal A Trincheira, 28 de novembro de 1934.

Jornal A Trincheira, 15 de abril de 1935.

Jornal Diário de Jaguarão, 07 de maio de 1916.

Jornal do Povo, 03 de março de 1932.

Jornal O Commercio, 28 de novembro de 1906.

Jornal O Jaguareense, 23 de janeiro de 1856.

Jornal *O Jaguarense*, 25 de maio de 1856.

Jornal *O Jaguarense*, 14 de julho de 1857.

Jornal *O Jaguarense*, 21 de julho de 1857.

Jornal *O Jaguarense*, 25 de julho de 1857.

Jornal *O Jaguarense*, 29 de julho de 1857.

Jornal *O Jaguarense*, 30 de julho de 1857.

Jornal *O Jaguarense*, 06 de agosto de 1857.

Jornal *O Jaguarense*, 15 de agosto de 1857.

Jornal *O Jaguarense*, 19 de agosto de 1857.

Jornal *Onze de Junho*, 27 de março de 1868.

Publica Forma, 1893.

Relatório da Associação do Theatro Polytheama Esperança. Anno de 1898, 1899.

Referências

AGULHON, Maurice. Introduction: La sociabilité est-elle objet d'histoire? In: FRANÇOIS, Étienne (org.). *Sociabilité et Société Bourgeoise em France, en Allemagne et en Suisse, 1750-1850*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1986, p.p. 13-26.

_____. La Sociabilidad como Categoría Histórica. In: FUNDACION MARIO GONGORA. *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*. Santiago do Chile: Vivaria, 1992.

_____. *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848*. Etude d'une mutation de sociabilité. Cahier des Annales. Paris, Armand Colin, n. 36, 1977.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. *Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional (Panorama da história de Rio Grande)*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.

_____. Teatro, cultura e sociabilidade na província de São Pedro do Rio Grande do Sul. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.p. 30-67.

CONY, Cecy. *Devo narrar minha vida... Memórias da infância de uma religiosa franciscana da penitência e da caridade cristã da casa-mãe de São Leopoldo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1953.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

DAMASCENO, Athos. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1956.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. I. Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

_____. *O processo civilizador*. Vol. II. Formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

HEINZ, Flávio Madureira. *Por outra história das elites*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HESSEL, Lothar. *Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

_____. *O Teatro no Brasil: da Colônia à Regência*. Porto Alegre: UFRGS, 1974.

_____. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 1ª parte. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979.

_____. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 2ª parte. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê de Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico de Jaguarão*. Porto Alegre: Ministério da Cultura; IPHAN, 2010.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os Ritos da Vida Privada Burguesa. In: PERROT, Michelle et al. *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, V. 4, da Revolução Francesa à Primeira Guerra, p.p. 193-261.

MARTINS, Roberto Duarte. *A ocupação do espaço na fronteira Brasil-Uruguay: a construção da cidade de Jaguarão*. Barcelona: Universidade Politècnica de Catalunya, 2001. Tese (Doutorado).

MÜLLER, Dalila. *“Feliz a população que tantas diversões e comodidades goza”*: Espaços de Sociabilidade em Pelotas (1840-1870). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2010. Tese (Doutorado).

NEEDEL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PATRIMONIUM ARQUITETURA HISTÓRICA E CONTEMPORÂNEA. *Detalhamento do Projeto de Restauro do “Teatro Esperança”*. 1ª Etapa. Jaguarão, outubro de 2008.

_____. *Detalhamento do projeto de Restauro do “Teatro esperança”*. 2ª Etapa. Jaguarão, março de 2011.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: Estudos Históricas, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.p. 200-212.

RIBEIRO, Pedro Bartholomeu. A Jaguarão do Passado. In: SOARES, Eduardo; FRANCO, Sérgio da Costa. *Olhares sobre Jaguarão*. Porto Alegre: Evangraf, 2010, p.p. 248-253.

SILVA, Adriana Fraga da; BARCELOS, Artur Henrique Franco; MENA, Alex Freitas; CUNHA, Carlos Otoniel Pacheco da; PINTO, Franklin Fernandes; AFFONSO, Nathalia de Oliveira; NUNES, Marselle Buzzo. Notícias de uma Arqueologia do Espetáculo: O Teatro Esperança, Jaguarão (RS). In: CAMPOS, Juliano Bitencourt; ZOCCHÉ, Jairo José; CEREZER, Jedson Francisco; OOSTERBEEK, Luiz Miguel. (orgs.). *Arqueologia Ibero-americana e Transatlântica. Arqueologia, Sociedade e Território*. Erechim: Habilis, 2014, p.p. 301-312.

SILVEIRA, Maria Dutra. *O Teatro Esperança no século passado (1)*. Jornal A Folha, 20 de abril de 1991.

SIMMEL, Georg. *Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal*. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Georg Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.

SOUZA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

VILLANOVA, Simone. *Sociabilidade e Cultura: a história dos “pequenos teatros” na cidade de Manaus (1859-1900)*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2008. Dissertação (Mestrado).