



ENTRE OS
EDIFÍCIOS TEATRAIS
E O FAZER CÊNICO

uma abordagem histórica sobre
o teatro em Rio Grande/RS

por Lara Freitas
orientadora Vivian Paulitsch



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
Curso de Artes Visuais Bacharelado

LARA FREITAS DE OLIVEIRA

ENTRE OS EDIFÍCIOS TEATRAIS E O FAZER CÊNICO:
uma abordagem histórica sobre o teatro em Rio Grande/RS

Rio Grande

2020

LARA FREITAS DE OLIVEIRA

**ENTRE OS EDIFÍCIOS TEATRAIS E O FAZER CÊNICO:
uma abordagem histórica sobre o teatro em Rio Grande/RS**

Monografia apresentada à Universidade Federal do Rio Grande – FURG, como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em história, teoria e crítica de arte.

Orientadora: Profa. Dra. Vivian Paulitsch

Rio Grande

2020

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à cidade do Rio Grande
e a sua cultura artística teatral.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à minha família que alegram meus dias e deram todo suporte nos momentos mais inesperados possíveis, em especial em memória de meu avô Bira. Minhas amigas, cabendo destacar Carol Tavares, Clara Lúcia e Micaeli Soares, que tornaram esse processo de pesquisa e escrita muito mais agradável. À minha orientadora, professora e amiga que durante toda graduação me agraciou com suas conversas e conhecimentos, Vivian Paulitsch, sua presença foi essencial para as diversas descobertas que fiz nos últimos anos. Às demais professoras do curso de Artes Visuais, pois cada uma deixou sua marca em minha trajetória, valendo destacar a professora Marlen de Martino, impossível esquecer todas conversas e histórias, e a professora Ivana Nicola Lopes, que com seu jeito único nos retirava de nossas zonas de conforto. A todos aqueles que tornaram possível essa pesquisa e um agradecimento especial ao Mauro Guerra, filho do exímio artista Bastos Guerra, Regina de Fátima Silva por ter nos informado sobre o referido artista, Marcos da Cunha, secretário executivo da Biblioteca Rio-Grandense, e Maria Amélia Marasciulo, do Blog Papareia. Por fim, à Universidade Federal do Rio Grande – FURG e todos aqueles que lutam para manter essa instituição de ensino público e de qualidade.

A percepção de que o teatro não é apenas um resistente histórico que sobrevive a si mesmo, relegado à passividade de seus meios tradicionais, mas, ao contrário, é uma forma artística dotada de um grande poder vital de auto-renovação, que o foi adaptando aos tempos e incorporando a ele inovações estéticas e técnicas, inclusive de outros domínios, o que o tornam perfeitamente apto a levar ao palco os temas e os problemas do modo de ser de nossa época, como já o fizeram em relação a quase todas as outras. (PAVIS, 2008, p. 7)

RESUMO

Essa pesquisa buscou compreender como eram as manifestações artístico-teatrais na cidade do Rio Grande/RS e os entrelaçamentos entre o fazer cênico e os edifícios teatrais do final do século XIX ao começo do século XX. Teve-se como foco as histórias dos teatros Sete de Setembro e Politeama Rio-Grandense, bem como a trajetória do artista português Bastos Guerra. Para tanto, utilizou-se fontes bibliográficas, documentais e imagéticas, além de uma entrevista com o filho do referido artista, que possibilitaram a criação de pranchas iconográficas. Analisou-se, a partir das relações entre memórias e materialidades, que o meio cênico do município estava em consonância com o circuito artístico teatral nacional e internacional, apesar de conter suas particularidades.

Palavras-chave: Teatro. Rio Grande. Arquitetura. História da Arte.

ABSTRACT

This research sought to understand how the artistic and theatrical manifestations were in the city of Rio Grande / RS and the intertwining between the scenic making and the theatrical buildings from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century. The stories of the Sete de Setembro and Politeama Rio-Grandense theaters were focused on, as well as the trajectory of the portuguese artist Bastos Guerra. For this, bibliographic, documentary and imagery sources were used, in addition to an interview with the son of the aforementioned artist, which made it possible to create iconographic boards. It was analyzed, based on the relationship between memories and materialities, that the scenic area of the municipality was in line with the national and international theater artistic circuit, despite containing its particularities.

Keywords: Theater. Rio Grande. Architecture. Art History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Personagem “Coruja” na peça “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá” no XXIV Festival de Teatro do Vale do Paranhana (Festivale) no 2017.....	17
Figura 2 – Personagens “Maria” na peça “Maria Farrar e outros abusos” no de 2016.....	17
Figura 3 – Igreja Matriz de São Pedro meados de 1920.....	18
Figura 4 – Rua 24 de maio em 1913.....	19
Figura 5 – Panorâmica da cidade do Rio Grande.....	20
Figura 6 – Rua Marechal Floriano esquina com Rua Andradas em 1935.....	21
Figura 7 – Rua Benjamin Constant.....	22
Figura 8 – Marlene Helena nos Molhes da Barra.....	24
Figura 9 – Rua General Bacelar na década de 1910.....	25
Figura 10 – Praça Telles em 1935.....	25
Figura 11 – Simulação dos locais onde se encontravam os teatros no bairro Centro na cidade do Rio Grande/RS.....	29
Figura 12 – Gravura do Teatro Sete de Setembro em 1847 de autor desconhecido.....	34
Figura 13 – Interior plateia do Sete de Setembro.....	37
Figura 14 – Fachada Cine-Teatro Sete de Setembro.....	39
Figura 15 – Fundos do Cine-Teatro Sete de Setembro.....	39
Figura 16 – Cine-Teatro Sete de Setembro plateia vazia.....	40
Figura 17 – Cine-Teatro Sete de Setembro plateia lotada no dia da inauguração.....	40
Figura 18 – Cine-Teatro Sete de Setembro palco.....	41
Figura 19 – Palco Sete de Setembro.....	41
Figura 20 – Interior Sete de Setembro com vista do palco e orquestra.....	48
Figura 21 – Orchestra of the Opera.....	49
Figura 22 – Palco Sete de Setembro com atores em 1930.....	51
Figura 23 – Albano Pereira.....	53
Figura 24 – Fotografia panorâmica da cidade do Rio Grande em que se encontra o Anfiteatro Albano Pereira.....	55

Figura 25 – Fachada do Politeama Rio-Grandense.....	56
Figura 26 – Fachada do Politeama Rio-Grandense vista da direita.....	57
Figura 27 – Retrato Sr. Domingos Spolidoro.....	58
Figura 28 – Projeto para construção de um novo edifício para o Cine-Teatro Politeama.....	58
Figura 29 – Detalhe da fachada do Politeama Rio-Grandense.....	60
Figura 30 – Interior plateia do Politeama Rio-Grandense na década de 1930.....	65
Figura 31 – Interior do Politeama Rio-Grandense. Destaque para as frisas e galerias.....	66
Figura 32 – Palco do Cine-Teatro Carlos Gomes com cenário feito pelo artista Bastos Guerra.....	70
Figura 33 – Retrato do artista Bastos Guerra.....	72
Figura 34 – Carro Alegórico do Club Diammantinos em 1913.....	73
Figura 35 – Carteira de Identidade da Casa dos Artista de Ondina Guerra.....	74
Figura 36 – Companhia Lírico Dramática Guarany no palco do Politeama Rio-Grandense.....	74
Figura 37 – Anúncio de Jornal de apresentação da Companhia Lírico Dramática Guarani no Politeama Rio-Grandense.....	74
Figura 38 – Fotografia do ator Tranquedo Leonel como Jesus para a peça Mártir do Carvalho.....	75
Figura 39 – Fotografia de Hercio e Ondina vestidos para apresentações, possivelmente de canto.....	76
Figura 40 – Fotografia de Hercio e Ondina.....	77
Figura 41 – Retrato de Ondina Guerra.....	78
Figura 42 – Fotografia de Ondina com figurino para apresentação idealizado por Bastos Guerra.....	79
Figura 43 – Fotografia de Ondina Guerra com figurino de Condessa de Morcéf para o drama Conde de Monte Cristo.....	80
Figura 44 – Retrato de Hercio Guerra.....	81
Figura 45 – Retrato de Joaquim Guerra.....	81
Figura 46 – Fotografia possivelmente de igreja em Caxias do Sul com Pinturas do artista Bastos Guerra.....	82

Figura 47 – Fotografia do carro alegórico para a Festa da Uva em Caxias do Sul/RS no ano de 1958.....83

Figura 48 – Fotografia do carro alegórico para a festa da uva em Caxias do Sul/RS no ano de 1958.....84

Figura 49 – Fotografia do carro alegórico idealizado e construído pelo artista Bastos Guerra.....84

Figura 50 – Carnaval de 1954 em Porto Alegre. Ao centro, com suspensórios, está Bastos Guerra.....85

PRANCHAS

Prancha 1 – Fachada Teatro Sete de Setembro.....42

Prancha 2 – Interior Teatro Sete de Setembro.....47

Prancha 3 – Fachada Politeama Rio-Grandense.....59


Prancha 4 – Interior do Politeama Rio-Grandense.....64

Prancha 5 – Palco do Politeama Rio-Grandense.....69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Breve Histórico da Cidade do Rio Grande	18
2. Rio Grande e o Teatro	26
2.1 História do Teatro Sete de Setembro	32
2.2.1 Prancha 1 - Fachada do Teatro Sete de Setembro	43
2.1.2 Prancha 2 - Interior do Teatro Sete de Setembro	48
2.2 História do Politeama Rio-Grandense	53
2.2.1 Prancha 3 - Fachada do Politeama Rio-Grandense	60
2.2.2 Prancha 4 - Interior do Politeama Rio-Grandense	65
2.2.3 Prancha 5 - Palco do Politeama Rio-Grandense	70
3. Bastos Guerra, um artista plural	72
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

 presente Trabalho de Conclusão de Curso parte da premissa da autora por uma busca de um saber construído ao longo da graduação em consonância com um tema de experiência individual, quando atuou como atriz nas Companhias “Teatros Sagrado” e “Era Uma Vez”¹ ambas localizadas na cidade do Rio Grande/RS. Na monografia, teremos histórias retratadas em tempos próximos, apesar das particularidades, extratos temporais e espaciais conectados por lugares, objetos, personagens, atores comuns a todos e em momentos únicos. Visaremos, dessa forma, reler o mundo do teatro rio-grandino sem pretender esgotá-lo.

Além disso, buscou-se contemplar as memórias relacionadas a dois teatros da cidade do Rio Grande – o Teatro Sete de Setembro e o Politeama Rio-Grandense² – e a trajetória do artista Bastos Guerra (1878-1964). Nesse sentido, o trabalho pretende construir um entrelaçamento das memórias compartilhadas desses dois espaços teatrais de grande relevância cultural no município supracitado nos séculos XIX e XX, do mesmo modo que abordar a eximia presença do referido artista e sua importância para o circuito artístico da cidade.

Partindo-se da busca por um contexto visual, arquitetônico e social desses acontecimentos, teve-se como objetivo reconstituir visualmente estes espaços por meio de fotografias e gravuras. Para isso, além das fontes bibliográficas existentes, teve-se como base fotografias, jornais, documentos e relatos orais. E, como Bittencourt (2008) apontou, é a partir desses suportes que se pode, nos dias atuais, ver a relevância do teatro para a vida de uma cidade, para sua transmissão cultural, seu desenvolvimento e sua vida social.

Corroboramos também com Bittencourt (2008) que pesquisar a respeito das manifestações teatrais atrela inerentemente as pesquisas a respeito da história social da arte e

¹Tais Companhias tinham direção do ator e professor Marlon Britto. As vivências e o contato com as práticas cênicas propiciaram um aprendizado não só teórico como prático da história do teatro e dos edifícios teatrais, com ênfase para os palcos e a história do teatro do estado do Rio Grande do Sul e da cidade do Rio Grande. Durante os cinco anos atuando nos mais diversos palcos desses locais, sejam estes fixos ou temporários, do mesmo modo que interpretando textos de autores e dramaturgos nacionais e internacionais, como Jorge Amado e Bertolt Brecht, constituiu-se uma forte paixão por essa arte tão singular e atemporal

² Opta-se, nessa pesquisa, por utilizar a mesma nomenclatura encontrada nos trabalhos de Ézio Bittencourt. Porém, enfatiza-se que originalmente as mesmas eram denominadas “Theatro 7 de Setembro” e “Polytheama Rio-Grandense”. Tais nomenclaturas ainda são utilizadas nos dias atuais em pesquisas, mas são mais presentes nas escritas dos moradores da cidade.

da arquitetura, sendo essas partes importantes da constituição da cidade e da identidade³ de seus habitantes. Além disso, estudar sobre as manifestações europeias presentes nos palcos e inseridas no processo de ocorrência da Belle Époque⁴ brasileira é importante para a compreensão da formação cultural do Brasil. Destaca-se ainda, como Monteiro (1946) apontava, a necessidade de cultivar essa história artística da cidade do Rio Grande para que a mesma não se perca no esquecimento e se mantenha viva. Desse modo, revisitamos e buscamos dar continuidade ao célebre trabalho deixado pelo historiador Ézio Bittencourt em suas inúmeras pesquisas acerca do fazer artístico na cidade do Rio Grande.

À vista disso, no primeiro capítulo, buscou-se apresentar um breve panorama da história da cidade do Rio Grande. Isto com intuito de compreender o contexto da cidade e de seus habitantes, a fim de melhor apresentar as práticas cênicas nela desenvolvidas.

O segundo capítulo inicia retratando a história do teatro – englobando questões espaciais, cênicas e dramáticas – na cidade desde seus primeiros registros até o começo do século XX. Em seguida, dá-se enfoque à história do Teatro Sete de Setembro e, posteriormente, do Politeama Rio-Grandense. Apresenta-se, primordialmente, a fundação e inauguração das edificações e suas trajetórias até o começo do século XX, entretanto, aborda-se também o *continuum* de suas histórias até o encerramento das atividades.

Para embasar e compor esse trabalho, foram realizadas pesquisas visuais, partindo das fotografias do Teatro Sete de Setembro e Politeama Rio-Grandense, sendo este um ensaio, segundo o processo do historiador Aby Warburg (1866/1929), em seu trabalho Atlas

³ “Segundo Woodward (2012), a construção da identidade é tanto simbólica quanto social. Isso significa dizer que, estruturada a partir da construção de símbolos, a identidade apresenta-se como um elemento configurador e reconfigurador das práticas sociais. Além disso, a autora destaca que o processo de construção de identidades também vincula-se a causas e consequências materiais. Uma das principais características da identidade é a marcação da diferença, estabelecendo relações de pertencimento, participação, igualdade, mas também de segregação e distanciamento” (WOODWARD, 2012 apud MENEZES, 2014, p. 64)

⁴A Belle Époque foi um período de ascensão para a França em meio a duas guerras, sendo estas: a Guerra Franco-Prussiana e a Primeira Guerra Mundial, podendo esse movimento ser datado de 1871 a 1914. Extasiada com as expectativas de progresso e visando modificações culturais, a França se reestrutura a partir das novidades científico-tecnológicas. Nesse contexto, passou por um momento de higienização e reformas urbanas, assim como pregou novas regras de etiqueta e costumes, a fim de “embelezar” a cidade e sua população para representar os avanços e colocar em voga a imagem de prosperidade. Apesar da possibilidade de datar este período, reitera-se a importância de compreendê-lo muito além das datas. O mesmo se apresentou como um estado de espírito cultural, pois visava modificações no pensamento social, buscando novas formas de ver e compreender a realidade após toda turbulência social vivida. A França acabou se tornando o epicentro e modelo a ser seguido, sendo, então, a grande exportadora dos modelos culturais. O foco desse movimento está nas classes burguesas, que visavam reconhecimento e detinham poder monetário suficiente para arcar com os costumes e hábitos almejados para alcançar estes *status*.

Mnemosyne⁵. Assim, entende-se a possibilidade de utilizar tal procedimento nessa pesquisa, pois

[...] as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto (MATTOS, 2007, p. 149).

Nesse sentido, recorre-se a Warburg para estabelecer um procedimento que compreenda os processos de importação de referências que Rio Grande passou e que resultaram na conjuntura encontrada na Belle Époque, mais especificamente atrelado aos teatros, sejam estes nos quesitos dramaturgicos ou arquitetônicos. Desse modo, determina-se o contexto em que a cidade e suas produções estavam inseridas, tal qual Carvalho (2018) se embasa em Warburg em busca de compreender diálogos culturais e como essas culturas e tradições se mesclam criando novos arranjos. Isto porque até hoje a arte e a cultura são resultantes de relações, conservações, mudanças, substituições, significações e ressignificações

Sendo assim, ainda no segundo capítulo, são apresentadas as cinco pranchas construídas que visam retratar e contextualizar as duas edificações cênicas presentes na cidade em consonância, ou não, com os cenários teatrais nacionais e internacionais. Abaixo de cada prancha, encontra-se uma breve contextualização do processo de criação e as relações estabelecidas pela autora, assim como referências do que está apresentado em cada figura que as compõem.

Apesar disso, no processo de criação de atlas⁶ subentende-se que os leitores tenham liberdade para criarem suas próprias leituras e interpretações. Não é um procedimento que visa um fim, sendo este um modo de apresentar e entender em continua construção. As pranchas podem ser consultadas “ou objetivamente (ao se procurar uma informação precisa); ou erratically, por divagação, sem intenção (ao se deixar devanear por suas páginas)” (TREVISAN, 2018, p. 58). Ademais,

⁵ “O projeto Mnemosyne consistia em uma síntese de seu pensamento sobre a função psicossocial das imagens, organizada visualmente em 63 pranchas contendo fotografias que ilustravam a história da permanência de determinados valores expressivos, dotados de “força formadora de estilo” (*stilbildende Macht*), que seriam transmitidos em forma de imagens, como um patrimônio sujeito a leis complexas de transformação e recepção. De acordo com a concepção de Warburg, as imagens seriam formadas por motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época e carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas em seus conteúdos psíquicos e reorganizadas em função do novo contexto.” (MATTOS, 2007, p. 133, grifo do autor). Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22865/16305>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

⁶ Para saber mais, consultar o capítulo de Ricardo Trevisan “Pensar por atlas”, no livro **Nebulosas do pensamento urbanístico**, disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8synr/pdf/jacques-9788523220327-03.pdf>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Desse provisional, surgem dois caminhos de leituras possíveis: uma denotativa (em busca de mensagens) e outra conotativa (em busca de montagens – com destaque especial para essa). O atlas pode ser compreendido, em suma, não somente como uma ferramenta, mas como um aparelho de leitura, uma máquina do saber, um objeto de saber e contemplação. (idem, 2018, p. 60)

Por fim, é de suma importância visibilizar e preservar as memórias dos diversos artistas que nasceram ou residiram na cidade do Rio Grande, a fim de compreender e valorizar os trabalhos realizados. Assim sendo, o terceiro e último capítulo é dedicado à trajetória do artista português Bastos Guerra. O referido artista atuou veementemente na cidade do Rio Grande, principalmente no começo do século XX, como cenógrafo, diretor, figurinista, pintor e outras inúmeras qualificações, as quais contribuíram grandemente para o circuito teatral e a história cultural da cidade.





Figura 1
Personagem “Coruja” na peça “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá” no XXIV Festival de Teatro do Vale do Paranhana (Festival de Teatro do Vale do Paranhana) em 2017.
Fotografia: Both.
Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 2
Personagens “Maria” na peça “Maria Farrar e outros abusos” no ano de 2016.
Fotografia: Gabriel Ferreira
Fonte: Acervo Pessoal.

1. Breve Histórico da Cidade do Rio Grande

Rio Grande tem sua história estreitamente ligada à sua localização no cenário portuário. Sua fundação remete ao século XVII, período em que Portugal e Espanha lutaram pelo controle marítimo relacionado ao estuário da Lagoa dos Patos. Nesse local, seria edificado o único complexo marítimo portuário da capitania do Rio Grande do Sul. Dessa forma, a cidade tem sua história relacionada às atividades comerciais e industriais voltadas às águas.

Um dos marcos da fundação da capitania foi a chegada de Brigadeiro José da Silva Paes e sua frota naval em solo rio-grandino no dia 19 de fevereiro de 1737. Nessa data, ficou atribuído o começo oficial da ocupação dos portugueses no Rio Grande do Sul. Assim tanto a cidade do Rio Grande quanto o estado do Rio Grande do Sul têm o começo de sua fundação luso-brasileira com Silva Paes como primeiro comandante militar e administrador (TORRES, 2015).

No ano de 1751, é instalada a Vila do Rio Grande de São Pedro, a qual passaria a ter papel essencial para a demarcação de fronteiras e a administração do sul. A mesma passou a contar com uma Câmara de Vereadores, tornando-se, então, o primeiro município do estado do Rio Grande do Sul. Em 1755, foi inaugurada a Matriz de São Pedro, podendo ser considerada a mais antiga igreja do Rio Grande do Sul. Essa edificação veio para substituir a antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que foi destruída por um incêndio em 1752.



Figura 3
Igreja Matriz de São Pedro, em meados de 1920
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

Durante quase todo século XVIII, Rio Grande se dedicou à pecuária, à criação de mulas e cavalos e à agricultura de subsistência. No final do século, a cidade, além de cumprir com seu papel nos conflitos militares, passa a exercer funções na área do comércio, sendo, então, fundamental para o escoamento de produtos ligados ao gado, como charque⁷, couro, sebo e crina. Torres (2015) ainda afirma a importância do Porto para a nascente economia da localidade. A partir dele, a cidade passou também a ser a porta de entrada dos produtos nacionais e internacionais, como manufaturados europeus e norte-americanos.



Figura 4
Rua 24 de maio, em 1913
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

Já no começo do século XIX, a capitania do Rio Grande se destacou comercialmente. Essa nova função irá caracterizá-la pelo resto do período colonial e ainda pelo Império. No ano de 1804, ocorreu a implantação da Alfândega, a qual tornou a vila responsável por todo escoamento dos produtos derivados do gado, sendo agora o principal deles o charque. Posteriormente, em especial durante o Período Imperial – datado de 1822 a 1889 –, este seria o mais importante produto exportado no Rio Grande do Sul, beneficiando diversas localidades. Nesse contexto, Rio Grande e Pelotas se destacam como catalisadoras da economia pecuário-charqueadora da campanha, ambas aproveitando e prosperando com isso (BITTENCOURT, 2007).

⁷ Carne bovina cortada em mantas, salgada e seca ao sol.

O período Joanino⁸ – 1808 a 1821 – é de crucial importância para a narrativa que está sendo contada, pois impacta no Brasil, na cidade do Rio Grande e na história do teatro nacional. Isto ocorre, principalmente por causa das transformações que ocorreram na sociedade luso-brasileira nesse período, criando novas etiquetas, rituais e solenidades (MEIRELLES, 2015).

Como mencionado, a localização privilegiada da cidade do Rio Grande, com a presença da Lagoa dos Patos interligada ao Oceano Atlântico, favoreceu-lhe o desenvolvimento das atividades comerciais (TORRES, 2015). Dessa forma, durante o final do século XVIII e o começo do século XIX, Rio Grande passou de uma localidade majoritariamente militar e de usos militares para conquistar o seu local no comércio

Na década de 1830, a população de Rio Grande era de aproximadamente 4.000 habitantes. As edificações possuíam muitas vezes três andares, balcões de ferro e fachada de pedra lavada (BITTENCOURT, 2007). Em 1835, Rio Grande foi elevada à categoria de cidade e, nesse mesmo ano, datasse a Revolução Farroupilha.



Figura 5
Panorâmica da cidade do Rio Grande
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

Segundo Torres (2015), a Revolução Industrial na Inglaterra remonta a década de 1760. Contudo, no Brasil, esse processo começa a ocorrer na segunda metade do século XIX. Desse modo, “Rio Grande estava em sintonia com as transformações industriais da economia brasileira e gaúcha que buscava romper o exclusivismo de um setor econômico primário (pecuária e agricultura)” (TORRES, 2015, p. 42).

⁸ Na história do Brasil, os anos de 1808 a 1821 podem ser denominados de “Período Joanino”. Essa denominação surge a partir do príncipe regente da época, D. João VI. O período diz respeito aos anos que família real e a corte portuguesa se instalaram na cidade do Rio de Janeiro, tornando-a sede do império.

O Porto foi de suma importância para essas movimentações, pois realizava a exportação de derivados do gado, produtos agrícolas, produção têxtil e enlatados e a importação de manufaturados, maquinários, derivados de petróleo e produtos de uso doméstico ou industrial. Em vista disso, em meados de 1850, Rio Grande define sua função dentro do mercado atacadista de exportação e importação, principalmente para o estado do Rio Grande do Sul.

A partir da década de 1870 até meados de 1880, os processos industriais chegam efetivamente em solo rio-grandino. Instalaram-se na cidade indústrias estrangeiras de diversos ramos, cabendo destacar as indústrias não-artesanais, principalmente do setor alimentício e têxtil, fazendo com que o Porto de Rio Grande estivesse interligado comercialmente com os portos da Europa e dos Estados Unidos. Segundo Bittencourt (2007), ao final de tal século, a cidade iria possuir o maior parque industrial do Rio Grande do Sul.



Figura 6
Rua Marechal Floriano esquina com Rua Andradas, em 1935
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

Até 1850, a cidade ainda não tinha calçamento, o que, atrelado às areias e aos ventos, dificultava a movimentação pelas ruas. A iluminação a gás só seria implementada em setembro de 1874, entretanto, como será apontado posteriormente, o Teatro Sete de Setembro a instaurou em 14 de dezembro de 1862. À vista disso, a cidade passou a contar com “bonde, eletricidade, instalação de esgotos, saneamento da sujeira e dos dejetos, calçamento, fornecimento de água, segurança pública, educação, aformoseamento de praças públicas” (TORRES, 2015, p. 48). Todavia, o tempo e os recursos não eram suficientes para as demandas sociais, fazendo com que fossem registradas altas taxas de mortalidade e um crescente aumento da área periférica.

Dentro da expansão urbana em Rio Grande, compreende-se duas áreas: a Cidade Antiga e a Cidade Nova. Até a década de 1880, tem-se somente a Cidade Antiga. Nas últimas décadas antes disso, Rio Grande sofre, como já mencionado, um alto crescimento populacional e, conseqüentemente, um crescimento acelerado da área urbana. Desse modo, Torres (2015) menciona que do ano de 1845, em que registram 36 hectares de área urbana, até o ano de 1878, que se tem 458 hectares de área urbana, ocorre o esgotamento da Cidade Velha, passando para a expansão em uma nova área, que antes seria a região extra muros⁹.

Por fim, a industrialização gerou mais empregos, crescimento demográfico e urbano e a melhoria na área de transportes, visando principalmente o escoamento das produções da cidade. Em 1884, inaugura-se a estrada de ferro que ligaria Rio Grande a Bagé, passando ainda pela cidade de Pelotas. Tal feito também auxiliou na comunicação com outros municípios ao redor.



Figura 7
Rua Benjamin Constant
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

Os processos de industrialização e urbanização também causaram repercussões nas atividades de lazer e cultura¹⁰. Desse modo, “aumentou-se o número de teatros, salas de espetáculos, bares, bilhares, cabarets, bibliotecas, escolas, clubes, sociedades dramáticas,

⁹ Os muros que são aqui mencionados fazem referência à construção de muros de proteção na década de 1820, os quais ficavam localizados nos arredores do atual Canaleta Major Carlos Pinto, no bairro Centro, da cidade.

¹⁰ Cabe ressaltar ainda que a localização privilegiada da cidade possibilitou ainda a implantação do serviço de comunicação via cabo submarino no ano de 1874. O que significava ter comunicação direta com o Rio de Janeiro, Salvador, Santos, Recife e Belém, além de países estrangeiros como Londres e Nova York. Ainda segundo Cezar (2015), isso possibilitou que os jornais rio-grandinos estivessem atualizados e noticiando acontecimentos nacionais e internacionais.

sociedades musicais, jornais, etc.” (BITTENCOURT, 2007, p. 43), atendendo de diferentes formas vários segmentos sociais

A Belle Époque era um momento de empregar as ideologias de esperança, de crescimento e de otimismo a partir de atitudes e conquistas pessoais e sociais. No Brasil, compreende-se esse período do final do século XIX até meados de 1920. Todavia, como apontado por Andrea Ortigara (2019),

não há consenso entre os pesquisadores a respeito do tempo de duração deste período no país. Para Sevcenko, a Belle Époque brasileira iniciou-se em 1900 e estendeu-se por duas décadas, ou seja, até a década de 1920, entrando em decadência ao mesmo tempo em que o regime republicano declinava. Já para Bittencourt, o referido período ocorreu entre os decênios de 1890 e 1920. (p. 2)

No presente trabalho, leva-se em conta os decênios apontados por Bittencourt, pensando primordialmente em suas pesquisas a respeito dos Teatros e do fazer artístico no estado do Rio Grande do Sul, especialmente na cidade do Rio Grande.

O século XIX na cidade seria marcante pelas transformações urbanas. No entanto, as modificações culturais acompanharam o ritmo. No fim do século, estreitaram-se as relações com a Europa, o que seria crucial para o processo de importação dos modelos desse continente. Dessa forma, “envolvida no grande comércio marítimo, a burguesia citadina ascendeu socialmente e imprimiu seu estilo de vida europeizado às relações sociais e à fisionomia urbana” (BITTENCOURT, 2007, p. 37). As mudanças ocorridas mais notoriamente neste período são apontadas ainda por Freyre, afirmando que agora

a valorização social começara a fazer-se em volta de outros elementos: em torno da Europa burguesa, donde nos foram chegando novos estilos de vida, contrários aos rurais e mesmo aos patriarcais: o chá, o governo de gabinete, a cerveja inglesa, a botina Clark, o biscoito de lata. Também roupa de homem menos colorida e mais cinzenta; o maior gosto pelo teatro, que foi substituindo a igreja; pela carruagem de quatro rodas, que foi substituindo o cavalo ou o palanquim; pela bengala e pelo chapéu-de-sol que foram substituindo a espada de capitão ou de sargento mor dos antigos senhores rurais. E todos esses novos valores foram tornando-se as insígnias de mando de uma nova aristocracia: a dos sobrados. (FREYRE, 1977 apud BITTENCOURT, 2007, p. 39)

Rio Grande, na década de 1890, passa ainda por diversos melhoramentos no setor portuário, sendo esses o aprofundamento do Canal do Norte e a construção dos molhes leste e oeste na Barra, que facilitaram a entrada e saída de navios no complexo portuário. Após isso em 1915 foram inaugurados os Molhes da Barra e o Porto Novo, os quais resultaram em um

aprofundamento do calado do canal para maiores embarcações e um complexo portuário de grandes dimensões (TORRES, 2015).



Figura 8
Marlene Helena nos Molhes da Barra. Fotografia: Ubiratan Freitas
Fonte: Acervo pessoal.

A respeito da fisionomia urbana, a industrialização foi essencial, visto que possibilitou suas modificações junto ao crescimento econômico e populacional. A urbanização também marcou esse movimento, pois, no decorrer do século XIX, os locais para sociabilidades na cidade foram se proliferando.

Torres (2015) aponta que, com exceção da Igreja Matriz de São Pedro¹¹, construída em 1755, o restante das edificações que hoje compõem o centro histórico da cidade data do século XIX. As diversas praças presentes no centro da cidade foram sofrendo modificações no decorrer do século, tendo seu auge na década de 1890, passando por um intenso processo de “aformoseamento”, o qual outros locais da cidade também estavam imersos. O movimento de grandes influências europeias e importação de costumes é denominado por muitos autores como “europeização”. Freyre utiliza o conceito de “reeuropeização” para definir o período aqui descrito, contudo, Bittencourt (2007) refuta essa denominação. O autor defende, e se embasa

¹¹ Além da já mencionada Matriz, a cidade, nesse período, contava ainda com a antiga Igreja do Carmo, de 1809, e a Capela São Francisco, de 1814. No período datado nesta pesquisa como Belle Époque, foram erguidas ainda na cidade a Igreja do BomFim, em 1887, a Igreja do Salvador, em 1988, e a Igreja da Conceição, a qual o prédio data de 1890.



Figura 9
Rua General Bacelar na década de
1910
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

em Jeffrey Needell, que esse processo de europeização é um *continuum*, pois possuiu diferentes potências no decorrer dos anos, porém, ocorrendo continuamente desde 1500 e com maior intensidade nesse final do século XIX.

Ortigara (2019) enfatiza que, antes da migração para as ruas, tinha-se ainda no espaço do lar um local para as sociabilidades, as salas de visita ou, então, os salões. Nesses ambientes, eram promovidos os denominados “saraus”, em que pessoas se reuniam para conversar e debater sobre arte e literatura. O intuito era se mostrar como pessoas cultas e bem informadas das belas artes, as quais eram valorizadas e demonstravam prestígio.

Apesar disso, Bittencourt (2007) menciona que os gostos e os pensamentos requintados e aparentemente complexos relacionados às peças teatrais não eram na prática tão complicados e que, na realidade, a simplicidade nos discursos era bastante aclamada. Os cidadãos rio-grandinos acabaram, então, por regerem os espaços urbanos, dominando não somente sua visualidade, ao optar por arquiteturas urbanas que se assemelhavam sobretudo à França, como também quem frequentava e o que ocorria nesses espaços.

Como já citado, os ambientes de sociabilidades foram se proliferando pelas ruas da cidade. Na Belle Époque, além das igrejas e das praças, também passou a frequentar-se com maior veemência os clubes, cafés, restaurantes, teatros, entre outros espaços de atividade de lazer no meio urbano. Torres afirma ainda que os bailes e festas masqués (máscaras) “completavam um cenário em que se buscava os valores europeus” (TORRES, 2015, p. 32)

Ademais, o autor relembra as dificuldades enfrentadas pelos moradores desde antes da fundação da cidade. Apesar das crescentes melhorias urbanas e sanitárias, muitas ruas ainda não eram calçadas e frequentemente alagavam com as chuvas, do mesmo modo, os ventos e as areias atrapalhavam os avanços da cidade.



Figura 10
Praça Telles em 1935
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense



2. Rio Grande e o Teatro

A pesar de o começo da história do teatro brasileiro datar do século XVI e ter seu desenvolvimento intensificado no começo do século XIX com a vinda da Corte Portuguesa, ele tem seu auge e intensa proliferação no Brasil durante o Império. Além disso, Lima (2010) apresenta um panorama da sociedade parisiense no decorrer do século XIX, no qual ocorre uma apropriação dos espaços semipúblicos, como os teatros e cafés. Do mesmo modo, acontece uma ruptura no fazer teatral, pois,

estimularam a participação do espectador em uma cena não mais estabelecida pelos laços autoritários que o ligavam ao soberano, mas, sim, a um teatro visual imaginativo, que projetasse meios estéticos significativos coerentes com sua realidade. (LIMA, 2010, p. 3)

Ocorre quase que um resgate ao período barroco, no qual o teatro rompe com suas barreiras físicas e se expande ao meio social. A arte, nesse contexto, estaria presente no meio urbano, realidade e teatro se mesclam transformando as próprias pessoas em atores sociais. Portanto, é nesse contexto que o “Brasil do século XIX – inspirado no olhar europeu e na ascensão da burguesia – intensificou a construção de teatros imponentes e, em posição de destaque em relação ao tecido urbano existente: os teatros neoclássicos”¹² (LIMA, 2010, p. 4).

Tal conjuntura ocorre de forma similar na cidade do Rio Grande. Entretanto, ao estudar-se sobre os edifícios teatrais brasileiros, tem que se levar em consideração o contexto em que surgem essas edificações, compreendendo que tais locais serão utilizados tanto para apresentações cênicas, quanto para dança e música. Essas construções tiveram que se adaptar com o passar dos tempos para se enquadrar nos desejos das sociedades.

Todavia, foi somente em 1830 que o teatro brasileiro apresentou “um sistema integrado por autores dramáticos, peças, atores e público” (FARIA, 2000, p. 344). Antes disso, o país ainda não apresentava os materiais necessários para o pleno desenvolvimento das atividades teatrais.

¹² Lima discorre ainda a respeito da história dos edifícios teatrais no Brasil, essencialmente a partir do período colonial. A autora aponta a existência inicial das casas de espetáculos, as quais dão lugar aos teatros monumentos do neoclassicismo e, após isso, adentra aos teatros ecléticos. Tal conjuntura se reproduziu em solo rio-grandino, como será apresentado posteriormente.

À vista disso, busca-se construir um panorama da história do teatro na cidade do Rio Grande. Apesar da sua presença no município vir de longa data, o começo de sua trajetória apresenta diversas lacunas, sendo possível reconstruir de forma mais consistente essa história a partir de 1832 com a construção do Teatro Sete de Setembro.

O registro mais antigo encontrado data de 1809 pelas mãos do negociante inglês John Luccock, em seu livro **Notas**, o qual apresenta suas anotações de viagens. Ele descreve ter encontrado em Rio Grande, próximo à residência do governador¹³, as ruínas do que outrora havia sido um teatro de madeira, possivelmente tendo sido destruído por um incêndio¹⁴. Tanto Monteiro (1946) quanto Bittencourt (1996), apontam que a construção deveria datar do final do século XVII, Bittencourt ainda precisa que possivelmente das décadas de 1780 ou 1790.

Após esses relatos, encontram-se registros em 1829¹⁵ e no ano de 1830¹⁶. Já no ano de 1834, o francês Arseine Isabelle passou pelo estado do Rio Grande do Sul e, em seu livro **Voyage a Buenos Ayres et Porto Alegre**, registrou que um teatro teria sido comprado na cidade do Rio Grande, como foi apontado por Monteiro (1939). Para mais, o autor também registra que, em ata da Câmara de 13 de fevereiro de 1833, consta:

Concedeu-se licença a Luiz Ferran, mestre de musica do Batalhão de Infantaria e Artilharia desta Villa, para estabelecer um Teatro para divertimento publico, o que se lhe permitiu, no entanto que esta Camara o participe ao Exmo. Governador da Provincia (MONTEIRO, 1946, s/p.).

Esses são os únicos registros encontrados até agora da presença do teatro na cidade até a inauguração do Sete de Setembro no ano de 1832. No período da Revolução Farroupilha – aproximadamente de 1835 a 1845 –, Bittencourt (1996) acredita que, como a cidade não foi ocupada, as atividades teatrais se mantiveram em menor frequência. Já Monteiro (1946) aponta que, em agosto de 1840, o teatro da cidade se encontrava fechado para apresentações. De

¹³ Hoje, localizada na rua General Bacelar, esquina com Pinto Lima.

¹⁴ Alguns autores, como Antenor Monteiro, apontam que o nome possivelmente seria Theatro São Pedro, outros, como Bittencourt, acreditam fazer menção ao nome da vila “Rio Grande de São Pedro”.

¹⁵ Em que o comandante da então Vila do Rio Grande, Coronel Joaquim Antonio de Alencastre, enviou um ofício relatando que “em Theatro particular, se poz em scena, á noute, huma peça offerecida por officiaes do Batalhão 17, representado por estes e alguns particulares” (MONTEIRO, 1939, s/p.). O espetáculo teria sido realizado pelo aniversário do Imperador.

¹⁶ Neste ano, a Câmara, no dia 17 de setembro, recebeu um ofício do Presidente da Província. O mesmo continha a Portaria de 21 de julho “sobre não consertir-se representação de peças teatraes que ofendam as autoridades” (MONTEIRO, 1946, s/p.). No mesmo ano, mas no dia 14 de outubro, o vereador suplente José Antonio Gonçalves Cardoso solicitava que Manoel Pereira Bastos, também vereador suplente, fosse multado por falsa alegação de moléstia para não comparecer às sessões da Câmara. A justificativa seria terem avistado Manoel no dia 12 na Casa de Ópera durante todo espetáculo.

qualquer forma, ao final do conflito, a província recebeu a visita de D. Pedro II e D. Teresa Cristina¹⁷. Sendo assim, o

o jornal O Rio-Grandense relata que em 12 de novembro de 1845, às oito horas da noite, “o Imperador e toda a sua comitiva saem do Paço e entre alas com mais de trinta mil luzes [velas e lampiões] dirigem-se ao Teatro 7 de Setembro”, onde a companhia dramática de Frutuoso Dias encenava a peça Almançor ou O Último Rei do Algarve, de Serpa Pimentel. (BITTENCOURT, 1996, p. 127, grifo do autor)

A sociedade rio-grandina teve constante participação e influência no circuito artístico teatral, principalmente com a edificação do Sete de Setembro¹⁸. Habitualmente, iniciava-se as noites de apresentações com a “ouverture” ou, então, abertura, na qual a orquestra era o foco principal, tocando algumas melodias. Após isso, dava-se início aos espetáculos que, em sua maioria, eram divididos em atos, e, dependendo do número, eram apresentadas mais de uma peça. Para finalizar o evento, poderiam ser feitas declamações de poesias, bailados, saraus musicais ou pequenas esquetes, por exemplo.

As apresentações propiciavam o contato com pessoas, pensamentos e culturas de outras regiões do país e do exterior, as quais retratavam diversos temas dos interesses do público em cada período. Dessa forma, os teatros¹⁹ proporcionavam uma universalização para as cidades, antes presas a seus ciclos próprios impostos pelos precários meios de comunicação e às dificuldades físicas de deslocamento. Não obstante a isso,

Para além de sua função de divertimento, os teatros eram vistos como instrumentos ao aprimoramento civilizacional, sinônimos de progresso e lazer instrutivo. 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

¹⁷ É colocado ainda que ‘Suas Majestades’ retornaram ao teatro para mais apresentações. No dia 14 para assistir “Um Erro” ou “Os Remorsos” e “A Carta de Recomendação” ou “Um Por Outro” e no dia 16 para prestigiar “Os Dois Renegados”, um drama extenso dividido em sete atos.

¹⁸ A partir disso, encontram-se registros do governo buscando manter a moral dentro desses locais. Fazendo menção já ao teatro Sete de Setembro, mas servindo de exemplo para a postura tomada pela província em relação às práticas cênicas, em 11 de junho de 1840, em sessão da Câmara, está registrado o ofício de 16 de maio do Presidente da Província, o qual diz para a Câmara que são necessários “apontamentos para que esta organize uma Postura para o Teatro desta cidade, afim de nelle se manter a ordem, a decencia e a moral públicas” (MONTEIRO, 1946, s/p.). No dia 27 do mesmo mês, complementava “que os apontamentos que mandara para umas Posturas para servir de Regulamento Policial no Teatro eram exactamente os mesmos que o Exmo. Ministro do Imperio remeteu á Camara do Rio de Janeiro no ano de 1831 por ocasião da desordem que houve no Teatro daquela Capital, apontamentos que reduzidos a Postura aprovada pelo Governo, produziu o efeito de conservar nelle socego, ordem e a decencia”. (MONTEIRO, 1946, s/p.)

¹⁹ Além do teatro Sete de Setembro, no decorrer do século XIX, existiam algumas salas modestas destinadas a espetáculos. Uma delas estava localizada na “Sociedade Dramática Particular Alemã”, na então chácara do negociante alemão Michaelis, estabelecida na atual Rua Andradas. A sociedade teria dado seu primeiro espetáculo em 15 de maio de 1864. Nesse espaço, no dia 25 de dezembro de 1869, estreou a “Sociedade Dramática Particular Luso Brasileira”, a qual havia sido fundada por trabalhadores do comércio. Posteriormente, essa sociedade passaria a ter seu próprio espaço para apresentações. O mesmo inaugurou em 1870 na Avenida Silva Paes esquina com Praça Sete de Setembro e também servia como salão para realização de bailes (MONTEIRO, 1946).

símbolos de prestígio e de afirmação de sua identidade. (BITTENCOURT, 2008, p. 47-48)

Desde a metade do século XIX, as sociedades dramáticas²⁰ começaram a surgir em solo rio-grandino. Entende-se que nestas sociedades, talvez hoje semelhantes às “companhias teatrais”, reuniam-se pessoas para produzir espetáculos, muitas vezes a partir de peças já criadas pelos dramaturgos. Muitas foram as sociedades e associações atuantes na cidade, algumas de vida mais duradoura, outras mais efêmeras, porém todas figuras da história do teatro local.

No final do século, “o teatro popularizou-se, e, embora o gala obrigatório tivesse sido abolido, o cuidado no vestir persistia” (BITTENCOURT, 1996, p. 124). Essa popularização foi fruto de diversas mudanças sociais ocorridas. Porventura, pode-se afirmar que essa popularização na cidade do Rio Grande teve seu ápice com a construção do anfiteatro Albano Pereira, inaugurado em 01 de janeiro de 1876. Esse teatro já teria em sua concepção espacial maior amplitude social que o Sete de Setembro. Posteriormente, essa construção seria o Politeama Rio-Grandense, o qual trocou sua localização, construindo uma nova casa de espetáculos inaugurada em 1885.

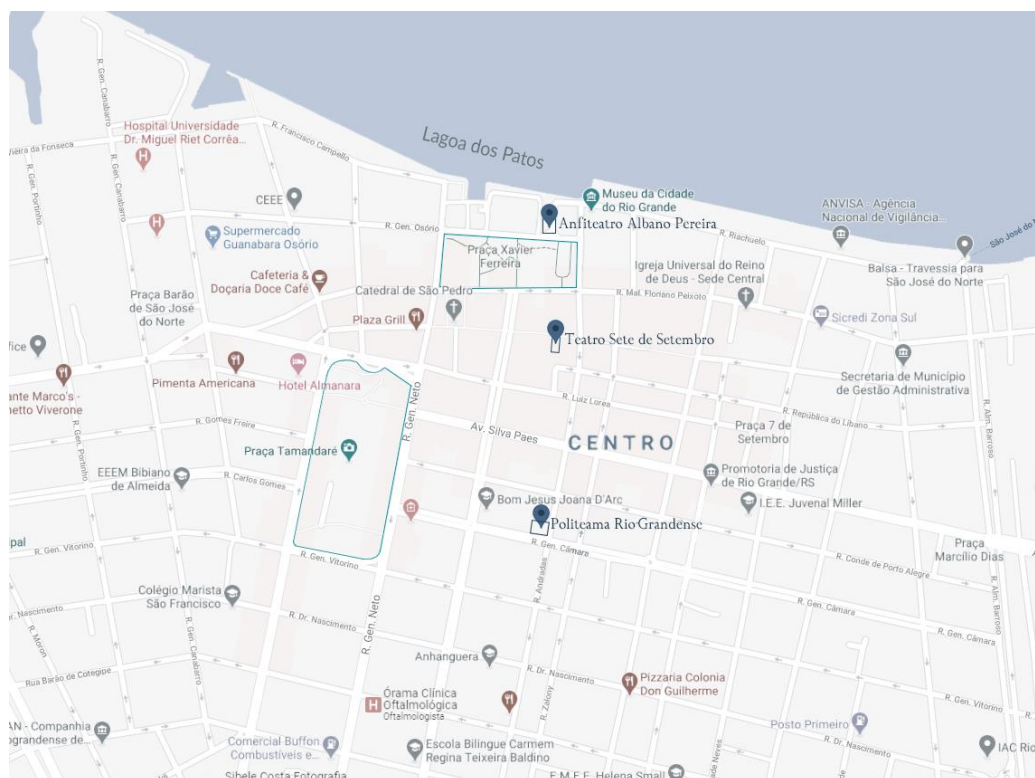


Figura 11
Simulação dos locais onde se encontravam os teatros no bairro Centro na cidade do Rio Grande/RS.

Fonte: Google Maps, dados de 2020, com edições da autora.

²⁰ Também denominadas “associações dramáticas” ou até mesmo “associações artísticas”. Na cidade do Rio Grande, a sociedade dramática mais antiga apontada por Monteiro (1946) foi a “Sociedade Dramática Particular Recreação Rio Grandense” do ano de 1849.

Futuramente, o desenvolvimento urbano com a industrialização, a imigração, a abolição da escravatura, o surgimento do proletariado e o crescimento da classe média urbana acentuaria essas modificações. Até mesmo os teatros construídos em meados de 1830, focados nas camadas mais abastadas, viram-se expandindo suas plateias para se ajustar às novas dinâmicas sociais. Sendo assim, “a segunda metade do século XIX foi então marcada por um maior acesso das camadas menos favorecidas a essas casas de espetáculos “(BITTENCOURT, 2007, p. 8), como exemplo disso, temos o Politeama Rio-Grandense.²¹

Durante um bom tempo, os teatros não continham cadeiras, sendo de responsabilidade dos espectadores levá-las para assistirem as apresentações e, após encerrado o espetáculo, as carregarem de volta a suas casas²². Desse modo, aqueles que optavam por deixar suas cadeiras nos teatros estavam dispostos a perdê-las²³. O próprio teatro alertava: “Os Snrs. que vierem ao espectáculo, tenham a bondade de virem prevenidos de cadeiras, pois que o abaixo assignado nem empresta e nem aluga” (MONTEIRO, 1939, s/p.).

Faria (2000) aponta que o teatro brasileiro sofreu uma ruptura em 1865. A partir desse período, ocorre uma hegemonia nos palcos dos novos gêneros teatrais, principalmente o teatro cômico e musicado, ramificado nas operetas, mágicas (chamada pelos franceses de “*féerie*”) e revistas de ano. A comédia teve grande receptividade do público, porém decepcionou os intelectuais habituados ao drama do romantismo e do realismo que praticamente somem dos palcos e gostos populares.

Por consequência, o fim do século XIX teve o teatro essencialmente como forma de entretenimento. Além do teatro musicado, cabe ainda destacar a comédia de costumes realizada com recursos farsescos²⁴. Na virada do século ainda eram apreciadas as óperas, principalmente pela vinda dos artistas europeus que encenam textos de Shakespeare e as tragédias clássicas.

²¹ Á cunho de curiosidade, Bittencourt (1996) descreve duas pateadas²¹ ocorridas no Politeama Rio-Grandense. A primeira delas foi sofrida pela Companhia Lírica Italiana no dia 30 de outubro de 1877 por não hastear a bandeira nacional. O espetáculo foi suspenso pelo subdelegado da polícia e a companhia se retirou da cidade no dia seguinte. A segunda ocorreu em dezembro de 1883 e foi alvo a atriz brasileira Apolônia Pinto, o estopim foi causado pelo Clube Saca-Rolhas ofendido pelas atitudes da atriz ao dispensar um ramallete de flores oferecido pela sociedade.

²² Esse traslado é registrado por Monteiro (1939) como sendo realizado pelos negros, escravos dos senhores burgueses, os quais também tinham como função carregar as velas ou lampiões para iluminarem os caminhos. Nota-se, com isso, que a popularização emergente não impediu que situações de servidão continuassem a ocorrer.

²³ Exemplo disso se encontra no Jornal Rio Grandense de 30 de novembro de 1848: “Roga-se à pessoa que hontem 27, levou do theatro, de camarote n. 6, da 3ª ordem, cinco cadeiras de páo americanas, por engano, tenha bondade de manda-las entregar em casa do Snr. Robert, na rua do Pito” (MONTEIRO, 1939, s/p.). Além desse relato, Monteiro também registra outros dois casos, em que sumiram seis cadeiras de um camarote, e outro de julho de 1852, no qual solicitavam a devolução de uma cadeira de jacarandá.

²⁴ A comédia de costumes abordava os comportamentos das pessoas na sociedade, especialmente as diferenças de classes, meio e caráter. Esses pontos eram retratados no palco de forma cômica, apropriando-se de elementos da farsa, a qual utiliza mais das dimensões corporais. A Farsa “faz rir, com um riso franco e popular; ela usa para este

Bittencourt (2007) aponta diversos tipos de espetáculos realizados nos palcos rio-grandinos. Dentro da dramaturgia, encontram-se o teatro dramático, teatro ligeiro musicado (zarzuelas, operetas e revistas) e teatro lírico. Ocorriam ainda apresentações musicais e danças cênicas, as quais não eram muito comuns. Além disso, também eram realizados outros tipos de apresentações, como: declamações, transformismos, ilusionismo, proezas, raridades e pugilismo, bonecos articulados, atividades circenses, espetáculos de variedades e, futuramente, máquinas produtoras de imagens e sons. Para mais, Bittencourt elaborou um exímio panorama de dramaturgos nascidos ou que residiam na cidade do Rio Grande. Além disso, ainda cita cerca de 150 obras idealizadas por eles.

Compõem a importante lista os nomes de: Manoel José da Silva Bastos (1825-1861), Bernardo Taveira Junior (1836-1892), Apolinário Porto Alegre (1844-1904), Luís Canarin Júnior (1847-1917), Artur Rodrigues da Rocha (1859-1880), Revocata Heloísa de Melo (1860-1945), Artur Pinto da Rocha (1862-1930), Julieta de Melo Monteiro (1863- 1928), Alexandre Fernandes (1863- 1907), Alberto Correia Leite (1871-1898), Antenor de Oliveira Monteiro (1872-1948), Frederico Carlos de Andrade (1878-1940), João Crisóstomo de Freitas (1882-1950), Ernani Guaragna Fornari (1899-1964), Antônio Gomes de Freitas (1899-1946), Arnold Coimbra (1902-1951), Érico Cramer (1906-1978), Coriolano de Araújo Benício (1911-1984), Guedes Coutinho, Álvaro Delfino, Carlos Alberto Minuto e outros. (BITTENCOURT, 2001, p. 143-145)

Além dos dramaturgos nascidos na cidade do Rio Grande, a mesma ainda contava com um grande número de artistas estrangeiros que passaram a morar no município e atuar em seu cenário artístico teatral. Cabe ressaltar o artista português Bastos Guerra que teve presença marcante especialmente nas décadas de 1920 a 1940, o qual tem o terceiro capítulo dessa pesquisa dedicado à sua trajetória.

A partir de todos aspectos abordados, pode-se afirmar que Rio Grande marcou a história do teatro no estado do Rio Grande do Sul. Esse destaque fica a cargo dos dois bons teatros construídos, Sete de Setembro e Politeama Rio-Grande, os quais atraíam e recebiam com comodidade os artistas. Importantes nomes do teatro nacional e internacional passaram pelos palcos da cidade, principalmente no decorrer do século XIX. Além disso, no circuito teatral local ainda havia a presença marcante das diversas sociedades dramáticas presentes na cidade a partir de 1840.

Ao final do século XIX e começo do século XX, a cidade sofreu modificações em seus edifícios teatrais para abrigar a nova tendência: o cinema. Foram construídos diversos edifícios

efeito recursos experimentados que cada um emprega como quer e de acordo com sua verve [inspiração do personagem]: personagens típicas, máscaras grotescas, truques de clow [palhaço], mímicas, caretas, [...], trocadilhos, todo um grosseiro cômico de situações, gestos e palavras, num tom copiosamente escatológico ou obsceno. (PAVIS, 2008, p. 164)

destinados especialmente a esse fim, do mesmo modo que foram adaptados os teatros ou até mesmo demolidos e reconstruídos – como o Sete de Setembro – para se adequarem às novas demandas. Atualmente, esses locais, tanto os teatros quanto os cine-teatros e cinemas, estão descaracterizados. Em sua maioria, foram transformados em espaços comerciais que não mantêm grande parte de seus atributos originais, sendo possível identificar apenas resquícios do que um dia eles foram²⁵.

2.1 História do Teatro Sete de Setembro

O Teatro Sete de Setembro é um marco para a cidade do Rio Grande e para o estado do Rio Grande do Sul. Ele pode ser considerado o primeiro teatro construído em alvenaria dessas localidades e possuía um estilo arquitetônico distinto das construções da época. Ficava localizado em um ponto privilegiado da cidade, na Rua do Príncipe, atualmente a Rua General Bacelar, com saída para a atual praça Júlio de Castilhos. Esses fatores faziam com que sua aparência se destacasse na cidade.

O edifício demonstra a transição da arquitetura tradicional luso-brasileira, presente em grande parte da cidade, para as inspirações neoclássicas. Do mesmo modo, ele é resultado da boa situação financeira da localidade, principalmente dos diversos comerciantes que estavam emergindo economicamente e das novas demandas de sociabilidades.

Com a construção desse edifício dedicado às artes cênicas, intensificam-se as manifestações teatrais na cidade, além de propiciar o circuito artístico do estado do Rio Grande do Sul. Além de servir para apresentações artísticas, o teatro ainda promovia bailes e era utilizado para atos de civismo.

A partir da edificação do Sete Setembro, a cidade do Rio Grande passa a contar com um local apto a receber com comodidade tanto artistas quanto espectadores. Isso gerou também um impulsionamento nas companhias e sociedades dramáticas da cidade. Essa construção era motivo de orgulho para os moradores e, no decorrer de sua trajetória, passou por diversas modificações para continuar atendendo e agradando seu público.

Para a construção do edifício, criou-se a “Sociedade Sete de Setembro”, composta pelas famílias mais abastadas da cidade que, posteriormente, viriam a ter seus camarotes exclusivos no teatro. Isso faria com que grande parte do espaço interno da edificação fosse dedicado aos

²⁵ Para registro, atualmente o único local que ainda funciona com seus objetivos originais é o Cine-Teatro Avenida, o qual atualmente é conhecido como Teatro Municipal.

camarotes, tornando-o praticamente um teatro semiprivado. Para arcar com os custos da construção, a sociedade vendeu ações a 100 mil réis²⁶.

Além disso, foi adquirido um terreno do Cônego Francisco Ignacio da Silveira – vigário da Matriz de São Pedro – que ficava localizado, na época, na rua Direita com fundos para a antiga praça da Quitanda, atual praça Júlio de Castilhos. A escritura foi lavrada no dia 31 de outubro de 1831 e as obras se iniciaram. Por fim, o teatro foi inaugurado em 7 de setembro de 1832, a respeito do evento, o jornal “O Noticiador” registrou que

as 6 horas da noite, em novo Theatro desta Villa 7 de Setembro se apresentou a insigne Peça de Antonio Xavier de Azevedo, intitulada – O Bom Amigo –; anteriormente tinha recitado um Elogio o Sr. Carlos Antonio da Silva Soares, o qual foi aplaudido por todos os assistentes, o que deu provas de ter contentado o respeitável Público; Seguindo-se o Hymno Nacional, e os Vivas expressados pelo Presidente da Camara Municipal, e respondidos com energia e satisfação por todos os assistentes. (JORNAL O NOTICIADOR, 1832)

Monteiro (1935) relata ainda que a noite de inauguração se encerrou com uma jovial e graciosa pantomima e com a farsa intitulada “o casamento por gosto”²⁷, a qual foi elogiada pelo espírito, jocosidade, engraçado enredo e boa execução dos atores. O Noticiador relata ainda que, nos intervalos dos atos, ouvia-se uma música sofrível de sons harmoniosos. Ao término da notícia, é citado o grande prazer em que a localidade se encontrava pela nova construção e se elogiou a mobilização e o esforço da sociedade criada para que tal obra fosse realizada.

Não se tem muitos registros visuais do prédio original do Sete de Setembro. Segundo Bittencourt, até 2007, o único documento encontrado seria uma gravura de autor desconhecido datada de 1847. Porém, a partir dos registros em jornais, pode-se compreender como seria sua estrutura. Assim sendo, a edificação do teatro possuía recuo frontal, diferentes das demais construções presentes em seu entorno, três pavimentos, sendo o último deles um sótão. “No primeiro pavimento existiam cinco portas, no segundo cinco janelas e no terceiro quatro janelas, duas frontais e duas laterais na forma de água-furtada” (BITTENCOURT, 2007, p. 155-156). Além desse registro, encontra-se as seguintes descrições da edificação original:

O frontispício compunha-se, também, por quatro pilastras de ordem toscana dispostas ao longo do primeiro e segundo pavimentos, encimadas por um frontão triangular de inspiração neoclássica arrematado por moldura e coroado por um coruchéu. Acima das duas janelas do frontão destacava-se um elemento decorativo. (...) Na frente da construção estendia-se um pátio aberto por cerca de uns oito a nove metros do edifício. Nesse local, por ocasião de bailes à fantasia, eram feitas fogueiras, sobre as quais saltavam os foliões. Um muro em alvenaria com grades metálicas organizava o espaço

²⁶ Antenor Monteiro, no Jornal O tempo, de 1935, registra que, no ano de 1880/1881, a associação teria distribuído o dividendo de 10%.

²⁷ Também se encontra a peça referenciada como “cazamento por gazeta”.

e um portão dava acesso ao teatro. Os fundos do prédio não iam até o alinhamento da rua do Pito (atual rua República do Líbano); um galpão de madeira, utilizado para depósito, terminava a construção. Aos lados, em toda a sua extensão ficavam estreitos corredores para o arejamento da plateia por meio de janelas aos fundos dos camarotes. (BITTENCOURT, 2007, p. 156)

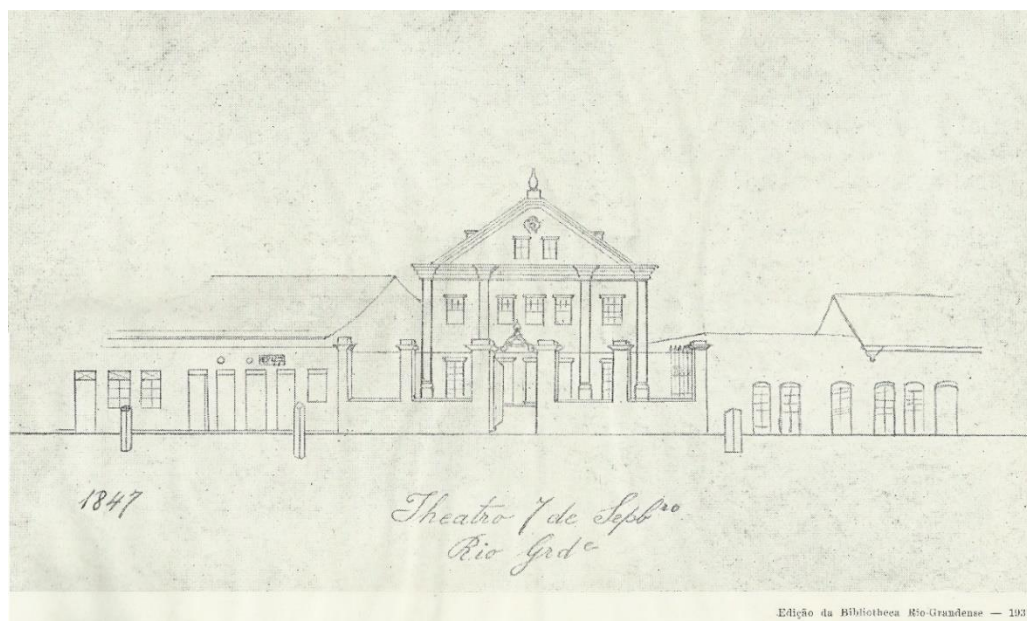


Figura 12
Gravura do Teatro Sete de Setembro em 1847 de autor desconhecido.
Extraído de: Aspectos Brasileiros: meados do século XIX, Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 1937

No ano de 1844, buscava-se pedreiros nos jornais para construção de um muro nos fundos do Teatro, onde ficava localizada a praça. No ano de 1846, Bittencourt registra que o “Jornal Ilustrado Ostensor” da Corte comentou o aspecto da edificação, este apontava que era “um edifício de boa arquitetura, com seu pórtico e um frontão triangular, anunciando que é esse lugar das honestas recreações da noite” (BITTENCOURT, 1996, p. 125). Desde sua inauguração, o teatro era precariamente iluminado por velas de espermacete²⁸, como era apontado pelos jornalistas da época. A iluminação ainda era um forte empecilho para os acontecimentos noturnos na cidade naquele período²⁹.

A partir da mesma década, o edifício passou por diversas reformas que mudaram consideravelmente sua arquitetura original. As mesmas se iniciaram em 1852 em seu interior com a forração do teto da entrada do edifício, dos camarotes, do proscênio e das 46 colunas de cedro entre os camarotes.

²⁸ Espermacete, também conhecido como cetina ou cetila, é um óleo encontrado e retirado principalmente das baleias cachalotes.

²⁹ Bittencourt (2007) aponta que possivelmente na década de 1850 foi implantada a iluminação por azeite. A transição resultou em prejuízos para as mulheres que frequentavam o teatro por causa das ocasionais gotas de óleo que pendiam dos lampiões. Todavia, posteriormente essa viria a ser trocada pela iluminação por querosene.

Monteiro (1939) registra a busca por trabalhadores, a fim de realizar as obras, nela se aponta que o tecido da forração do teto seria de algodão com ornamentos em cor de ouro e o dos camarotes branco com uma renda grega de cor carmesim³⁰ na parte inferior e dois filetes cor de ouro junto a ela. Além disso, os camarotes e as laterais da entrada seriam pintados de rosa, os parapeitos seriam pintados de encarnado³¹, a bancada da plateia de cor de canário, o proscênio seria pintado de branco com ornamentos cor de ouro, as colunas de cedro deveriam ser pintadas de branco e, por fim, a entrada da plateia seria forrada em madeira e pintada de branco.

Em 1855, reformas foram realizadas na parte externa do teatro e no entorno. O galpão em madeira, localizado ao fundo da edificação, foi demolido para dar lugar ao palco. Os jornais que registram que

O theatro vae soffrer uma alteração que, dando maiores dimensões e commodidades á caixa, serve ao mesmo tempo para aformosear a praça de S. Pedro. Vimos o elegante e singelo desenho dessa obra, offerecido pelo habil artista Snr. Jóse Manoel de Lima que indicou esse melhoramento, e que está a cargo da obra [...]. O Sr. Lima, que tantas provas de interesse tem dado pelo nosso theatro, merece sinceros elogios por sua dedicação. (MONTEIRO, 1935, s/p.)

Como mencionado, além dessas alterações relacionadas no palco, o prédio recebeu uma nova fachada voltada para Praça São Pedro³². Foram trocados também os “panos de boca” ou cortinas, os novos foram pintados gratuitamente pelo artista Joaquim Lopes de Barros Cabral Feibi³³, professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Monteiro (1939) descreve que, através de duas cortinas encarnadas, estavam representados o Rio de Janeiro e o Brasil sobre um trono recebendo a paz e o comércio. O mesmo jornal, no dia 20 de outubro de 1855, anunciou a reabertura do teatro com bailes *masqués* nos dias 4 e 11 de novembro.

A década de 1860 se iniciou com mais reformas. Uma das mais relevantes foi a instalação da iluminação a gás. A mesma foi inaugurada em 14 de dezembro de 1862, como registrado pelo Diário do Rio Grande:

Para o teatro desta cidade, acaba de chegar dos Estados Unidos um grande lustre. Esta elegante peça já foi despachada na alfândega, e já se acha no Teatro para ser colocada no seu respectivo lugar. Não é obra de primor, todavia, tem alguma arte e merece ser apreciado. Compõe-se de 58 bicos de gás divididos em três ordens de maior a menor, de modo que a primeira ordem tem 34 bicos, a segunda 16 e a terceira 8. Com um tão

³⁰ Tom de vermelho escuro.

³¹ Encarnado é um nome de um grupo de cores localizado entre o rosa e o laranja-vermelho.

³² Antiga Praça da Quitanda e atual Praça Júlio de Castilhos.

³³ Em algumas pesquisas, encontra-se a respeito de um artista e professor denominado Joaquim Lopes de Barros Cabral Teivi, podendo ter ocorrido um erro na digitação.

valioso auxílio, a par do importantíssimo melhoramento que está recebendo o nosso Teatro, não resta dúvida que ele se tornará, apesar de pequeno, digno de ser visitado, por todos aqueles que já têm visto e apreciado o que há de bom neste gênero. Podemos agora dizer sem nos envergonhar que a cidade do Rio Grande já tem um Teatro, não pelo seu tamanho, mas sim pelo luxo e gosto com que está arranjado. (DIÁRIO DO RIO GRANDE de 26 de fevereiro de 1864 apud BITTENCOURT, 1996, p. 129)

Em 1863, o teatro recebeu uma grande reforma nas grades e colunas dos camarotes. Nesse momento, também foram instalados novos acabamentos em carpintaria e se realizaram pinturas. O teto foi descrito pelos jornais da época e registrado da seguinte forma:

em torno de um grande e rico florão, as sciencias, as artes, o comercio e a industria, são representadas sob figuras allegóricas. Uma grinalda de flores, circundava o tecto, servindo de cornija³⁴ a 3ª ordem. Os camarotes foram forrados de papel, em que predominava o dourado. Foi augmentado o proscenio e reformados os camarotes e platéa. Dos camarotes também desapareceram os informes e desagradaveis brancos fixos. Cinco lindos e maneiros mochos de pallinha que se acham em cada camarote, promettem ao bello sexo uma certa commodidade, de que era privado. (MONTEIRO, 1939, s/p.)

No entanto, Monteiro (1939) aponta que os novos cenários muito elogiados foram pintados pelo artista Bernardo Braselli. Tudo isso foi apresentado para o público em 03 de abril de 1864³⁵. A companhia responsável pelos espetáculos foi a dos atores Lacerda e Areia que apresentaram o drama “Cinismo, Ceticismo e Crença” e as comédias “Depois do Baile” e “Chalé de Cachemira”.

Apesar das recentes reformas e reinauguração, entre os anos de 1865 e 1871, o teatro iniciou novamente grandes obras. Sobre o novo edifício, Augusto do Pinho escreve,

O Teatro Sete de Setembro, único que ali há, é um dos melhores edifícios do Rio Grande; a fachada principal, que está situada à Rua do Príncipe [hoje, rua General Bacelar], é simples mas airosa; à direita e à esquerda do vestibulo há duas salas, em uma delas está um botequim bem provido e na outra um bilhar; por cima destes estabelecimentos acham-se colocados dois terraços, onde os frequentadores, nas noites acaloradas de espetáculos, vão gozar da brisa refrigerante [...]. O fundo do Teatro dá para um largo, e sua perspectiva é muito mais imponente e bela do que seu frontispício. [...] O salão dos espectadores é vasto, os bancos são forrados de palhinha e muito cômodos; nas três ordens de camarotes correm elegantes grades pintadas de branco e ouro; o palco é espaçoso e a pintura interna e externa está bem conservada; a iluminação, porém, da sala dos espectadores, é feita por um enorme lustre que dá muita luz, mas abafa e acanha o salão. (PINHO, 1869 apud BITTENCOURT, 1996, p.130)

³⁴ Cornija é uma “Projeção contínua moldada que remata uma parede ou outro elemento de uma construção, ou que divide horizontalmente para fins de composição” (CHING, 2000, p. 212)

³⁵ No ano de 2007, o historiador Ézio Bittencourt, junto ao desenhista Ozi Craveiro Guilherme, criou a reconstituição em 3D de como seria o Sete de Setembro em 1864. A qual se encontra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7CfTgfYFSWA>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

Como mencionado anteriormente, a iluminação a gás instalada se concentrava na colocação do grande lustre vindo dos Estados Unidos, foi somente em setembro de 1878 que essa viria a ser estendida para os camarotes. A entrada para o salão e os camarotes também sofreram modificações. Nesse mesmo ano, também foi expandido o espaço destinado a plateia, com a colocação de mais 110 cadeiras e diversas travessas³⁶. Em 1881, Artur Leonimo registra em suas anotações a péssima aparência externa do edifício que, até então, tinha se mantido bem conservada (BITTENCOURT, 2007).

Em agosto de 1886, os locais no teatro são expandidos, sendo a última ordem de camarotes transformadas em galerias com capacidade para 300 pessoas. Já no ano de 1887, o empresário local, Sir. Fernando Bianchini, instalou-se no “Grande Hotel”, localizado ao lado do Sete de Setembro. O hotel era responsável por hospedar as companhias de artistas que vinham se apresentar na cidade. Para expandir seus investimentos, em meados de 1895, o empresário aluga um dos salões do teatro e o transforma em um restaurante e bar que é conectada a seu hotel por uma porta. A respeito disso, Monteiro, no ano de 1935, escreve que

tinham porta e janella para a rua Direita e porta e janellas para o pateo e eram alugados, sendo que em 1895 onde hoje está a bilheteria, existia uma alfaiataria e o outro salão, à direita, era ocupado por uma sala de refeições ou baar de propriedade do sr. Fernando Bianchini, que o ligará a seu Grande Hotel por uma pequena porta. Ao centro ficava uma grande porta com grade de ferro, substituída hoje por cortina de ferro. Na parte alta havia uma sótea que se comunicava com uma vasta sala, onde, nos intervallos, se reuniam os espectadores para fumar e conversar. Esta sala em 1910, quando da nova edificação em que foi transformada a sua fachada principal, foi adaptada para quartos alugados ao Hotel. O teatro compunha-se então de platia e tres ordens de camarotes. (MONTEIRO, 1935, s/p.)

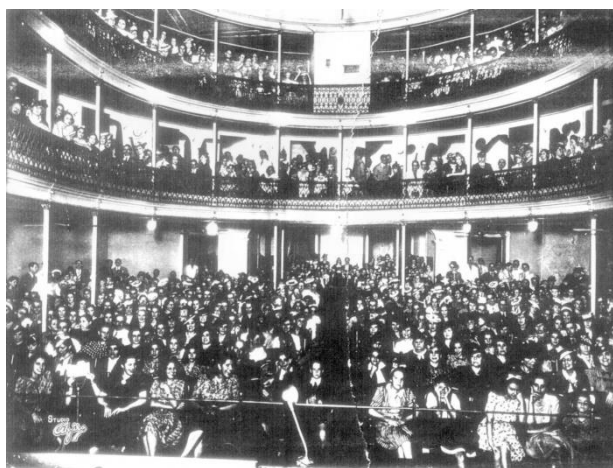


Figura 13
Interior plateia do Sete de Setembro.
Fonte: Blog Papareia
<<http://guaiecapapareia.blogspot.com/>>. ³⁷
Acesso em: 10 out. 2020.

³⁶ Segundo Monteiro (1939), essas travessas consistiam em tábuas de madeiras que iam de uma fileira de cadeiras até a outra, formando assentos que fechavam o corredor central.

³⁷ Todas fotografias cedidos pelo grupo do Blog Papareia e referenciadas nesse trabalho foram enviadas via e-mail por Maria Amélia Marasciulo.

No ano de 1895, o teatro foi comprado por 24:500\$000 réis da Sociedade Sete de Setembro por Alfredo Corrêa Leite, a escritura da venda foi lavrada no dia 15 de julho. De julho a setembro do ano seguinte, o teatro passou por restaurações e pinturas, as quais foram realizadas por Ricardo Giovannini. O teatro reabriu em 10 de outubro do mesmo ano.

Nesse período, o teatro ainda não possuía serviços sanitários, o que era comum para as construções do começo do século XIX, porém não era mais aceito pela população, sendo considerada uma prática anti-higiênica e fazendo com que a mesma exigisse uma postura do teatro e a construção de mictórios. No ano de 1899, o teatro é revendido para Bianchini que:

aumenta a sala de refeições, demolindo paredes do teatro, e constrói dois grandes arcos que permitiam maior comunicação com o Grande Hotel. Por essa ocasião, a terceira ordem de camarotes foi transformada em galeria. O Teatro passa a se adaptar às novas realidades, dando à população maior acesso aos espetáculos. (BITTENCOURT, 1996, p. 131)

Até o ano de 1910, a edificação do Sete de Setembro funcionou exclusivamente como teatro³⁸. Todavia, em 5 de outubro desse mesmo ano, a “Empresa Francisco Machado” se estabeleceu no local com o cinema. Nesse contexto, passaria a ser arrendado para atuar ora como cinema, ora como teatro. Registra-se ainda que, por determinado momento, ele ainda teria sido denominado de “Cine Parisiense” e, posteriormente, no de 1926, de “Cine Independência”.

Já no ano de 1911, a “Rio Grande do Sul Revista Ilustrada”, produzida pelo fotógrafo Amílcar Fontana, registra que não iria colocar imagens do Teatro Sete de Setembro por não haver “importância alguma sua edificação e ser o frontespício um grande portão de ferro.”³⁹

Em 1º de janeiro de 1947, a “Empresa F. Cupello & Cia. Ltda” assume a instituição da “Empresa F. S. Gaudio” e idealiza a reedificação do Sete de Setembro a partir da demolição do antigo edifício e construção de uma nova casa de espetáculos, visando atender aos moldes mais modernos existentes no país. A empresa ainda aponta terem sido gastos na nova obra dois milhões de cruzeiros, o que, segundo ela, demonstra a confiança que a empresa tem na cidade. Sendo assim,

A nova construção [...] foi realizada sob um plano de magnífica estrutura arquitetônica, possuindo o edifício duas faces, uma de acesso à rua General Bacelar e a outra de saída à praça Júlio de Castilhos, e ambas traçada em estilo sóbrio, mas

³⁸ Posteriormente, em 1907, o teatro ainda teria melhorias no sistema de iluminação, substituição dos bancos por cadeiras e a colocação de um tapete aveludado no corredor central da plateia (BITTENCOURT, 2007).

³⁹ Além disso, alega que o local se encontrava em más condições devido à falta de cuidado. A revista conclui ao afirmar que “passando por alguma reforma pode ser aproveitável e o público lucraria bastante pois seu aspecto é elegante”. Por fim, a reportagem aponta que, nessa época, o teatro já teria capacidade para 1200 pessoas, possuindo 30 camarotes, 400 cadeiras e 600 locais gerais.

elegantíssimo, constituído de linhas simples , mas de grande beleza. (BLOG PAPAREIA, s/p.)

A obra foi de responsabilidade do construtor Horacio Rocha e, segundo a empresa idealizadora, contava com mobiliário de melhor qualidade para seus objetivos. As poltronas eram confortáveis e anatômicas além de dispostas de forma a ser possível aos espectadores visualizarem a tela ou palco com facilidade e sem prejudicar o espetáculo.

Para mais, o pano de boca foi adquirido da loja de decorações “Casa Nunes”, localizada no Rio de Janeiro, e as passadeiras, os tapetes e os tecidos de revestimento interno, como cortinas, foram adquiridos na indústria local Companhia União Fabril. A respeito dos aparelhos instalados para a reprodução cinematográfica, eram utilizados um conjunto de projetores Brenkert com lanternas de alta intensidade e aparelhos de som Klang-Filme.

Dessa forma, o Teatro Sete de Setembro encerrou sua trajetória ao final da década de 1950 para dar lugar à construção do novo Cine-Teatro Sete de Setembro inaugurado em 15 de novembro de 1949.



Figura 14

Fachada Cine-Teatro Sete de Setembro

Fonte:

<<http://theatropolytheama.blogspot.com/2010/06/casas-de-espetaculos.html?m=1> /> Acesso em: 20 set. 2020.



Figura 15

Fundos do Cine-Teatro Sete de Setembro

Fonte:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3879495048787836&set=g.1509648409266249&type=1&theater&ifg=1>> Acesso em: 2 set. 2020.

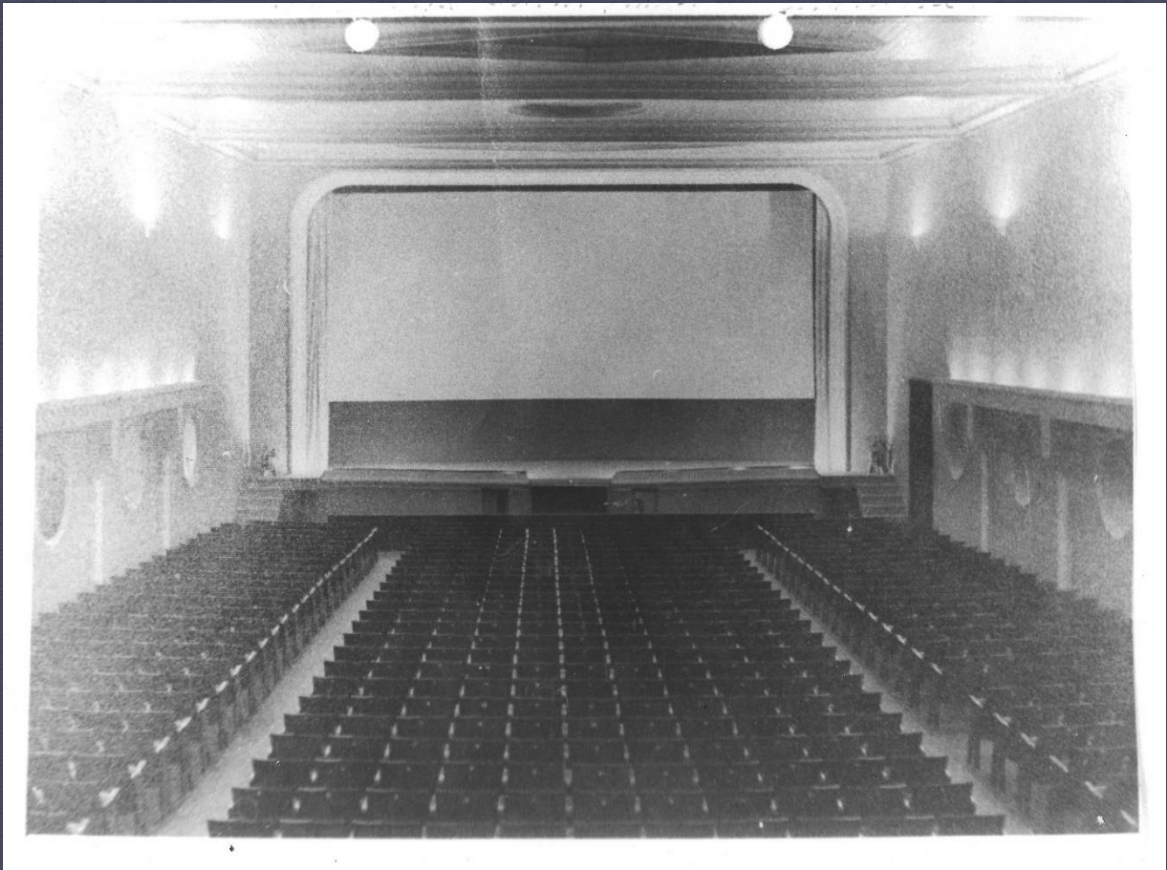


Figura 16
Cine-Teatro Sete de Setembro plateia vazia
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense



Figura 17
Cine-Teatro Sete de Setembro plateia lotada no dia da inauguração
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

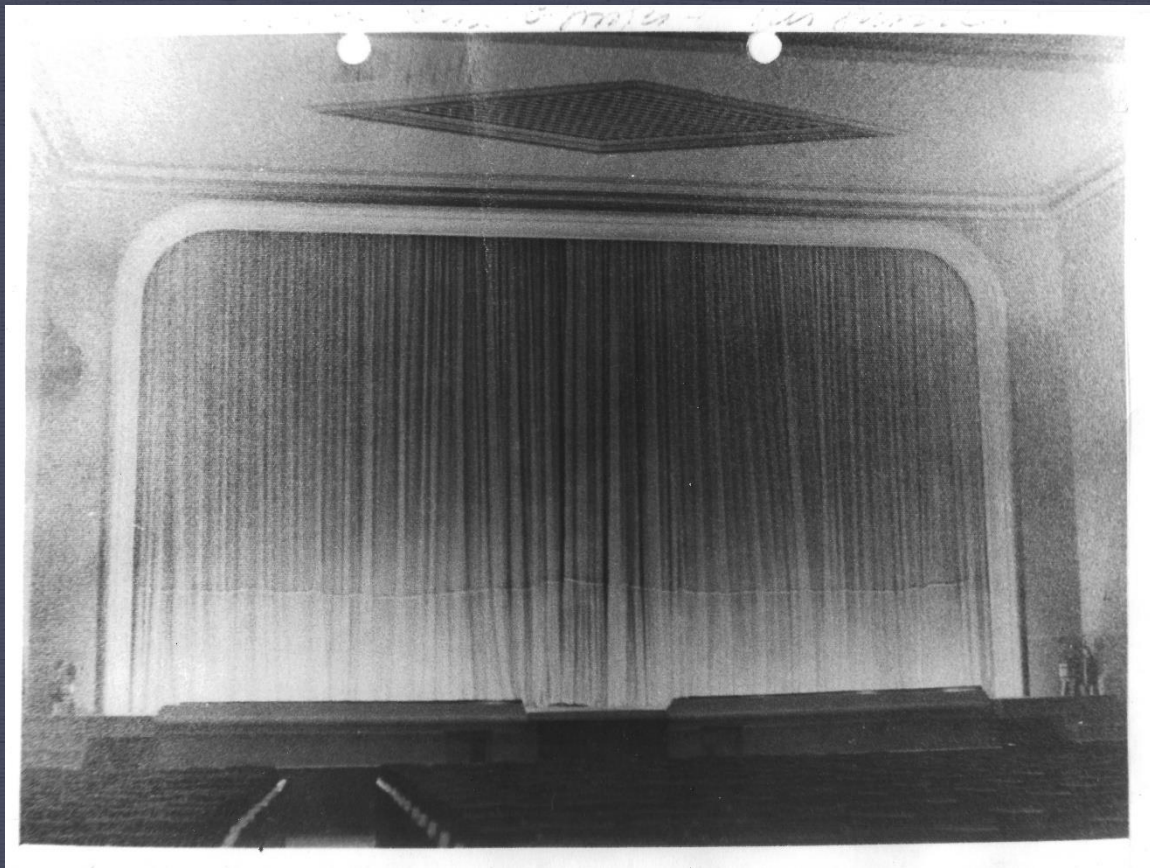


Figura 18
Cine-Teatro Sete de Setembro palco
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

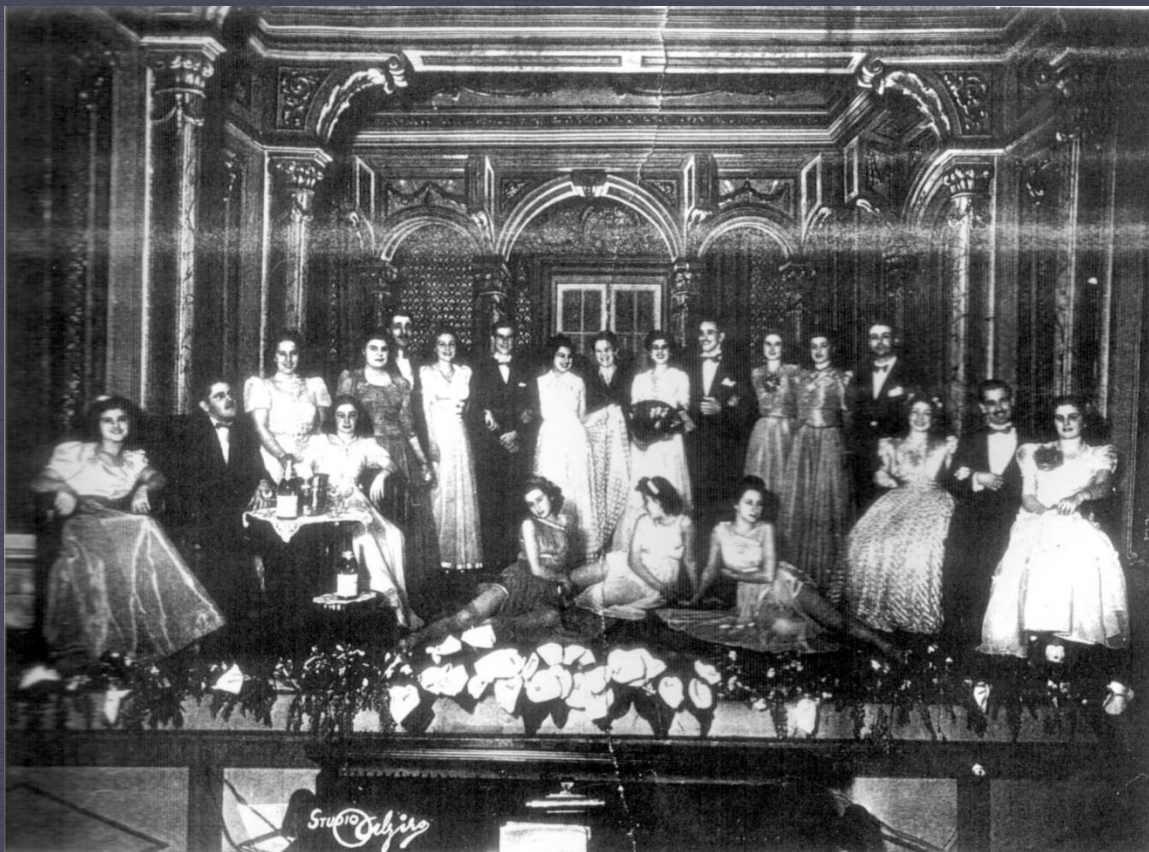
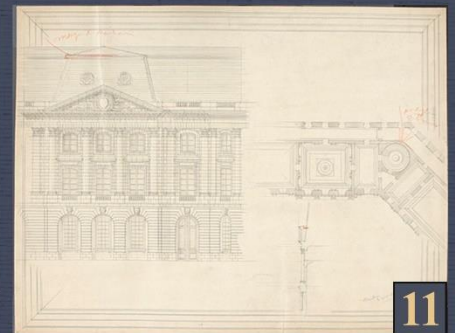
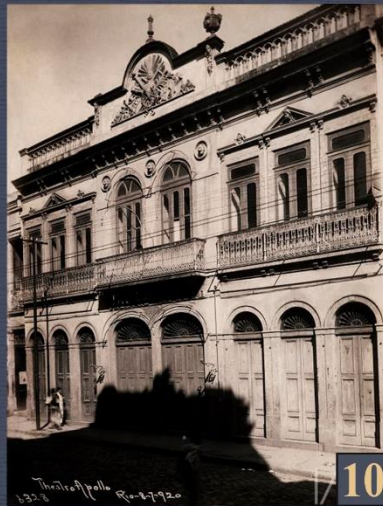
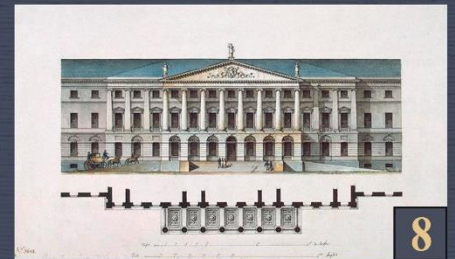
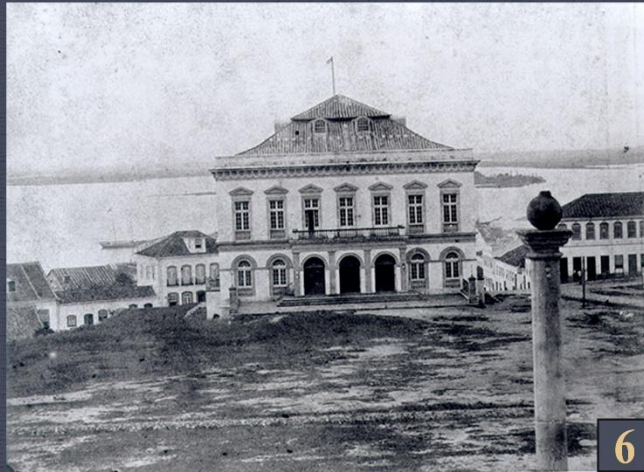
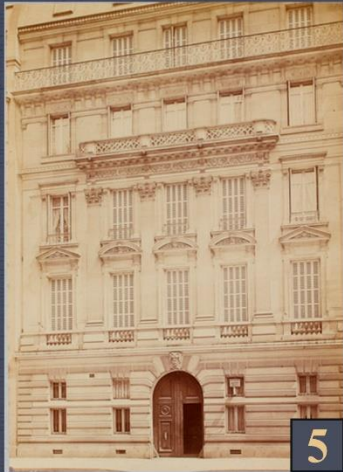
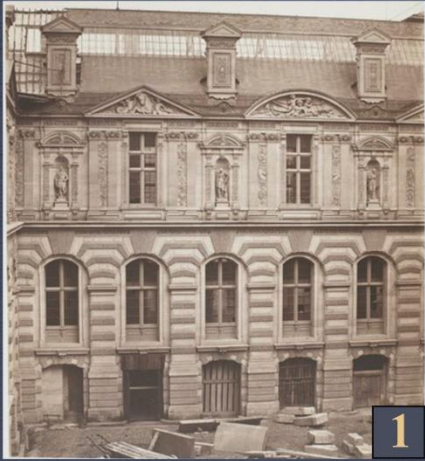


Figura 19
Palco Sete de Setembro
Fonte: Blog Papareia
<<http://guaiecapapareia.blogspot.com/>> Acesso em: 10 out. 2020.

Prancha 1 - Fachada do Teatro Sete de Setembro



2.2.1 Prancha 1 - Fachada do Teatro Sete de Setembro

A Prancha 1 se inicia com as figuras 12 e 13 que retratam duas fotografias do Teatro Sete de Setembro localizado em Rio Grande/RS. Em uma delas, tem-se a vista lateral direita da edificação e a outra uma vista mais frontal, porém cortando a parte superior da fachada. Como mencionado anteriormente, o prédio foi construído em 1832 na cidade do Rio Grande, estado do Rio Grande do Sul, extremo sul do Brasil. Entretanto, sua construção se modificou com o passar dos anos, sendo assim, a fachada retratada nas figuras data possivelmente do final do século XIX, começo do século XX. A fotografia da figura 12 é possivelmente do período citado, enquanto a presente na figura 13 é de meados de 1940.

Como Warburg instiga em sua produção – Atlas Mnemosyne –, cada artista, movimento artístico ou até período histórico, estabelece relação com outros. Todos estão inseridos em um contexto, sofrendo influência dos acontecimentos anteriores e dos simultâneos. A partir disso, a edificação do Sete de Setembro está inserida em um contexto. Em sua inauguração, o prédio foi idealizado de uma forma específica, como retratado no capítulo 2, e as modificações que foram sendo feitas resultaram de desejos da população e de seus fundadores, tornando o teatro retratado nas figuras um prédio neoclássico⁴⁰.

Para além disso, a prancha busca explicitar que, apesar da localização da cidade e história local, a mesma tem um repertório artístico teatral que se relaciona não só com o Brasil, mas também com a Europa, cabendo destacar Itália, França, Inglaterra e Portugal. Por isso, as demais obras expostas na prancha dizem respeito a locais nacionais e internacionais, assim como do mesmo período – final do século XIX começo do século XX – e anteriores.

O frontispício do teatro era de origem colonial, porém ocorreram remodelações e colocação de elementos que fazem com que a edificação retratada se enquadre nos padrões neoclássicos. Por conseguinte, a edificação retratada possuía, no primeiro andar da fachada, uma porta principal e quatro laterais com bandeiras arqueadas⁴¹, aparentemente compostas por vitrais em forma de folhagem. As portas contavam com almofadas⁴² em formato retangular, sendo possivelmente duas superiores e duas inferiores. O segundo andar continha seis janelas

⁴⁰ Neoclassicismo é o “classicismo predominante na arquitetura da Europa, América e diversas colônias europeias no final do século XVIII e início do século XIX, caracterizado pela introdução e a disseminação de ordens e motivos ornamentais gregos e romanos, a subordinação do detalhe às composições simples, marcadamente geométricas, e a frequente pouca profundidade dos relevos no tratamento decorativo das fachadas” (CHING, 1999, p. 145)

⁴¹ “Janela semicircular ou semielíptica localizada acima de uma porta ou outra janela” (CHING, 1999, p. 228).

⁴² “Painel que forma um trecho ou área distinta na superfície de uma porta, seja reentrante, saliente ou delimitado por uma moldura” (CHING, 1999, p. 229)

retangulares com parapeitos sobressalentes na parte inferior feito de gradis e coroas de portas⁴³, havendo uma repetição da mesma estrutura em todas as janelas com arquiveladas⁴⁴.

A fachada ainda possuía uma hierarquia, havendo uma crescente de ornamentos da parte inferior para a superior. Além disso, tanto as portas quanto as janelas eram recuadas para dentro da fachada e possuíam molduras, nota-se ainda falsos pilares e uma cornija entre o primeiro e segundo andar. Vale mencionar, ainda, as mãos francesas presentes na porta principal que sustentam um pequeno telhado acima da mesma. A parte superior da edificação é retangular com elementos decorativos, além de uma estrutura central que sobressai verticalmente do restante.

A figura 1 é de autoria de Edouard Baldus (1813–1889) e data de 1857, retratando a fachada norte do pátio de Visconti no Palácio do Louvre em Paris, França. Nela se enxerga, de forma semelhante ao Sete de Setembro, um prédio neoclássico com hierarquia de fachada, com uma repetição de elementos em cada pavimento e janelas formadas por ângulos semicirculares e retos. Novamente estas apresentam molduras e também falsas colunas. Do mesmo modo, nos pavimentos inferiores, optou-se pela colocação de ornamentos geométricos, enquanto no pavimento superior, tem-se a colocação de formas mais orgânicas.

Nas figuras 5 e 7, encontram-se, respectivamente, uma edificação com arquitetura do século XIX com fotografia anterior a 1906 e a face norte do Louvre, Cour Carrée em 1854. A segunda fotografia também é de autoria do Edouard Baldus que viveu maior parte da sua vida na França, mas é nascido na Prússia. Ambas fachadas apresentam, no primeiro andar, portas centrais em formato semicircular e os pavimentos superiores com janelas retangulares emolduradas, do mesmo modo que possuem pouca profundidade em seus ornamentos.

Semelhante a isso, encontra-se a figura 8, sendo esta uma aquarela e tinta sobre papel feita pelo italiano e russo Giacomo Quarenghi, nascido em 1744, em Bérgamo, na Itália, e falecido em 1817, em São Petersburgo, Federação Russa. Na pintura, está retratado o projeto para a fachada do “Instituto Smolny em São Petersburgo”, o qual data de aproximadamente 1806. O artista foi um exímio pintor do neoclassicismo, destacando-se na pintura de arquiteturas.

De mesmo padrão das fachadas apresentadas, salientando-se ainda as similaridades com a porta principal da figura 5, encontra-se a obra de Roland Martin. A mesma está retratada na figura 11, em que se vê o canto esquerdo de um edifício possivelmente feito à lápis entre os

⁴³ “Ornamento em relevo, tipo frontão, acima de uma porta ou janela” (CHING, 1999, p. 212)

⁴⁴ “Faixa moldada ou decorativa que emoldura um vão retangular de porta ou janela (CHING, 1999, p. 212)

anos de 1899 e 1906. Igualmente ao teatro Sete de Setembro, a edificação tem cinco portas no primeiro pavimento com ângulos semicirculares, um segundo pavimento composto por janelas e, possivelmente, um sótão.

Além dos diversos edifícios apresentados na prancha, ainda se encontram três teatros. Dois destes são do Rio de Janeiro, sendo esses o Teatro Apolo, retratado na figura 10, e o Teatro São Pedro, retratado na figura 9. A primeira fotografia foi feita por Augusto Malta (1864-1957), em 1920, e a segunda por Marc Ferrez, aproximadamente em 1870. A mesma disposição dos elementos que emolduram a porta principal apresentados nas figuras 5 e 7 se encontra presente no Teatro São Pedro e seu frontão é similar as figuras 7, 8 e 11.

A fachada do Teatro Apolo é possivelmente a que mais apresenta semelhanças com a do Sete de Setembro. Sua leitura seria praticamente a mesma realizada para o teatro na cidade do Rio Grande. Cabe ressaltar aqui as diferenças entre eles, enquanto o Sete de Setembro apresenta seis janelas superiores e cinco portas, a edificação do Teatro Apolo possui oito janelas superiores, sendo duas delas com bandeiras arqueadas e oito portas, as quais possuem almofadas menores, totalizando um maior número. Os parapeitos das janelas também sobressaem a construção.

Dos três teatros citados, o último é o também denominado Teatro São Pedro, retratado na figura 6, entretanto esse fica localizado em Porto Alegre/RS. Datada de 1865, a fotografia é de Luiz Terragno, o qual nasceu na Itália em 1831 e, tirando fotografias, viajou para Paris antes de vir para o Brasil, ele faleceu em Porto Alegre em 1891.

Por fim, encontra-se na prancha as figuras 2, 3 e 4. Todas são desenhos de detalhes arquitetônicos feitos a carvão ou giz de cera sobre papel. A primeira retrata uma cornija elaborada por Roland Martin, a segunda rosáceas feitas para a Igreja de Saint Germain l'Auxerrois por Louis Boitte (1830-1906), um francês com formação na Escola de Belas Artes de Paris, e a terceira um padrão de folhas para um friso⁴⁵ elaborado em 1915 pelo francês e suíço Eugène Grasset (1845-1917).

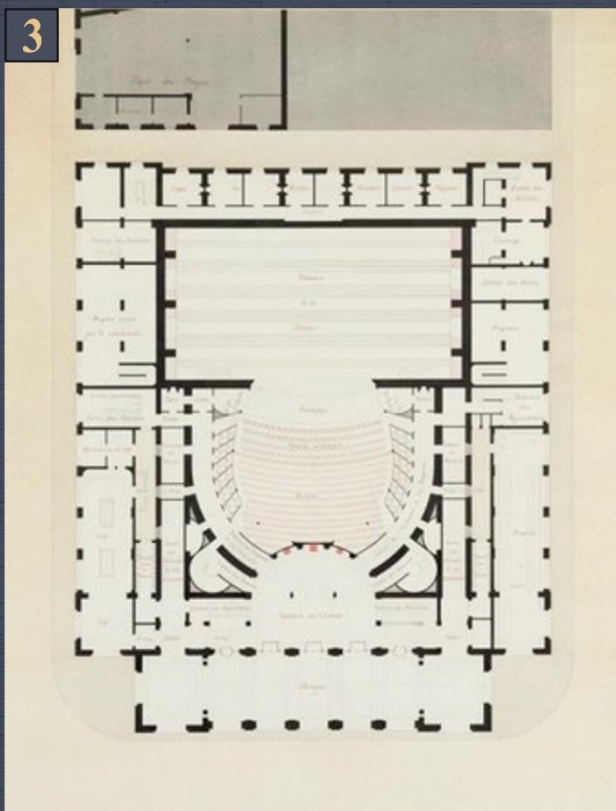
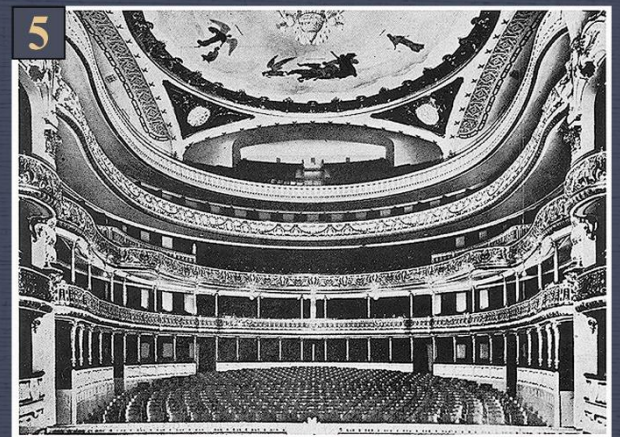
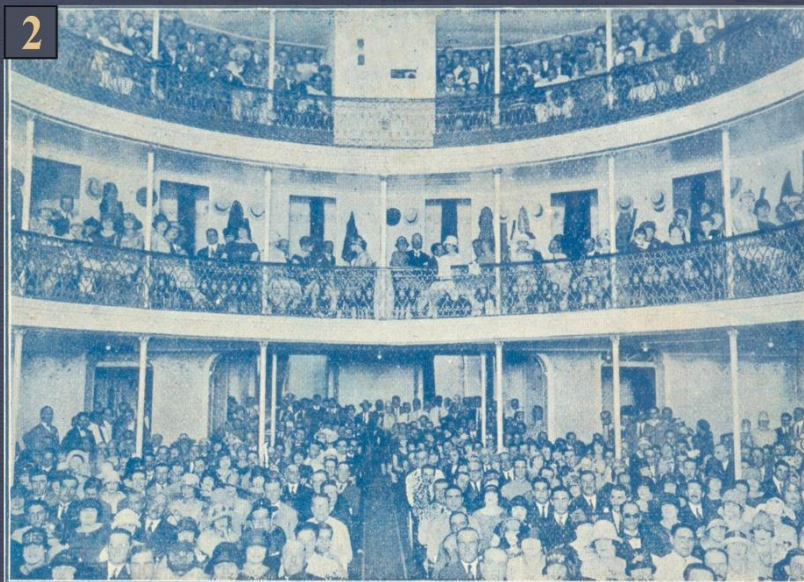
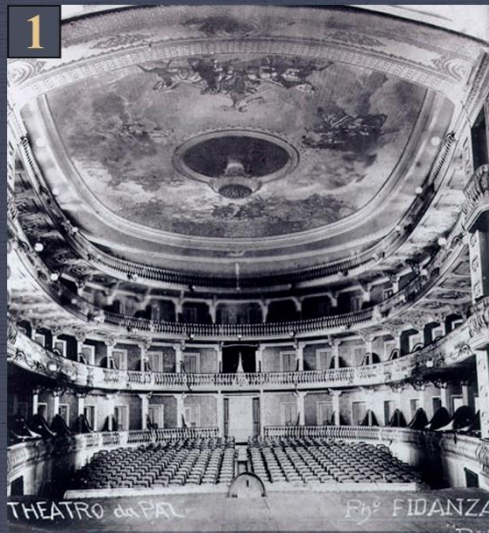
Todos elementos apresentados dialogam entre si e tem semelhanças e, obviamente, suas singularidades e diferenças. A respeito especificamente dos teatros, as edificações arquitetônicas teatrais eram feitas para atrair o público, até mesmo porque não se tem teatro sem espectadores, plateia. Sendo assim, esses ambientes eram construídos para agradar as pessoas daquela época, demonstrando então quais eram os gostos e desejos das mesmas.

⁴⁵ “Faixa decorativa – por exemplo, ao longo do topo de uma parede interna, imediatamente abaixo da cornija, ou uma faixa esculpida na cornija de uma parede externa.” (CHING, 1999, p. 212)

O Teatro Sete de Setembro é considerado o primeiro teatro em alvenaria do Estado do Rio Grande do Sul, antes dele existiam apenas diversas edificações em madeira e palcos provisórios dentro de outros locais. Dessa forma, apesar do estado do Rio Grande do Sul não ter nenhuma edificação de alvenaria anterior, a população já tinha em seu imaginário o que seria uma edificação teatral. Posto isso, questiona-se as origens desses conhecimentos, principalmente levando em consideração que o Sete de Setembro é construído a partir de uma comoção da burguesia rio-grandina frente ao descaso do governo em fornecer à população uma construção digna daquela cidade e moradores.

Algumas das hipóteses levantadas seria que Rio Grande nesse período possuía grande número de moradores estrangeiros, um complexo portuário ativo e ocorria ainda a troca intensa de cartões postais, pois os custos fotográficos ainda eram altos. Tal conjuntura, juntamente às imagens apresentadas, faz-se crer que os idealizadores do teatro já tinham conhecimentos para entender e desejar tal construção. Do mesmo modo, o construtor ou arquiteto responsável pela obra tinha conhecimentos a respeito dos ambientes cênicos e suas particularidades, em especial porque o Sete de Setembro se apresenta em consonância com a arquitetura nacional e europeia, até mesmo nas disposições técnicas que visavam melhor acústica e visibilidade.

Prancha 2 - Interior do Teatro Sete de Setembro



2.1.2 Prancha 2 – Interior do Teatro Sete de Setembro

O interior do Teatro Sete de Setembro se encontra retratado na figura 2. A qual data de 26 de dezembro de 1926, nesse período o interior do teatro já se encontrava remodelado como foi descrito no capítulo 2. Durante a Belle Époque, acredita-se que o teatro ainda teria uma primeira ordem de camarotes, frisas⁴⁶, sendo a plateia reduzida. Esse processo de expansão das plateias ocorreu em diversos teatros que antes eram dedicados a um segmento específico da sociedade, mas, com o passar dos anos, viram-se obrigados a ampliar para um público mais diverso. Isso também pode ser decorrência dos gêneros teatrais apresentados, antes se tinha espetáculos mais intelectuais que exigiam distintos estudos para serem apreciados e, posteriormente, os gêneros, como a comédia, surgiram agradando este e demais públicos, atraindo maiores audiências.

A partir disso, o teatro até 1925 contaria então com frisas e camarotes no segundo e terceiro andar, totalizando 30 camarotes divididos por uma sobrecolunização. Os camarotes superiores contavam com gradis em ferro similares aos encontrados nos parapeitos das janelas na fachada, porém estes possuíam mais detalhes, se comparados ao padrão repetitivo apresentado na parte externa. Além disso, o teatro contava com espaço destinado à orquestra entre a plateia e o palco, o qual era no tradicional estilo italiano retangular com a plateia localizada frontalmente e delimitado pela boca de cena e a cortina, como registrado na figura 19.



Figura 20

Interior Sete de Setembro com vista do palco e orquestra

Fonte: BITTENCOURT, Ezio da Rocha. **Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade:** sociabilidades & cultura no Brasil Meridional (Panorama da história de Rio Grande). 1.ed. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2001.

⁴⁶ “Primeira fileira de camarotes imediatamente atrás da plateia em uma grande casa de ópera ou teatro”. (CHING, 1999, p. 249)

Essa cena, vista de outro ângulo, foi registrada pelo artista Edgar Degas em 1870. A cena pintada em óleo sobre tela de título “Orchestra of the Opera”, apresenta a orquestra no espaço delimitado e rebaixado entre a plateia e o palco, do mesmo modo presente na fotografia do Teatro Sete de Setembro. Ademais, ao fundo, vê-se o desenrolar de um espetáculo de dança, possivelmente de balé, e ainda o primeiro nível dos camarotes no canto superior esquerdo.

A área interior do teatro era quase em formato de ferradura, arquitetura tradicional do teatro italiano, fazendo com que os camarotes fossem até as laterais do palco. Essa formação do interior já impunha a plateia a serem somente espectadores da apresentação que se desenrolava à sua frente, diferente de antigamente que a plateia e os atores interagiam veementemente, sendo esta parte do espetáculo. A arquitetura também se distinguia para retratar esse *status*, os camarotes antes eram presentes aos lados e aos fundos do próprio palco, ou então o palco era sobressalente, ficando rodeado frontalmente e lateralmente pelo público, sendo esse denominado de palco elisabetano.

A tipologia do Sete de Setembro, como já mencionado, era de um teatro semiprivado e focado em um público seletivo – no caso de Rio Grande, na burguesia enriquecida pelo comércio –, o que fica claro através da arquitetura presente na riqueza de detalhes e a segmentação dos camarotes, demonstrando a existência de posições privilegiadas para assistir aos espetáculos.

Na prancha, apresenta-se tal conjuntura analisada em mais seis figuras. Começando pela figura 3, que é a planta baixa do Teatro Reims, na França, datada do período entre 1866 e 1873 – pois a Guerra Franco-Prussiana interrompeu as construções – e feita a caneta e tinta preta e vermelha. Tal obra foi realizada pelo arquiteto Alphonse Gosset (1835-1914). O mesmo é um tradicional teatro neoclássico com plateia em formato de ferradura, respeitando, como mencionado, a tipologia de um teatro italiano. A Itália, durante o século XVII, serviu de grande modelo para a arquitetura, pintura e música, datando desse período a tipologia citada.

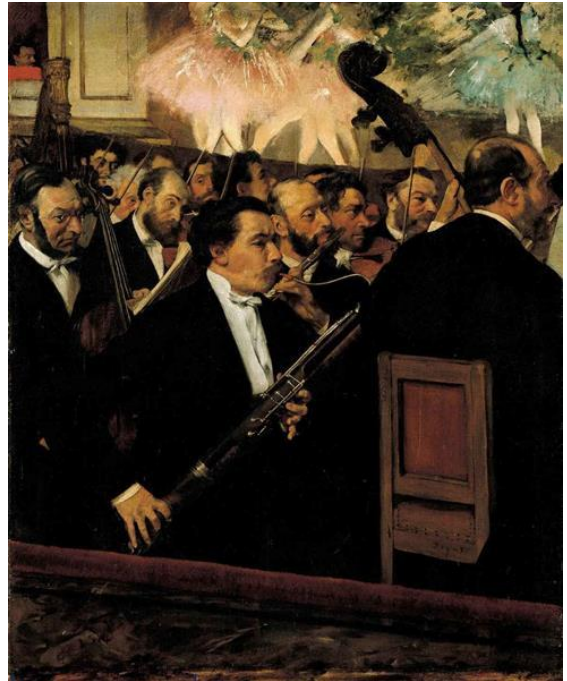


Figura 21
Orchestra of the Opera, c.1870
Edgar Degas
Óleo sobre tela
56,5 x 46,2 cm
Museu de Orsay

Fonte: <<https://www.wikiart.org/pt/edgar-degas/orchestra-of-the-opera-1869>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

A disposição dos assentos nesse estilo de plateia criava uma diferença nos níveis de visibilidade do palco, no entanto, era muito apreciada durante o período, pois propiciava a troca de olhares entre os espectadores, o que condiz com o contexto em que o teatro Sete de Setembro foi idealizado e construído. Durante praticamente todo século XIX, uma das principais funções atribuídas às artes cênicas era educar e moldar a sociedade, em um processo de desenvolvimento e civilização. “Este desejo de se instruir é perfeitamente característico do estado de espírito da nascente burguesia brasileira que descobria as necessidades da vida mundana” (BITTENCOURT, 2007, p. 5) e que visava moldar a sociedade que representaria suas cidades.

Todavia, nesse período, com as recentes transições das sociabilidades para o meio público e urbano, os teatros se tornaram um dos principais locais de exposição e trocas. À vista disso, as apresentações não eram somente para ver, mas para ser visto, lembrando muito a conjuntura estabelecida durante o período do teatro barroco abordado por Siqueira (1998) que se desenvolveu igualmente no século XVII, no qual a tipologia do palco italiano se popularizou.

Do mesmo ângulo de visão da fotografia do Sete de Setembro, encontra-se as figuras 1, 5 e 6. As duas primeiras são de edificações nacionais, respectivamente o interior do Teatro da Paz em Belém no ano de 1875, a qual foi registrada pelo fotógrafo Felipe Augusto Fidanza nascido em 1847 em Portugal e falecido em 1903 em Belém, e o interior do Teatro Municipal de São Paulo em 1911. A última figura citada representa o palco da “Odessa National Academic Opera and Ballet Theater”, aproximadamente em 1870.

Para mais, as figuras 4 e 7 apresentam exuberantes cinco ordens de camarotes. A primeira é do Teatro di San Carlo em Nápoles ao sul da Itália retratado anonimamente entre os anos de 1860 e 1875. A segunda é uma pintura do artista italiano Giovanni denominada **Musical Fête** e data de 1747. Nessas figuras, enxergamos, além da plateia e camarotes, os palcos com cenários fixos e apresentações.



Figura 22

Palco Sete de Setembro com atores em 1930

Fonte: Blog Papareia <<http://guaiecapapareia.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Outra coisa comum ao século XIX eram os cenários “fixos”⁴⁷ e em camadas, tal conjuntura também ocorria no Sete de Setembro – como retratado na figura acima – e era encontrada desde o período do teatro religioso, como exposto por Danckwardt (2001). Durante a Idade Média, os teatros foram abolidos, não podendo mais ter apresentações e construções cênicas. Todavia, o mesmo continuava existindo de forma clandestina, porém não mais com edificações dedicadas a essa arte, ocorrendo um hiato na história dos edifícios teatrais. Após um tempo, a igreja começa a ver o teatro como uma forma de catequização, apropriando-se dessa arte para utilizá-la dentro das igrejas. Adaptando-se a esse novo local e as narrativas contadas, um dos recursos utilizados foi a criação de vários cenários, em que, muitas vezes, os próprios espectadores transitavam entre os ambientes.

Depois disso, o teatro vai para as ruas, tendo, por exemplo, a *commedia dell'arte*. Quando se busca retornar com as construções arquitetônicas no renascimento, não se tem mais um referencial para seguir, de modo que os artistas recorreram aos escritos em busca de referências, seguindo então os valores do “teatro tradicional”. Dentro disso, cabe ressaltar os escritos detalhados de Vitruvius a respeito dos teatros que existiram na Grécia e Roma.

⁴⁷ Anteriormente, esses cenários eram realmente construídos e fixados aos palcos. Nesse período, entretanto, eles são fixos durante as apresentações e, após elas, são substituídos, podendo haver uma rotatividade dos cenários, mas ainda mantendo as estruturas e os estilos apresentados anteriormente. Muitas companhias da época levavam seus próprios cenários e montavam nos palcos.

A partir desses registros, foi possível reconstruir aquelas edificações, seguindo as disposições, tipologias e métricas que visavam tanto visibilidade quanto acústica. Por isso, entende-se que o teatro ocidental tem início na Grécia e, conseqüentemente, em Roma, pois é a partir deles que se estabelece, por exemplo, os teatros italianos tão comuns a tipologia teatral brasileira. Retomando, as disposições cenográficas acabaram transpassando das igrejas para os teatros, que eram construídos nos próprios palcos e, posteriormente, seriam construídos e transportados junto às companhias artísticas que montariam e fixariam os cenários nos palcos para suas apresentações.

Como se nota em praticamente todas as fotografias, as edificações possuíam pinturas e ornamentos em seus tetos e abóbadas. Apesar de não terem sido encontradas fotografias que retratem a abóbada presente no Teatro Sete de Setembro, através dos relatos de Mauro Guerra a respeito de seu pai o artista Bastos Guerra, conclui-se que o Teatro Sete de Setembro possuía pinturas interiores, as quais teriam sido renovadas na primeira metade do século XX pelo artista. Segundo Mauro Guerra (2020), a

obra de grande vulto que [ele] realizou, foi a pintura da cúpula do Teatro 7 de Setembro (antigo), trabalho realizado durante o período de seis meses, afrescos e retratos de compositores clássicos ali foram pintados. Mas durante a demolição do teatro, lamentavelmente não tiveram o cuidado de preservar e guardar as pinturas. (GUERRA, 2020, s/p.)

2.2 História do Politeama Rio-Grandense

Ainda que as histórias dos teatros Sete de Setembro e Politeama Rio-Grandense apresentem semelhanças, há a que se destacar inicialmente suas distinções, começando por suas origens. O conhecido Politeama tem em sua fundação o nome de “Anfiteatro Albano Pereira”⁴⁸, em homenagem a seu idealizador. Este era o empresário e artista equestre Albano Pereira⁴⁹. Antes da construção do anfiteatro, junto a sua família, ele era proprietário e diretor de um circo, o qual já havia se apresentado duas vezes em um barracão armado na Praça Sete de Setembro em Rio Grande.



Figura 23

Albano Pereira. Desenho a lápis. Sem data. Arquivo de família.
Fonte: ROCHO, Lara. **SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO: albano pereira e seus circos estáveis em Porto Alegre e Rio Grande, 1875-1887**, 2018, 220 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

⁴⁸ Também conhecido como “Circo Albano Pereira”.

⁴⁹ Para saber mais sobre o artista: **SENHORAS E SENHORES, RESPEITÁVEL PÚBLICO: Albano Pereira e seus circos estáveis em Porto Alegre e Rio Grande, 1875-1887**. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/183016>>. Acesso em: 30 out. 2020.

No ano de 1875, o artista e sua companhia, denominada “Circo Universal”, realizavam apresentações na Praça Conde d’Eu, em Porto Alegre/RS. Sendo muito aclamado pelo público, o empresário acaba por desmanchar o toldo, a fim de realizar o feito de erguer um circo fixo na mesma praça. Desse modo, de maio a agosto do ano de 1875 foi erguido um “pavilhão soberbo”, o qual teve como mestre de obras Manuel Afonso Rios. A obra, propriedade exclusiva de Albano Pereira, custou mais de oito contos de réis e contava com 32 metros de circunferência, dois salões de entrada, salas de bebidas e cafés, um palco de dez metros por sete e uma cavaliária⁵⁰ para até 30 animais. Além disso, a obra

contava com três ordens de cadeiras, uma de camarotes com 32 divisões e cinco assentos por unidade em plano suspenso, com as arquibancadas em sete ordens, comportando mais de mil pessoas. (DAMASCENO, 1956, p. 161-162).

Após a inauguração, no dia 13 de agosto, a companhia realizou diversas apresentações, atraindo grande público. Entretanto, seus dias de glória começaram a declinar e, em outubro do mesmo ano, o público⁵¹ já era escasso.

Enquanto essa história se desenrolava em Porto Alegre, Albano Pereira já construía sua trajetória na cidade do Rio Grande. Retornando de uma viagem a Montevideo, com intuito de contratar artistas para seu circo que iria inaugurar em agosto, o empresário, no dia 29 de julho de 1875, declara a imprensa que iria, nesse mesmo dia, requerer licença para construir em Rio Grande um circo similar ao que estava sendo erguido em Porto Alegre. Caso fosse cedida a licença, o empresário garantiu que as obras iriam começar imediatamente e o edifício perduraria por, no mínimo, quatro anos. No dia 21 de setembro de 1875, a Câmara de Rio Grande autorizou o funcionamento da casa de espetáculos. Desse modo,

Consta na Ata e Termos da Câmara de Vereadores do Rio Grande de 21 de setembro de 1875 Op. 68-69 que o Sr. Albano Pereira requereu licença para o estabelecimento de um circo na cidade pelo prazo de quinze anos, que seria construído próximo à Praça Municipal (hoje Praça Xavier Ferreira), entre o Mercado Público e o antigo prédio já demolido da Associação Comercial (hoje Câmara do Comércio). Foram-lhe concedidos, entretanto, somente quatro anos, com a condição expressa de ser demolido se, antes desse prazo, a Câmara resolvesse aumentar o edifício do Mercado. (BITTENCOURT, 1996, p. 132)

⁵⁰ Edifício para alojamento de cavalos, muares e burros.

⁵¹ Damasceno (1956) aponta que o público estava saturado das apresentações e que nesse mesmo mês houve uma pateada ao artista Nelson. A mesma teve intervenção policial o que desmoralizou o local e colocou um ponto final em sua glória.

No dia 18 de outubro de 1875, foram iniciadas as obras. Localizado então entre o Mercado Público e a Câmara do Comércio, o circo-anfiteatro foi inaugurado no dia 1º de janeiro de 1876. Monteiro (1937) afirma que a apresentação foi muito concorrida e aplaudida. A partir dessa data, o teatro iria funcionar às nove horas, nas terças-feiras, quintas-feiras e também aos finais de semana, apresentando a “Companhia de Cavalinhos e Pantomimas” e apresentações dramáticas e líricas.



Figura 24

Fotografia panorâmica da cidade do Rio Grande em que se encontra o Anfiteatro Albano Pereira

Fonte:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1070782596616392&set=g.1509648409266249&type=1&theater&ifg=1>>. Acesso em: 15 out. 2020.

A construção em madeira era simples e com cobertura de telhas de zinco. Em novembro de 1879, Albano Pereira solicitou mais oito anos de funcionamento, só lhe foram concedidos dois. Entretanto, as atividades foram interrompidas precocemente após cinco anos por um forte temporal no dia 19 de julho de 1881 que derrubou a recente construção.

O prédio foi reconstruído novamente em madeira com sua reabertura em dezembro do mesmo ano. O Jornal Local Diário do Rio Grande, de 22 de dezembro de 1881, disserta sobre a nova construção, agora denominada Politeama Rio-Grandense:

Tivemos hontem ocoasião de visitar elegante edificio, propriedade do infatigável artista Sr. Albano Pereira. As notáveis reformas porque acaba aquelle estabelecimento, e nas quaes dispensou o respectivo proprietário avultada soma, garantem-lhe a primasia entre todos os theatros da provincia. A solidez da obra e o esmero e capricho com que foi executada, colocam-n’ o em condições de offerecer ao público commodidades superiores a qualquer outro edificio d’aquella natureza. E digno de encomios o Sr. Albano Pereira pelos grandes sacrificios a que se expôz para dotar nossa cidade com um theatro nas condições em que se acha o Politheama Rio-Grandense⁵². (DIÁRIO DO RIO GRANDE, 1881, p. 1-2)

⁵² Segundo Antenor Monteiro (1937), essa foi a primeira vez que o anfiteatro aparece com o nome “Polytheama Rio Grandense”, anteriormente conhecido por Circo ou Anfiteatro Albano Pereira.

Todavia, após somente três anos, o teatro não era mais capaz de oferecer segurança ao público e aos artistas, tendo em vista sua deterioração. Nesse contexto, foi condenado a demolição em 1883, mas somente em 1884 tal ação foi concretizada. Ainda nesse ano, Albano Pereira, agora junto a Antônio Marques de Oliveira Rey⁵³, mobilizaram-se para a construção de um novo teatro na Rua Andradas esquina com General Câmara.

Sendo assim, em 18 de setembro de 1884, os irmãos engenheiros Ricardo e Emílio Calcagno solicitaram à Câmara da cidade a aprovação do projeto de edificação. Com as devidas autorizações, as obras iniciaram, todavia, elas não estavam sendo realizadas como deveria, ocorrendo intervenção da Câmara, a qual mandou peritos verificarem e redigirem as orientações do que deveria ser alterado para funcionamento do teatro.



Figura 25
Fachada do Politeama Rio-Grandense

Fonte:
<<https://historiachistoriografiadors.blogspot.com/2018/08/teatro-politeama.html>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

Em 10 de fevereiro de 1885, foi solicitada a autorização para funcionamento da casa de espetáculos e já no dia 13 a mesma foi concedida após análise de uma comissão de empreiteiros. Por fim, o Politeama Rio-Grandense, agora em um novo edifício, teve sua inauguração nas noites dos dias 15, 17 e 22 de fevereiro daquele ano com a realização de bailes à fantasia em decorrência do Carnaval. Monteiro (1937) afirma ainda que o teatro abriu suas portas para os Clubes Saca-Rolhas, Diogenes, Terríveis, Congo e Minas. As cadeiras da plateia eram móveis, de forma que o edifício pudesse ser utilizado para outros fins, como bailes de carnaval. O mesmo formato era utilizado para apresentações circenses, em que a plateia era transformada em picadeiro e os espectadores ficavam localizados nos camarotes e nas galerias.

O novo teatro era construído em alvenaria e estilo eclético. Ficava alinhado às construções em seu entorno, entretanto, destaca-se por suas grandes dimensões, bem superiores

⁵³ Estabelecido na cidade no ramo de comércio, possuindo uma loja de calçados na atual rua General Bacelar, entre Andradas e Zalony. Todavia, a sociedade entre ele e o empresário Albano Pereira durou pouco e acabou sendo resolvida nos tribunais (MONTEIRO, 1937).

ao já existente Teatro Sete de Setembro, sendo essa outra característica que os diferenciavam. O edifício apresentava dois pavimentos e dois pequenos pátios gradeados ao lado,

No primeiro, sete portas davam acesso à construção. No segundo, duas janelas e um caixilho de madeira em arco pleno ao centro da fachada e quatro janelas laterais. Encimavam a construção cornijas em semicírculo, coroadas por quatro pinhões, e ao centro a Lira de Orfeu aludia às atividades artísticas no edifício. (BITTENCOURT, 2007, p. 174)

Com seus dois pavimentos, o teatro tinha capacidade para 1600 pessoas, o que demonstra a amplitude social do local, distinto do Sete de Setembro, o qual era um espaço menor e de maior requinte. Isto deixava a cidade do Rio Grande com duas ótimas casas de espetáculo.



Figura 26
Fachada do Politeama Rio-Grandense vista da direita
Fonte: Biblioteca Rio-Grandense

Em 1886, o edifício passa a ser propriedade exclusiva de Marques Rey, pois Albano Pereira retornaria para Porto Alegre. Ele se despede através da imprensa da cidade do Rio Grande no dia 21 de agosto. Damasceno (1956) registra que, no ano de 1887, em parceria com Cândido Ferraz, o artista realizou apresentações no Teatro Variedade em Porto Alegre com a “Companhia Equestre, Ginástica, Acrobática, Equilibrista, Malabarística, Mímica e... Bufa”. Com seus variados tipos de apresentações a companhia foi considerada perfeita, excepcional e agradável. Cabe destacar o número que contava com 80 crianças ricamente vestidas (DAMASCENO, 1956).

Diferente do Sete de Setembro, o Politeama Rio-Grandense não sofreu praticamente nenhuma grande reforma. Bitencourt (2007) ainda afirma que, ao término de 1930, ele ainda mantinha grande parte de suas primitivas características da reconstrução de 1885. A revista “Rio Grande do Sul Revista Ilustrada” registra, no ano de 1911, que o teatro contava com excelentes picadeiros e cenários variados. Afirma-se ainda que, além das companhias equestres e de ginástica, o teatro recebia companhias dramáticas de óperas e operetas e, pensando nessas, que seu interior foi recentemente reformado, buscando receber com melhor comodidade o público.

No ano de 1913, Marques Rey arrendou o teatro para a firma Gaudio & C. Nesse mesmo ano, o advento do cinema chega ao Politeama com a instalação do “Victor Cinema” no dia 15 de agosto. A partir disso, o espaço começa a ser chamado de “Cine-Teatro Politeama” – tal como ocorre com o Teatro Sete de Setembro – e conta com sessões de fita cinematográficas que custavam 500 réis o lugar (MONTEIRO, 1937). Já em 1937, Monteiro (1937) afirma que o edifício pertence aos herdeiros de Rey e parte a firma Gaudio & C.

Foi idealizada ainda pelo empresário Fluvio Salvado Gaudio, a construção de um novo edifício para o Cine-Teatro Politeama com seis pavimentos de responsabilidade dos engenheiros construtores Spolidoro & Cia. O projeto acabou não sendo realizado, entretanto, o croqui da edificação e a fotografia do engenheiro se encontram aqui registrados.

Com a chegada da década de 1950, o prédio acabou novamente ficando em situação precária. Com as atividades cada vez mais decadentes, o Cine-Teatro fecha efetivamente suas portas em 1953 e a edificação restante é demolida em 1955 para a expansão do Colégio Joana D’Arc.



Figura 27
Retrato Sr.
Domingos
Spolidoro

Fonte: Blog Papareia
<<http://guaiecapapareia.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020.



Figura 28
Projeto para construção de um novo
edifício para o Cine-Teatro Politeama
Fonte: Blog Papareia

<<http://guaiecapapareia.blogspot.com/>>
Acesso em: 10 out. 2020.

Prancha 3 - Fachada do Politeama Rio-Grandense



2.2.1 Prancha 3 - Fachada do Politeama Rio-Grandense

O Politeama Rio-Grandense, representado nas figuras 1 e 5, como já mencionado, inicia-se como Anfiteatro Albano Pereira, localizado entre o Mercado Público e a Câmara. Sua segunda edificação localizada na rua Andradas se encontra retratada nas fotografias.

Em estilo eclético⁵⁴, o frontispício principal contava com três portas no térreo e três janelas na parte superior. As três portas eram retangulares com sobreportas⁵⁵, sendo a principal igualmente retangular e as laterais arqueadas. Acima de cada uma delas, separadas por uma cornija presente em todo frontispício, estavam as janelas, as duas laterais eram retangulares, enquanto a central é semicircular. Além disso, a fachada conta ainda com duas portas a direita e duas portas à esquerda do frontispício, simples, em formato retangular, com ripas verticais. Somente o frontispício conta com segundo andar, apresentando, possivelmente, duas janelas retangulares a direita e mais duas a



Figura 29

Detalhe da fachada do Politeama Rio-Grandense

Fonte: Blog Papareia

<<http://guaiecapapareia.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

esquerda. Ao todo, a edificação é ornamentada com molduras simples e formas retas e semicirculares. Além disso, Bittencourt (2007) narra que o

Grande telhado metálico em forma piramidal com base poligonal recobria a sala dos espectadores. A base que o suportava tinha forma de tambor elevado, vazada por pequenas janelas. O telhado em telhas portuguesas também era visível. (p. 175)

⁵⁴ “Obras arquitetônicas e das artes decorativas inspiradas em um amplo espectro de estilos históricos, sendo a escolha do estilo ditada, em cada caso, pelo que se julga adequar-se às tradições locais, à geografia ou à cultura.” (CHING, 1999, p. 146)

⁵⁵ “Peça ornamental, geralmente composta por uma pintura ou trabalho em relevo, localizada diretamente acima do vão da porta.” (CHING, 1999, p. 228)

No centro superior da edificação, encontra-se um dos elementos mais significativos da fachada do Politeama, possivelmente uma lira⁵⁶ – instrumento musical de cordas muito comum na Antiguidade. Este tem formato de “U” com cordas verticais e uma barra horizontal responsável por fixá-las. Tal elemento foi retratado em outras edificações como apresentado nas figuras 2, 3 e 4⁵⁷. Por mais que cada uma carregue suas singularidades e elementos que as divergem, todas mantêm o mesmo formato original apresentado.

Ao refletir acerca do significado da lira, encontra-se que a mesma era um instrumento muito presente na mitologia grega. Nela, haviam três divindades conhecidas por seus dons artísticos e musicais que carregavam e tocavam lira. Estes eram Museu – filho de Selene e Antífemo, além de discípulo de Orfeu, que era capaz de curar doentes com suas canções –, Tamiris – filho do músico Filamon com a ninfa Argiope, que cantava e tocava lira, porém perdeu seus dons artísticos após desafiar as ninfas e alguns mitos ainda o mencionam como professor de Homero e autor de alguns poemas – e, por fim, Orfeu, que era cantor, poeta e músico. Ele era filho de Ôiagro com a musa Calíope e estava sempre cantando e tocando sua lira. Seu canto era famoso por acalmar tanto os homens quanto as feras, além disso, as plantas se curvavam quando ele passava. Orfeu ainda era capaz de amenizar as ondas em meio a tempestades e afugentar o canto das Sereias (ABRÃO, 2016).

Para mais, ainda se encontra o mito de Orfeu. A história se inicia com ele viajando para o Egito e se casando com Eurídice. Tempos depois, a mesma encontra com Aristeu que tenta estuprá-la, fazendo-a fugir, e, na fuga, pisar em uma serpente. A ninfa acaba morrendo pela picada, fazendo com que Orfeu descesse ao mundo do inferno para resgatá-la. Ele consegue autorização para levá-la de volta sob uma única condição: ele não poderia olhar para trás até que estivesse sob a luz do sol. Orfeu toca sua lira para guiá-la para fora do submundo, entretanto, quase chegando aos raios de sol, ele se vira para ver se ela conseguiu o seguir, perdendo-a para sempre (WILSON, 2016).

Bittencourt, no ano de 2007, faz a sua significativa contribuição para a leitura desse elemento tão central do Politeama, o mesmo alega que:

A lira é um símbolo de domínio público portador de um significado oculto que se revela por meio de uma leitura alegórica. Não é, desde muito, entre os instrumentos o mais popular, entretanto, continua simbolizando a música. Associada mitologicamente a Orfeu (também a Apolo e outros), configura-se num importante elemento icônico ligado à Antiguidade Clássica e que, através de uma continuidade

⁵⁶ Tal elemento também aparece em um anúncio de apresentação que iria ocorrer no Teatro Sete de Setembro no ano de 1955 o qual se encontra em anexo.

⁵⁷ Todas as imagens datam de 1875 e têm como referência Louis-Emile Durandelle e a “Ducher et Compagnie”.

imagética e mnemônica, percorreu todas as épocas chegando à atualidade ainda significativa. A lira é uma imagem mítica do mundo clássico que se mantém viva entre nós. (BITTENCOURT, 2007, p. 357)

A simplicidade da Lira do Politeama, em comparação às outras, também deriva dos objetivos para os quais a edificação foi construída e por quem. Enquanto a edificação do Sete de Setembro vem da união da burguesia rio-grandina enriquecida pelo comércio, o Politeama surge da iniciativa de um artista circense equestre, tanto que o interior do teatro, como será demonstrado nas próximas pranchas, é mais similar a tipologia encontrada na Grécia e Roma, enquanto o Sete de Setembro se assemelha a um teatro italiano. Eles são construídos com objetivos diferentes, o que resulta em arquiteturas distintas. O próprio nome do Polytheama indica isso, pois “poly” significa muitos e “theama” espetáculos. Sendo assim, sua edificação foi feita para abrigar os mais diversos tipos de apresentações, assim como o máximo possível de espectadores, fazendo com que sua construção principal lembre até mesmo uma tenda circense, como podemos notar na figura 5, na qual temos o prédio visto da direita.

Na fotografia, nota-se a fachada mais quadrada, enquanto o interior, onde está a sala de espectadores, os camarotes e o palco é circular. A edificação ainda tinha de cada lado corredores abertos para arejar a construção, sendo também uma construção de esquina. O formato circular de seu interior acredita-se ter como principal intuito receber as companhias circenses, assim como abrigar os espetáculos equestres. Eles retiravam as cadeiras presentes nas plateias, tornando-a um picadeiro e funcionando somente com as três ordens de camarotes.

Na prancha, estão presentes também as ilustrações das figuras 7 e 9. A primeira é um projeto de uma casa particular em Cannes, ao sul da França, feito a lápis aproximadamente em 1858 pelo mesmo autor que retratou os detalhes em rosácea da Igreja de Saint Germain l'Auxerrois na prancha 1, Louis Boitte. A segunda é a fachada principal do Teatro de Reims, na França, datada entre os anos de 1866 e 1873 e de autoria de Alphonse Gosset. A planta dessa edificação é de autoria de mesmo autor e está presente na prancha 2, pois, apesar da planta apresentar diversas semelhanças com o Teatro Sete de Setembro, a fachada da edificação estabelece mais relações com o Politeama Rio-Grandense. Em razão da amplitude do frontispício sobressalente ao restante da edificação, da presença marcante das cornijas em formato semicircular e do formato do teto com base circular que se afunila.

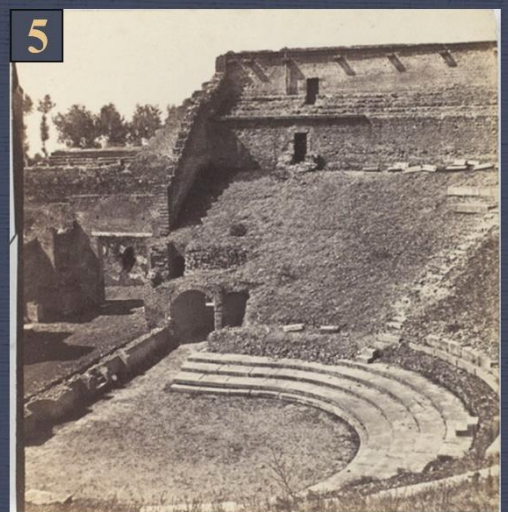
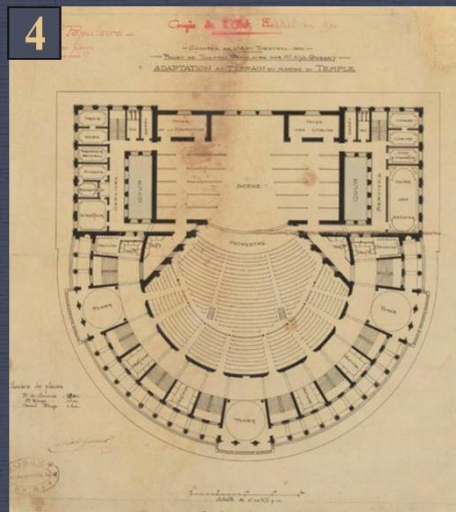
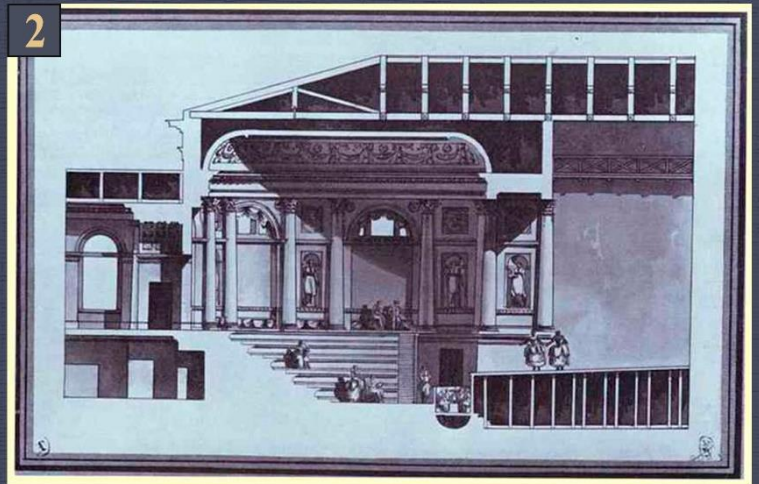
Por fim, em solo brasileiro se encontram três teatros retratados. O primeiro deles, na figura 10, o Teatro Santa Isabel localizado em Recife e registrado pelo fotógrafo Augusto Stahl (1828-1877) por volta de 1855. O mesmo conta com uma fachada sólida composta de elementos simples, cabendo destacar a entrada coberta que cria uma sacada para o segundo pavimento, de

forma distinta ao Politeama Rio-Grande, que não as possui. Entretanto, ambas edificações possuem ornamentos majoritariamente geométricos, acabamentos semicirculares e fachada dividida em três etapas, sendo dois pavimentos e um frontão.

Os outros dois teatros apresentam fachadas muito semelhantes e com mesma disposição. São estes, o Teatro Polytheama de Jundiáí fundado em 1911 e com capacidade para 1124 pessoas, o qual está retratado na figura 8, e o Teatro Politeama Esperança localizado no centro de Jaguarão e retratado na figura 6. Sua construção foi realizada entre os anos de 1887 e 1897 pelo construtor Martinho de Oliveira Braga. Os teatros apresentam, do mesmo modo que o Politeama, um frontispício principal, todavia, com somente um pavimento com duas portas e uma janela de cada lado. Ao lado dessa disposição central, encontra-se uma porta a direita e uma a esquerda, além disso, ambos possuem frontões, contendo o nome da edificação e alguns elementos mais orgânicos. Tais edificações possuem mais elementos neoclássicos do que o Politeama apresentado em Rio Grande.

Esses dois últimos prédios, como o próprio nome aponta, eram grandes edificações que visavam suportar diversos tipos de espetáculos. Equitativamente, eles visavam atender o grande público, acomodando maior número de espectadores diferentemente do Sete de Setembro que visava um público mais seleta em sua constituição, assim como tipos de espetáculos mais específicos, como Óperas, sendo essas motivações refletidas em suas construções e tipologias.

Prancha 4 - Interior do Politeama Rio-Grandense



2.2.2 Prancha 4 - Interior do Politeama Rio-Grandense

Essa prancha se inicia com a figura 6 que retrata o interior do Politeama Rio-Grandense. Ao comparar somente essa fotografia com a apresentada do interior do Sete de Setembro, é possível notar que esse teatro tem capacidade para um público bem maior. Ele contava com uma ordem de 20 frisas, uma de galerias e a plateia em formato octogonal, totalizando cerca de 1600 pessoas.



Figura 30

Interior plateia do Politeama Rio-Grandense na década de 1930 Fonte: Blog Papareia
<<http://guaepecapapareia.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

O interior do Politeama relembra muito a disposição arquitetônica dos teatros romanos e gregos, essencialmente os teatros romanos pela disposição da orquestra semicircular, diferentemente dos teatros gregos em que muitos apresentavam o coro em espaços circulares. Essa área específica seria referente a plateia no Politeama, entretanto, nele, quando funcionava na disposição retratada na fotografia, a orquestra é semelhante a do Sete de Setembro entre o palco e a plateia.

A parte das frisas é sustentada por colunas, formando arcos retos, enquanto a parte superior conta com grandes arcos oblíquos. A primeira ordem se encontra localizada no térreo e consegue se diferenciar da plateia através de um gradil, denominado por Bittencourt (2007) de “guarda-corpo”. Detalhes dos elementos descritos se encontram retratados na figura abaixo.

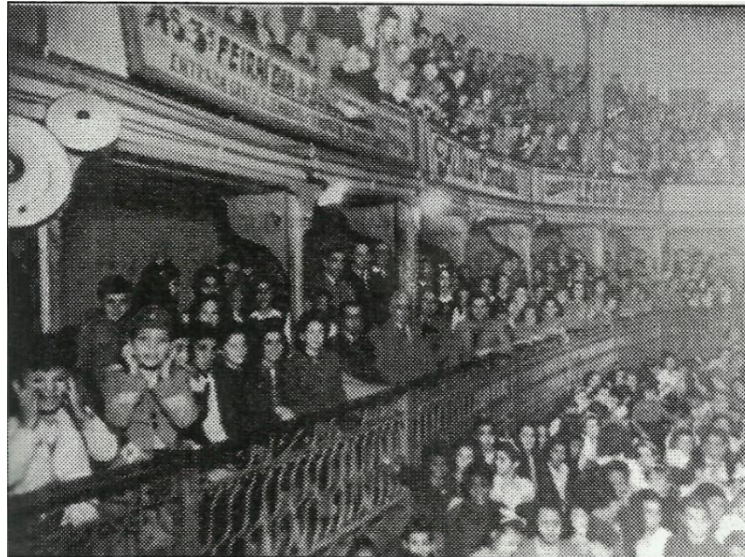


Figura 31

Interior do Politeama Rio-Grandense. Destaque para as frisas e galerias.

Fonte: BITTENCOURT, Ezio da Rocha. **Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional** (Panorama da história de Rio Grande). 1.ed. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2001.

As galerias são elevadas, ficando localizadas no segundo andar. Estas são compostas por arquibancadas feitas de madeira que possuem cinco degraus de assento que seguem o formato circular da construção, as quais se assemelham muito ao espaço destinado ao público nos teatros gregos e romanos, demonstrados nas figuras 5, 7 e 8. A figura 5 retrata o Teatro de Pompéia por volta de 1870. A figura 7 apresenta o Teatro Bacchus em meados de 1900 e, por último, na figura 8, tem-se a vista do vale da cidade de Segesta e as ruínas de seu teatro. O registro é de Auguste Delaherche e data de 1901.

Nessas edificações, não se tinha uma divisão tão segmentada como encontramos na prancha 2. Esses espaços se mostram amplos em seus interiores, o que reflete também a amplitude social ao qual eles eram destinados. A plateia do teatro Politeama, como já mencionado, era transformada em picadeiro, retiravam todas as cadeiras, fazendo com que o público se concentrasse nos dois andares de camarotes. Diferentemente do Sete de Setembro, acredita-se que o Politeama já tinha suas próprias cadeiras, não sendo necessário que os espectadores as levassem.

Na figura 4, encontra-se a planta baixa de um teatro elaborada por Alphonse Gosset – o mesmo arquiteto responsável pelo Teatro Reims já citado –, na qual identificamos semelhanças com a planta que se acredita o Politeama possuir através dos registros visuais. Nela é descrito um palco retangular, abaixo deste, um espaço mais amplo e semicircular destinado à plateia e às ordens de camarotes circulares – a edificação possuía também um segundo andar de camarotes. Semelhante à planta apresentada, nota-se que o Politeama também possuía as três

saídas apontadas, pois na imagem do teatro é possível ver a entrada principal centralizada, do lado direito tem uma placa indicando outra saída lateral e no lado esquerdo de quem visualiza a fotografia também há indícios de uma placa apontando para a terceira saída da edificação, o que condiz com os corredores laterais presentes na parte externa do teatro, possuindo então um lado espelhado ao outro.

A figura 2 é o projeto de uma seção do Teatro Hermitage em São Petersburgo feita em 1783 pelo mesmo responsável do projeto da fachada do “Instituto Smolny em São Petersburgo” mencionado na prancha 1, Giacomo Quarenghi. Nela nota-se, em consonância ao Politeama, as colunas e as falsas colunas, os grandes arcos, possivelmente um pequeno salão antes de adentrar a sala dos espectadores e um palco que, pelo recorte, parece estar acima do nível da plateia e ser de formato retangular. Os arcos mencionados também são encontrados em maiores dimensões na figura 3, que apresenta o interior de uma Catedral em Messina, na Itália, ilustrada pelo britânico William Leighton Leitch (1804-1883) em 1839. Essa obra, entretanto, apresenta maior requinte e sofisticação em sua ornamentação, sendo somente compatível às grandes dimensões e estrutura base.

No Politeama, temos a presença de elementos mais simples, como as construções em madeira presentes nos camarotes e galerias, possivelmente aproveitados da edificação anterior. Além disso,

As galerias, por sua vez, originalmente possuíam um parapeito sustentado por uma fileira de balaústres em madeira, que mais tarde foi substituído por um tabuado corrido onde eram fixadas as propagandas. Nas frisas, pilares e mão-francesas em madeira mantinham as galerias. Portas ao fundo das frisas e galerias lhe permitiam o acesso. Grandes pilares em madeira sustentavam o teto emoldurado por dois frisos, um deles com motivos geométricos. Do teto pendia um lustre de metal.⁵⁸(BITTENCOURT, 2007, p. 175)

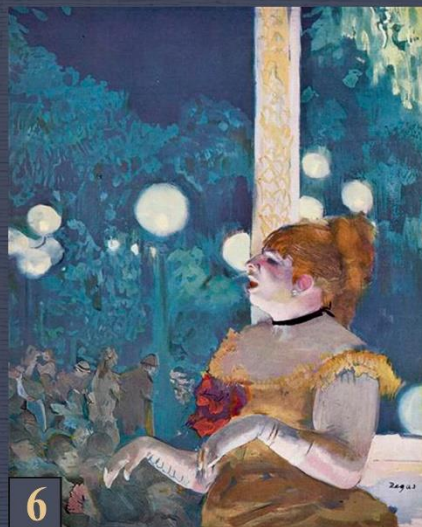
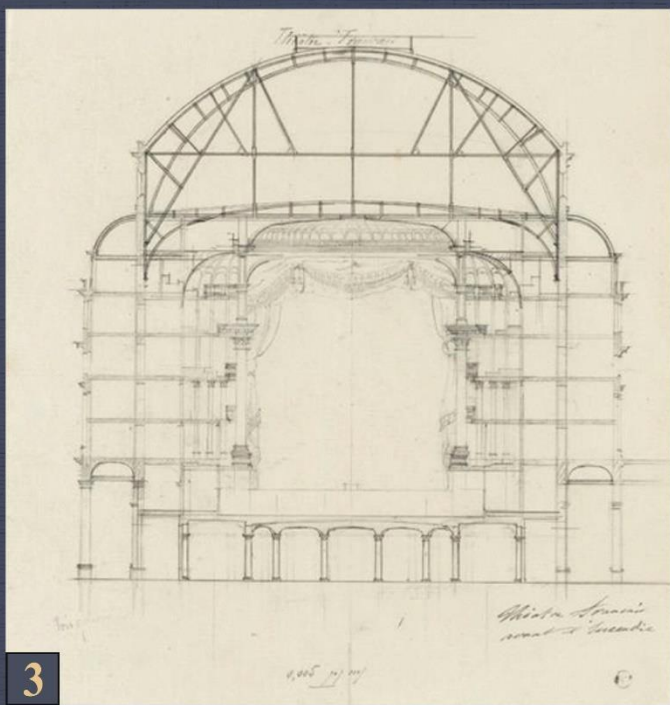
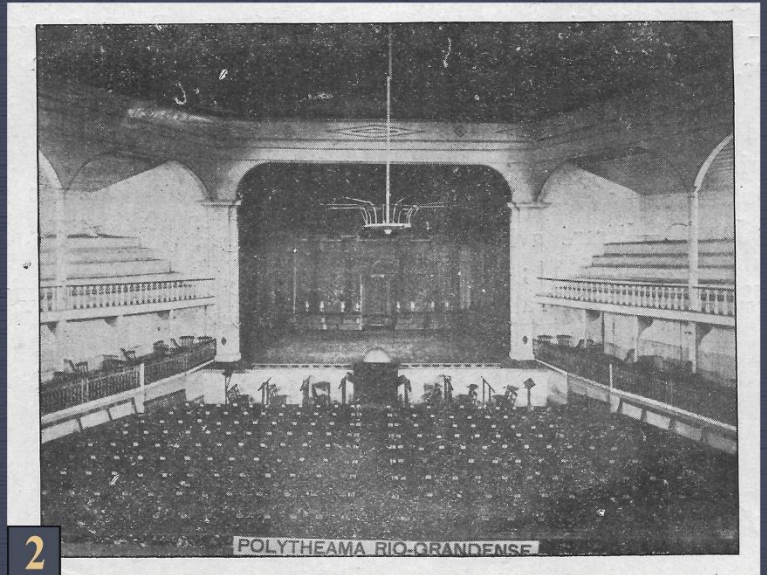
Entretanto, cabe mencionar aqui a figura 1 apresenta a sala de um teatro por volta de 1890, não se especifica o autor do registro ou qual o teatro específico. A mesma possui a sala principal em formato circular, além do grande espaço destinado à plateia e o lustre ao centro, mais luxuoso que o presente no Politeama. Todavia, enxerga-se os grandes arcos e as grandes vigas elevadas que demonstram a dimensão do espaço, sendo essa edificação ainda mais ampla do que as apresentadas na prancha 2.

Uma curiosidade interessante presente na fotografia do interior do Politeama Rio-Grandense são os suportes nas frisas e galerias em que se penduram casacos e chapéus. Os

⁵⁸ O lustre mencionado aparecerá na próxima prancha.

mesmos suportes também são identificados no interior do Sete de Setembro, constituindo-se em mais uma semelhança arquitetônica.

Prancha 5 - Palco do Politeama Rio-Grandense



2.2.3 Prancha 5 – Palco do Politeama Rio-Grandense

Como retratado na figura 2, o palco do Politeama Rio-Grandense era elevado e seguia o formato dos arcos presentes nas arquibancadas no lado oposto. Semelhante ao Sete de Setembro, as frisas e o segundo pavimento ficavam frontais ao palco, porém se estendiam até ficarem perpendiculares à boca de cena. Igualmente ao teatro citado, quando o Politeama funciona somente com seu palco retangular, ele limitava as interações da plateia com os atores, impondo o silêncio e a observação. Todavia, essa casa de espetáculos, quando transformada em picadeiro, retirando-se as cadeiras da área da plateia, possuía um grande palco semicircular em que o público se encontrava envolto da cena, mudando sua realidade e estabelecendo uma relação diferente entre plateia e a apresentação.

Nota-se aqui a lateralização dos camarotes, a qual também se identifica na prancha 4. Nesse caso, é possível ver mais com nitidez na figura 2 as arquibancadas presentes nas galerias superiores. Os palcos nesse período eram muito profundos e com uma menor boca de cena, talvez derivado do uso das diversas camadas de cenários fixos, como retratados na figura 1.

Na fotografia, está montado o cenário de uma das peças da Companhia Lírico Dramática Guarany no palco do Politeama Rio-Grandense. Além disso, na foto ainda estão os integrantes da companhia. Tal corporação foi fundada por Bastos Guerra, o mesmo responsável por pintar a cúpula do Sete de Setembro na primeira metade do século XX. Os cenários presentes na fotografia eram de autoria do mesmo artista, o qual a história será aportada em seguida.

Os cenários mencionados dialogam com os apresentados na prancha 2. Eles eram feitos para a companhia que os carregava e montava nos palcos para as apresentações. O mesmo apresentava diversas camadas, criando uma ilusão óptica até mesmo de colunas, arcos e cortinas. Essa concepção de cenários se encontra presente na figura 4. A mesma retrata a cena de um teatro decorado com uma praça datada de aproximadamente 1870, sem autor de registro ou especificação de qual teatro. Muito semelhante à fotografia, registra-se ainda um dos trabalhos feitos pelo artista e cenógrafo Bastos Guerra, o qual está retratado na figura 31, cabe destacar as semelhanças entre as árvores e casas.



Figura 32
Palco do Cine-Teatro Carlos Gomes
com cenário feito pelo artista Bastos
Guerra

Fonte: Acervo da família

Na prancha, ainda encontramos outra cena de palco, feita a giz pastel aproximadamente em 1877 pelo artista Edgar Degas. A figura em questão é a 7 e o título da obra é “*Singers on Stage*”. Nela, nota-se a presença da plateia em nível abaixo do palco, assim como possivelmente frisas e camarotes no segundo andar. Cabe ressaltar aqui a profundidade do palco e a disposição de pilastras à frente do mesmo. Como apontado por Bittencourt, no palco do Politeama:

Ladeavam o proscênio duas pilastras. Originalmente a “boca de cena” era encimada pelas “armas do [...] Império a par das armas portuguesas”. Mesmo com o advento da República estas continuam a ornamentar o teatro; entretanto, em 1890 seu proprietário foi intimado pela polícia local a efetuar sua retirada. Sabe-se que os artistas Eugênio Cavaleiro de Souza e Matteo Tonietti foram responsáveis pela execução dos panos de boca da cena desta casa, respectivamente inaugurados em 1910 e 1922. (BITTENCOURT, 2007, p. 175)

Seguindo essa leitura, a figura 3 é um projeto feito a tinta de um Teatro Francês, retratando possivelmente detalhes da edificação e dando ênfase ao palco feito anteriormente a 1914 pelo mesmo autor mencionado outras vezes nesse capítulo Alphonse Gosset. O formato da estrutura apresentado dialoga com o retratado na figura 6 do Politeama.

Por fim, nessa prancha temos o tríptico formado pelas figuras 5, 6 e 8. A primeira delas retrata a cantora lírica italiana Amelitta Galli-Curci, que no ano de 1915 se apresentou no Teatro Politeama, a segunda é uma obra em guache e giz pastel feita pelo artista francês Edgar Degas (1834-1917), possivelmente de 1875 a 1877 sob o título de “The Cafe Concert” ou “The Song of the Dog”, e, por último, a fotografia do francês Eugène Adolphe Disdéri (1819-1889) de uma mulher sentada em pose feita entre os anos de 1858 e 1867. Elas se conectam a partir da postura, vestimentas e fisionomia.

Sendo assim, não só os edifícios e o público, mas o que era apresentado também estava em consonância com o circuito artístico teatral nacional e internacional, essencialmente europeu. A exemplo da artista em questão que vem da Itália para realizar apresentações no Brasil e passa pela cidade do Rio Grande, as apresentações não estavam limitadas às companhias teatrais locais, estaduais ou até mesmo nacionais. Através principalmente dos jornais e dos anúncios da época, registram-se nos palcos rio-grandinos diversas companhias estrangeiras, também denominadas sociedades dramáticas.

Tal conjuntura era incentivada pela localização da cidade no cenário portuário, visto que tornava o município a porta de entrada ou saída das companhias do Brasil, podendo estas adentrarem o país pelo porto ou então se despedirem por ele. Assim, propiciava que grandes nomes do circuito artístico, que se apresentavam em cidade como o Rio de Janeiro e no exterior, passassem pelos palcos da cidade.



3. Bastos Guerra, um artista plural

O já mencionado pintor da cúpula do Sete de Setembro e brilhante diretor e cenógrafo de peças que passaram pelo palco do Politeama Rio-Grandense, Bastos Guerra (1878-1964) foi um atuante artista nesta cidade⁵⁹. Nasceu em Agueda, distrito administrativo de Aveiro, em Portugal, no dia 15 de janeiro de 1878, filho de Francisco de Figueiredo Bastos e Josefa Maria de Jesus.



Figura 33
Retrato do artista Bastos Guerra
Fonte: Acervo da família.

⁵⁹ A partir de uma entrevista, bem como de documentos cedidos pelo advogado e estilista Mauro Pery Bastos Guerra, filho do segundo matrimônio de Joaquim Ribeiro Figueiredo Bastos Guerra, foi possível vislumbrar parte da trajetória desse exímio artista. A entrevista foi dividida em dois momentos com roteiros distintos. As perguntas foram entregues em novembro de 2020 e as respostas foram devolvidas no mesmo mês. O entrevistado solicitou que as respostas fossem entregues por escrito por se sentir mais confortável.

Após realizar estudos em Portugal, ele viajou para o Brasil com seu pai e com seu irmão, fixando residência em Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, em meados de 1894, local onde conheceu e casou com sua primeira esposa Anna Porto Guerra (1884-1937?). Com ela, teve as gêmeas Ondina e Olga, os gêmeos Otto e Oscar e ainda outros dois filhos denominados Hercio e Joaquim.

Durante o tempo em que viveu no município pelotense, Guerra trabalhou para diversos clubes sociais, sendo alguns desses: Clube Diamantinos, Clube Brillhante e Clube Caixeiral, para os quais criava as decorações dos interiores das edificações e os carros alegóricos para os clubes carnavalescos. Além disso, realizou trabalhos artísticos nos teatros Theatro 7 de Abril (Praça Cel. Pedro Osório, 152), Theatro Guarany (Rua Lôbo da Costa, 849) e Teatro Avenida (Av. Bento Gonçalves, 3972).



Figura 34
Carro Alegórico do Club Diamantinos em 1913.
Fonte: Acervo da família.

No ano de 1913, ele foi escolhido pelo Clube Diamantinos para fazer o carro alegórico, retratado na figura 33, que conduziria a corte, a qual tinha como rainha a filha da Baronesa Déia Maciel. O artista retorna para a Europa junto a sua esposa após perder três dos seus filhos, os gêmeos Otto e Oscar e a gêmea Olga, levando consigo os filhos Joaquim, Hercio e Ondina, em meados de 1915. Nesse momento, ele os inicia na carreira artística como cantores líricos e os mesmos realizam diversas apresentações em solo europeu.



Figura 35
Carteira de Identidade da Casa dos Artista de Ondina Guerra.
Fonte: Acervo da família.

Eles retornam então para o Brasil, indo para o Rio de Janeiro. A partir da carteira de identidade da Casa dos Artistas de Ondina, conforme exposto na figura 34, é possível registrar que, no ano de 1922, a família se encontrava na cidade, local no qual passou pouco tempo entre os anos de 1921 e 1922 antes de fixar novamente residência em Pelotas. A partir disso, passam a realizar apresentações artísticas por cidades de todo o estado do Rio Grande do Sul.

Bastos Guerra foi responsável pela idealização e produção da Companhia Lírica Dramática “Guarani” juntamente a atores locais⁶⁰. A mesma estreou em 6 de janeiro de 1923 no Cine-Teatro Guarani com o drama “A Rosa do Adro” (BITTENCOURT, 2007). O artista era responsável pela montagem, construção de cenário e idealização dos figurinos em todas as peças apresentadas.

A Companhia tinha como principal foco espetáculos divididos em vários atos com cantos líricos, os quais foram muitas vezes acompanhados pela orquestra da escola de música da Sra. Lili Shimith. Destaca-se sua participação nas peças: A Rosa do Adro, Milagres de Santo Antônio e Mártir do Calvário.



Figura 36
Companhia Lírico Dramática Guarany no palco do Politeama Rio-Grandense. Cenários de Bastos Guerra.

Fonte:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1105570399804278&set=g.1509648409266249&type=1&theater&ifg=1>>. Acesso em: 26 set. 2020.



Figura 37
Anúncio de Jornal de apresentação da Companhia Lírico Dramática Guarani no Politeama Rio-Grandense.

Fonte:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1105570559804262&set=g.1509648409266249&type=1&theater&ifg=1>>. Acesso em: 26 set. 2020

⁶⁰ Mauro Guerra registra os seguintes atores e atrizes que atuaram na companhia no decorrer dos anos: Romulo Coutinho, Coriolano Benício, Onofre Benício, José Vitória, Álvaro Vorto, Álvaro Delfina, Tranquedo Leonel, Pery Silveira, Gilberto Albo Schroeder, Nilza Molina, Nilba Molina Medeiros, Theresinha Albo Schroeder, Ondina Guerra Marin, Iara Guerra Marin, Ligia Guerra Cecere, Livia Guerra Santos, Esther Bastos Guerra e Marly Antqueira Souza.

Após o falecimento de seus dois filhos e de sua esposa Anna, em 1938 ele conhece Elza Passos (1916-19??) com quem se casa no dia 6 de outubro do mesmo ano e fixa residência na cidade do Rio Grande. Com ela teve os filhos: Ligia Maria Bastos Guerra (1940-1989), Livia Alcina Bastos Guerra (1942-2010), Esther Badelaide Bastos Guerra (1947-2010) e Mauro Pery Bastos Guerra⁶¹. Mauro escreve ainda que “todos estes filhos com formação musical e artística trabalharam na Companhia Lírica Dramática ‘Guarani’ por ele fundada em todos os teatros desta cidade” (GUERRA, 2020, s/p.).



Figura 38
Fotografia do ator Tranquedo Leonel como Jesus
para a peça Mártir do Carvalho. Figurino
idealizado por Bastos Guerra.
Fonte: Acervo da família.

A filha do primeiro matrimônio, Ondina, até se casar com o escultor e pintor italiano Ângelo Marin e se mudar para a cidade de Caxias do Sul, também atuou em diversas produções de Bastos Guerra. Algumas peças apresentadas foram: O mártir do Calvário, Conde de Monte Cristo, Morro dos Ventos Uivantes, A Bora de Adro, Os Milagres de Santo Antônio, Três Almas para Deus, Rosas de Todo Ano e Adúltera.

Tais textos são de grandíssima qualidade e renome, os quais brilharam repetidas vezes nos palcos dos teatros rio-grandinos, sendo estes os aqui analisados Politeama Rio-Grandense e Teatro Sete de Setembro, assim como nos teatros Carlos Gomes, Avenida e União Operária,

⁶¹ Nascido no dia 30 de outubro de 1948.



Figura 39

Fotografia de Hercio e Ondina vestidos para apresentações, possivelmente de canto.
Fonte: Acervo da família.



Figura 40
Fotografia de Hercio e Ondina.
Fonte: Acervo da família.



Figura 41
Retrato de Ondina Guerra
Fonte: Acervo da família.



Sta. Ondina Guerra

JULIA, no drama

2º DE MULHER

Figura 42

Fotografia de Ondina com figurino para apresentação idealizado por Bastos Guerra.
Fonte: Acervo da família.



Sta. Ondina Guerra

No drama Conde de M. Christo
Condessa de Morcéf

Figura 43

Fotografia de Ondina Guerra com figurino de Condessa de Morcéf para o drama Conde de Monte Cristo. Figurino idealizado pelo artista Bastos Guerra.

Fonte: Acervo da família.



Figura 44
Retrato de Hercio Guerra.
Fonte: Acervo da família.

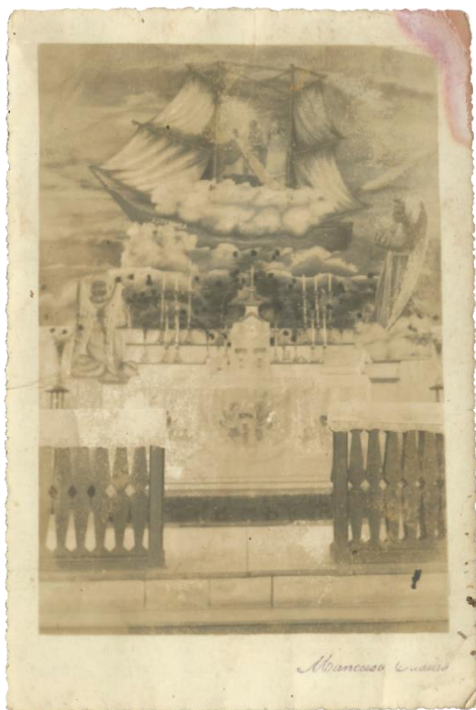


Figura 45
Retrato de Joaquim Guerra.
Fonte: Acervo da família.

Além de atuar nos locais mencionados, o artista ainda realizou trabalho para os “teatros” presentes nos interiores das escolas Joana D’Arc, Juvenal Miller e Salesianos da cidade do Rio Grande. Mauro narra que:

No palco da escola Joana D’Arc existia o “pano de boca” por ele pintado tendo ao centro belíssima imagem de “Santa Joana D’Arc”, além de inúmeros cenários encomendados a ele pela irmandade, que acho também que não foram preservados. Em data que não memorizo fui procurado sr. Diretor do Museu de nossa cidade solicitando-me se tínhamos algum cenário para doar ao Museu, como não tínhamos mais cenário algum, indiquei a ele que solicitasse a Escola Joana D’Arc, para obtenção de algum cenário, entretanto, lhe foi negado pela carola, sob alegação de que tinham que ter ordem superior à ordência. (GUERRA, 2020, s/p.)

Para mais, Guerra se fez presente também nos carnavais realizados no estado do Rio Grande do Sul. Destacam-se as seguintes produções realizadas: Carros Alegóricos para o Carnaval na cidade de Porto Alegre (1954 e 1995); Carros Alegóricos para Carnaval Clube Araras; Carros Alegóricos para o Clube Carnavalesco Apolo por ele fundado (1956); Carros Alegóricos para o Clube Espia Só cidade de Pelotas (1957); Carros Alegóricos para a Festa da Uva (1958) e Carro Alegórico para a 1ª Festa do Mar. Sendo assim,



A arte cenográfica desenvolvida na cidade durante os Anos Vinte e os Trinta tinha como expoente o português Joaquim Ribeiro Figueiredo Bastos Guerra (1882-1964)⁶², hábil artista na confecção de cenários, fornecendo-os à todas as casas de espetáculos Bastos Guerra trabalhava também em decorações de bailes de carnaval e na construção dos carros alegóricos do Clube Arara, memoráveis por sua grandiosidade e originalidade. Dessas artes efêmeras só restam algumas imagens apreendidas em fotografia de época, nas quais as matizes de preto sobre o papel branco pouco revelam. (BITTENCOURT, 2001, p. 125-126)

Figura 46

Fotografia possivelmente de igreja em Caxias do Sul com Pinturas do artista Bastos Guerra

Fonte: Acervo da família.

⁶² As datas de ano e morte citadas pelo autor divergem das fornecidas pelo filho do artista para essa pesquisa.



Figura 47

Fotografia do carro alegórico para a Festa da Uva em Caxias do Sul/RS no ano de 1958. Em cima da águia, encontra-se a filha de Bastos Guerra, Ligia.

Fonte: Acervo da família.



Figura 48

Fotografia do carro alegórico para a Festa da Uva em Caxias do Sul/RS no ano de 1958. Em cima da água, encontra-se a filha de Bastos Guerra, Ligia, e, na parte inferior, as filhas Livia e Esther e a neta Iara.
Fonte: Acervo da família.



Figura 49

Fotografia do carro alegórico idealizado e construído pelo artista Bastos Guerra.
Fonte: Acervo da família.

O artista era parceiro e amigo íntimo do pintor e escultor italiano Matheus Tonietti, o qual também atuou no cenário artístico de Rio Grande, sendo destacado por Mauro seus trabalhos como pintor realizados no interior do Teatro Carlos Gomes.



Figura 50
Carnaval de 1954 em Porto Alegre. Ao centro, com suspensórios, está Bastos Guerra.
Fonte: Acervo da família.

Bastos Guerra foi um artista plural que agregou muito ao repertório artístico e visual da cidade rio-grandina e do estado do Rio Grande do Sul. Fez-se presente não só nos teatros, como dentro das igrejas, escolas e eventos festivos, levando seus trabalhos a inúmeros espectadores. Seu último ateliê ficava localizado no prédio da Alfândega, atualmente na rua Marechal Floriano Peixoto, número 300. O pintor, escultor, teatrólogo, cenógrafo, figurinista, diretor e entre outras tantas funções que exerceu com maestria faleceu aos 86 anos, em 17 de março de 1964, na cidade do Rio Grande, deixando grande legado artístico em diversos segmentos culturais da cidade e do estado do Rio Grande do Sul⁶³.



⁶³ A família possui poucos registros visuais e documentais, sendo grande parte deles retratados nessa pesquisa. Entretanto, como relatado aqui, sua história ainda se encontra viva essencialmente na memória de seus familiares. Todavia, muitas pesquisas ainda podem ser feitas sobre o artista, tal grandiosidade não fora permitida dentro do tempo proposto para realização desta, havendo ainda diversas localidades e jornais a serem pesquisados em busca de mais materiais que completem essa biografia.

CONCLUSÃO

Desde a caça dos povos na idade do gelo, o teatro se encontra presente na humanidade. Essa prática atemporal transpassa culturas e locais, adaptando-se e transformando-se a partir do desenvolver tecnológico e das inquietações e necessidades de seus públicos e atores. Uma prática tão antiga que já se encontra inerente aos seres humanos, transpassando-se para além dos palcos, cumprindo papel fundamental para a cultura, memória e identidade.

Entende-se não ser possível analisar as práticas cênicas sem compreender o contexto em que essas estão inseridas. O mesmo se aplica para os edifícios teatrais, é necessário compreender o seu entorno, suas trajetórias, públicos e idealizadores, sendo a arquitetura o resultado de diversas significações e possuinte de simbologias.

Dessa maneira, buscou-se aqui contextualizar partes de uma grande e complexa narrativa teatral da cidade do Rio Grande, sem buscar esgotá-la, ao contrário, permitindo novos entrelaçamentos e ramificações. Nesse contexto, notou-se que não basta compreender isoladamente o contexto da cidade, mas as referências, influências, inspirações e relações que ela estabeleceu com o circuito artístico de outras localidades, sejam essas nacionais ou internacionais. Assim, confirmou-se que o cenário teatral encontrado na cidade durante os séculos XIX e XX dialogava com o restante do país e com a Europa, partindo, para isso, primordialmente, de uma busca iconográfica, que visava compreender e compor esses entrelaçamentos.

Do mesmo modo, identificou-se que as tensões sociais repercutiram tanto na arquitetura quanto na dramaturgia dos palcos rio-grandinos. Estas refletem nas produções, modificando as condições de acesso, a distinção na disposição das plateias, frisas e camarotes e os gêneros teatrais. Á exemplo, a grande efervescência das comédias de costumes em detrimento das tragédias e dramas.

Destacou-se aqui duas marcantes edificações teatrais da cidade do Rio Grande, o Teatro Sete de Setembro e o Politeama Rio-Grande, e o exímio artista Bastos Guerra, exemplificando as relações entre os espaços e as memórias do teatro rio-grandino. Além disso, frisou-se a relevância de estudar as memórias coletivas desses espaços e artistas, a fim de preservar essa arte tão singular e de suma importância para a cultura e identidade dos habitantes da cidade. Os feitos do artista Albano Pereira também foram brevemente ilustrados, podendo o restante de sua história ser ainda estudada.

Essa pesquisa foi uma realização acadêmica e pessoal, entretanto, ela não se encerra aqui. O processo de construção e pesquisa das pranchas é somente uma parte de uma grande rede de relações, histórias e memórias que pode ser estudada e construída, do mesmo modo que a trajetória do artista Bastos Guerra permite inúmeros aprofundamentos e descobertas. Essa pesquisa é uma proposição que, assim como o teatro, só se faz completa ao estabelecer relações com o espectador.



REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Baby Siqueira. **Mitologia Deusas e Heróis: Deusas, deuses e heróis gregos**. São Paulo: HB, 2016.
- AGORA JORNAL DO SUL. **As artes no passado**, Edição especial 6 cadernos 250 anos de Rio Grande, p. 10-11, 19 fev. 1987.
- BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. **Arte e Ensaios**, n. 19, p. 118-143, Rio de Janeiro/RJ, 2009.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BITTENCOURT, Ezio da Rocha. Apontamentos sobre o movimento teatral em Rio Grande no século XIX. **Biblos**, v.8, p. 117-137, Dep. de História, FURG, Rio Grande, 1996.
- _____. Apontamentos sobre o movimento teatral em Rio Grande no século XIX. **Biblos**, Dep. de História, FURG, Rio Grande, v. 8, p. 117-137, 1996.
- _____. **Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional (Panorama da história de Rio Grande)**. 1.ed. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2001.
- _____. **Da rua ao teatro, os prazeres de uma cidade: sociabilidades & cultura no Brasil Meridional**. 2.ed. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2007.
- _____. Os primeiros teatros do Rio Grande do Sul (século XVIII-primeira metade do XIX). In: **XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUH**, 2007. História e Multiplicidade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo, 2007.
- CARVALHO, Francione Oliveira. Aby Warburg: entre tempos, conceitos e imagens em movimento. In: IOKOI, Zilda Márcia Gricoli (Org.). **A escrita do historiador: cosmovisões em conflitos**. 1.ed. São Paulo: Unesp, 2018.
- CESAR, Willy. **A cidade do Rio Grande: do big bang a 2015**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2016.
- CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DAMASCENO, Athos. **Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1956.
- DANCKWARDT, Voltaire P. **O edifício teatral: resultado edificado da relação palco-platéia**. 2001. 245f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- DIÁRIO DO RIO GRANDE. **Anúncios**, p. 1-2, 22 dez. 1881.
- FARIA, João Roberto. Um sólido panorama do teatro brasileiro. **Revista USP**, São Paulo, v. 44, p. 342-346, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/30101>>. Acesso em: 17 set. 2020.
- GINZBURG, Carlos. De A. Warburg a E. H. Gombrich, notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlos. **Mitos, emblemas, sinais**, 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41- 93.
- _____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. (Org.). **Mitos, emblemas, sinais**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.
- _____. **Medo, reverência, terror**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GUERRA, Mauro. **Memórias de meu pai**. Entrevista concedida a Lara Freitas de Oliveira. Rio Grande, 2020.

LIMA, Evelyn. F. W. **Espaço e Teatro**. Do edifício teatral à cidade como palco. 1.ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. Arquitetura teatral no Brasil: da Colônia às formas contemporâneas. **Textos do Brasil**, n. 16, p. 84-115, Brasília, 10 maio 2010. Disponível em: <<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/anexo/artigos/arquitetura-teatral-e-cidade>>. Acesso em: 10 set. 2020.

LUSTOSA, Isabel. O período joanino e a eficiência analítica de alguns textos desbravadores. **ESCRITOS (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA)**, v. 2, p. 353-371, 2008.

MATTOS, Cláudio Valladão. **Arquivos da Memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte**. UDESC, 2007.

MEIRELLES, J.G. **A família real no Brasil: política e cotidiano (1808-1821)**. São Bernardo do Campo: UFABC, 2015. 91p.

MENEZES, VITOR. Identidade e processos de identificação: um apanhado teórico. In: **Revista Intratextos**, v. 6, n. 1, p. 68-81, 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/view/7106>>. Acesso em: 20. out. 2020.

MONTEIRO, Antenor de Oliveira. Rebuscos – Coisas e Factos da Cidade: Theatro 7 de setembro. **Jornal O Tempo**, Rio Grande, 5 jul. 1935.

_____. Rebuscos – Coisas e Factos da Cidade: Theatro 7 de setembro. **Jornal O Tempo**, Rio Grande, 4 jul. 1935.

_____. Rebuscos – Coisas e Factos da Cidade: o Polytheama. **Jornal O Tempo**, Rio Grande, 4 dez. 1937.

_____. Rebuscos – Coisas e Factos da Cidade: o Polytheama. **Jornal O Tempo**, Rio Grande, 5 dez. 1937.

_____. Rebuscos – Coisas e Factos da Cidade: Theatro 7 de setembro. **Jornal O Tempo**, Rio Grande, 12 abr. 1939.

_____. Rebuscos – Coisas e Factos da Cidade: Theatro 7 de setembro. **Jornal O Tempo**, Rio Grande, 13 abr. 1939.

_____. Coisas de Teatro I. **Jornal Rio Grande**, Rio Grande, s/p., 19 ago. 1946.

_____. Coisas de Teatro II. **Jornal Rio Grande**, Rio Grande, s/p., 21 ago. 1946.

_____. Coisas de Teatro III. **Jornal Rio Grande**, Rio Grande, s/p., 24 ago. 1946.

NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil: República – da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O NOTICIADOR. **Interior Rio Grande**, n. 70, p. 01, 10 set. 1832.

ORTIGARA, Andrea Maio. Belle Époque no Rio Grande-RS: memória e cotidiano urbano. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, p. 1/1362-21, 2019.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. Lisboa: Estampa, 1982.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PIMENTEL, Fortunato. **Aspectos gerais do município de Rio Grande**. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1944.
- QUEIROZ, Maria Luiza Bertudini. **A vila do Rio Grande de São Pedro 1737-1822**. Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985. p. 352
- RIO GRANDE DO SUL REVISTA ILUSTRADA **Theatros**, anno I, n. 7, p. 164, jun. 1911.
- ROCHO, Lara. **Senhoras e senhores, respeitável público: albanos pereira e seus circos estáveis em Porto Alegre e Rio Grande, 1875-1887**, 2018, 220 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SIQUEIRA, Sônia. **A teatralidade do Barroco**. 2.ed. São Paulo: Centro Cultural Teresa D'Avila, 1996.
- TORRES, Luiz Henrique. **História do Município do Rio Grande: fundamentos**. 1.ed. Rio Grande: Pluscom, 2015.
- _____. **Fontana e o Álbum Ilustrado**. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense, 2019.
- TREVISAN, R. Pensar por atlas. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. S. (Comps.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar [on-line]**. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 46-69. ISBN 978-85-232-2032-7. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788523220327.0003>>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- WILSON, Herma. **Mitologia Deuses Romanos: Deuses romanos e de outras mitologias**. São Paulo: HB, 2016.

Referências Prancha 1

Figura 1 – Uma fachada ao norte do pátio Visconti, Palácio do Louvre, Paris, 1857.

Edouard Baldus

Impressão em papel albumina de um negativo de vidro, montado em uma placa

H. 30,5; L. 25,0 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=089006&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 2 – Fragmento da arquitetura: uma cornija.

Roland Martin

Carvão

H. 62,5; L. 47,5 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=068047&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-

de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 3 – Paris, igreja de Saint Germain l'Auxerrois, rosácea e detalhes arquitetônicos.

Louis Boitte

Giz de cera

H. 14,4; L. 9,6 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=080591&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 4 – Padrão de folha para um friso de arquitetura, 1915.

Eugène Grasset

Giz de cera

H. 19,7; L. 15,4 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=084653&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 5 – Arquitetura do século XIX: fachada e porta de um edifício, anterior a 1906.

Anônimo

Papel

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=116535&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 6 – Teatro São Pedro, Porto Alegre RS, 1865.

Luiz Terragno

Fotografia

Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ)

Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16571/teatro-sao-pedro-porto-alegre-rs>>. Acesso em: 29 out. 2020.

Figura 7 – Louvre, Cour Carrée, face norte, 1854.

Edouard Baldus

Impressão de albumina de um negativo de vidro de colódio

H. 33,8; L. 44,2 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=076821&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 8 – Projeto para o Instituto Smolny em São Petersburgo (fachada), c. 1806.

Giacomo Quarenghi

Tinta, aquarela, papel

Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/giacomo-quarenghi/design-for-the-smolny-institute-in-st-petersburg-fa-ade>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

Figura 9 – Teatro São Pedro – Rio de Janeiro, c. 1870.

Marc Ferrez

Fotografia albumina/ prata

i/sp: 5,2 x 7,8 cm; ss: 6,4 x 10,5 cm.

Coleção Mestres do Séc. XIX

Instituto Moreira Salles

Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/8347>>.

Acesso em: 30 out. 2020.

Figura 10 – Teatro Apolo – Rio de Janeiro, 1920/09/08.

Augusto Malta

Fotografia p&b

Gelatina/ Prata

i:23,3 Gelatina/ Prata

cm x 17,7 cm

Instituto Moreira Salles

Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliانا/handle/20.500.12156.1/2454>>.

Acesso em: 30 out. 2020.

Figura 11 – Canto exterior de um edifício, entre 1899 e 1906.

Roland Martin

Lápis

H. 47,8; L. 62,9 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=068003&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 12 – Fachada do Teatro Sete de Setembro final do século XIX

Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3704514789619197&set=g.1509648409266249&type=1&theater&ifg=1>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

Figura 13 – Fachada do Teatro Sete de Setembro, c. 1940.

Blog Papareia

Disponível em: <<http://guaipecapapareia.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Referências Prancha 2

Figura 1 – Interior Teatro da Paz Belém, Pará, 1875.

Felipe Augusto Fidanza

Fotografia

Técnica: albúmen

Acervo Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ (Doação White Martins)

Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19752/teatro-da-paz>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

Figura 2 – Plateia Sete de Setembro no dia 26 de dezembro de 1926

Museu da cidade do Rio Grande

Figura 3 – Teatro Reims, planta baixa, entre 1866 e 1873.

Alphonse Gosset

Caneta e tinta preta e vermelha

H. 88,4; L. 62,2 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=056850&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 4 – Napoli – Teatro S. Carlo, entre 1860 e 1875.

Anônimo

Impressão de albumina de um papel negativo

H. 17,8; L. 22,3 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=032797&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 5 – Plateia do Teatro Municipal de São Paulo, 1911.

Fotografia

Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35320/plateia-do-teatro-municipal-de-sao-paulo>>. Acesso em: 2 nov. 2020.

Figura 6 – Opera d'Odessa, o salão, c. 1870.

Anônimo

Impressão de albumina

H. 26,6; L. 33,8 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=086254&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 7 – Musical Fête, 1747.

Giovanni Paolo Pannini

Museu do Louvre

204 x 247 cm

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/giovanni-paolo-pannini/musical-f-te-1747>>. Acesso em: 3 nov. 2020.

Referências Prancha 3

Figura 1 – Fachada do Politeama Rio-Grandense.

Theatros. Rio Grande do Sul Revista Ilustrada. Anno I, junho de 1911, n. 7. p. 164

Figura 2 – Motivos de decoração nos pilares do vestibulo circular, 1875.

Louis-Emile Durandelle, Ducher et Compagnie

Impressão em papel albumina de um negativo de vidro de colódio seco, montado em papelão

H. 21,7; L. 27,5 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=031426&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 3 – Amortecimento de frontões do pavilhão - fachada principal, 1875.

Louis-Emile Durandelle, Ducher et Compagnie

Impressão em papel albumina de um negativo de vidro de colódio seco, montado em papelão

H. 21,0; L. 27,6 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=031375&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 4 – Capital das Pilastras da Grande Escadaria.

Louis-Emile Durandelle, Ducher et Compagnie

Impressão em papel albumina de um negativo de vidro de colódio seco, montado em papelão
H. 21,0; L. 27,9 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=031437&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 5 – Exterior do Politeama Rio-Grandense com vista do lado direito.

Blog Papareia

Disponível em: <<http://guaiecapapareia.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020.

Figura 6 – Teatro Politeama Esperança Jaguarão

Disponível em: <<http://www.ipatrimonio.org/jaguarao-teatro-politeama-esperanca/#!/map=38329&loc=-32.56440700000002,-53.378073000000015,17>>. Acesso em: 30 out. 2020.

Figura 7 – Projeto de casa particular em Cannes, dois projetos de elevação de fachada, c.1858

Louis Boitte.

Lápis

H. 44,9; L. 60,9 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=083533&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 8 – Teatro Polytheama Jundiá.

Disponível em: <<https://cultura.jundiai.sp.gov.br/espacos-culturais/teatropolytheama/>>. Acesso em: 30 out. 2020.

Figura 9 – Teatro Reims, fachada principal, elevação, entre 1866 e 1873.

Alphonse Gosset

Caneta e tinta, aquarela e guache branco

H. 75,0; L. 90,7 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=056852&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 10 – Teatro Santa Isabel Recife, c. 1855.

Augusto Stahl

P&B Albumina/ Prata

i:20,3 cm x 26,0 cm sp:26,3 cm x 35,3 cm

Fonte: Gilberto Ferrez

Instituto Moreira Salles

Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2332>>.

Acesso em: 29 out. 2020.

Referências Prancha 4

Figura 1 – Sala de teatro, c. 1890.

Anônimo

Impressão de albumina

H. 16,2; L. 22,6 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=086266&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9> Albumina/ Prata.

Acesso em: 29 out. 2020.

Figura 2 – Projeto do Teatro Hermitage em São Petersburgo (seção), 1783.

Giacomo Quarenghi

Academia de Artes da Rússia

Tinta e papel

17,4 x 28,7 cm

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/giacomo-quarenghi/design-of-the-hermitage-theater-in-st-petersburg-section-1783>>. Acesso em: 29 out. 2020.

Figura 3 – Interior da Catedral, Messina, 1839.

William Leighton Leitch

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/william-leighton-leitch/interior-of-the-cathedral-messina-1839>>. Acesso em: 29 out. 2020.

Figura 4 – Um teatro, planta baixa, c. 1900.

Alphonse Gosset

Caneta e tintas pretas e vermelhas, lave em papel vegetal

H. 29,3; L. 26,1 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=056852&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>.

1%5BxmlId%5D=056848&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 5 – Pompéia, teatro, c. 1870.

Anônimo

Impressão de albumina

H. 7,3; L. 6,9 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=086064&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 6 – Plateia Politeama Rio-Grandense.

Museu da cidade do Rio Grande

Figura 7 – Teatro Bacchus, c. 1900.

Anônimo

Aristótipo

H. 5,8; L. 8,2 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=032867&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 8 – cidade de Segesta, vista do vale e teatro, 1901.

Auguste Delaherche

Aristótipo

H. 5,5; L. 8,2 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=054542&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Referências Prancha 5

Figura 1 – Palco do Politeama Rio-Grandense com apresentação da Companhia L. D. Guarany.

Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1105570399804278&set=g.1509648409266249&type=1&theater&ifg=1>>. Acesso em: 26 set. 2020.

Figura 2 – Plateia e palco do Politeama Rio-Grandense.

Theatros. Rio Grande do Sul Revista Ilustrada. Anno I, junho de 1911, n. 7. p. 164.

Figura 3 – Teatro Francês, corte, anterior a 1914.

Alphonse Gosset

Creiom, pluma e tinta

H. 19,8; L. 19,2 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=112642&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 4 – Cena de teatro, decoração da praça, c. 1870.

Anônimo

Impressão de albumina

H. 19,6; L. 25,7 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=086256&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

Figura 5 – Amelitta Galli-Curci, cantora lírica italiana que se apresentou no Teatro Polytheama em 1915.

Blog Papareia

Disponível em: <<http://guaipecapapareia.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 out. 2020

Figura 6 – The Cafe Concert (The Song of the Dog), 1875–1877.

Edgar Degas

Guache, pastel

51,8 x 42,6 cm

Coleção particular

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/edgar-degas/the-cafe-concert-the-song-of-the-dog-1877>>. Acesso em: 30 out. 2020

Figura 7 – *Singers on Stage*, c.1877.

Edgar Degas

Pastel

Art Institute of Chicago

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/edgar-degas/singers-on-stage>>. Acesso em: 30 out. 2020.

Figura 8 – Uma mulher sentada em uma pose, entre 1858 e 1867.

Eugène Adolphe Disdéri

Impressão de albumina

H. 17,0; L. 17,5 cm.

Musée d'Orsay, Paris, França

Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=081349&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=es%2Fcolecciones%2Fcatalogo-de-obras%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9>. Acesso em: 1 nov. 2020.

ANEXOS

INAUGURAÇÃO



CINE-TEATRO 7 DE SETEMBRO

AO PÚBLICO DO RIO GRANDE

A Empresa F. Cupello & Cia. Ltda., na gratíssima oportunidade que lhe proporciona o fato, indiscutivelmente histórico para a vida culta desta cidade, da inauguração, hoje, do novo **Cine-Teatro 7 de Setembro**, que é, pelas suas linhas arquitetônicas e pelas suas moderníssimas instalações, uma das casas de diversões mais belas e confortáveis do país, sente-se feliz em saudar e congratular-se com a população rio-grandina, orgulhando-se por estar integrada na sua tão fina e distinta sociedade e por haver concorrido, reedificando este tradicional Teatro, para dotar esta adiantada cidade, de um estabelecimento de diversões á altura de sua aprimorada cultura e do seu tão elevado senso artistico.

Rio Grande, 15 de novembro de 1949

RESUMO HISTÓRICO
DO
Cine-Teatro

7 de Setembro

Foi a 31 de outubro de 1831, que teve lugar o início de uma casa de diversões, em nossa cidade.

Nessa data foi lavrada a escritura de compra feita por um grupo de pessoas de representação social, de um terreno á rua Direita, com fundo para a Praça da Quitanda, pertencente ao Conego Francisco Ignacio da Silveira, para aí ser construido um Teatro. Constituiu-se, então, uma associação, cujo capital fôra conseguido por meio de ações do valor de 100 mil réis, tomando a denominação de "**Associação Teatral SETE DE SETEMBRO**".

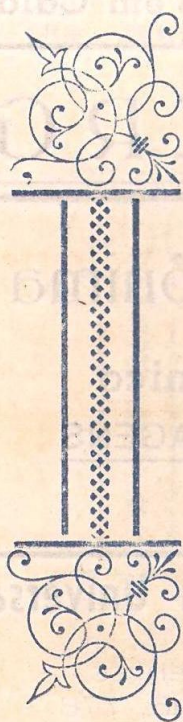
Como se vê do expôsto acima, ha 118 anos que, no mesmo local de sua primitiva construção, vem o "**Sete de Setembro**", cumprindo na vida de nossa cidade, uma das mais altas e nobres funções educadôras, a de levar ao povo, através das obras criadas pela inteligência dos pensadôres e dos poetas, a noção e o sentido da arte e da beleza. E assim, nessa longa trajetória nem sempre facil, êle é, hoje, com orgulho para todos nós, o 2º. dos teatros, cuja data de inauguração é mais antiga em todo o Brasil.

Até o ano de 1910, funcionou sempre, embóra não seguidamente, como Teatro. Nesse ano, parêm, a partir de 5 de outubro, estabeleceu-se nele a *Empreza Francisco Machado*, com Cinema.

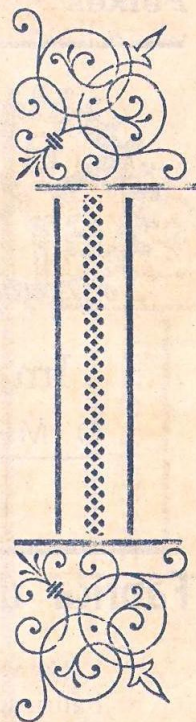
Daí em diante, varias foram as emprezas que o arrendaram, trabalhando então, ora como Cinema, ora como Teatro, e havendo, em determinada fase de sua vida, mudado seu nome, passando a chamar-se "**Cine Independencia**".

A *Empreza F. Cupello & Cia. Ltda.*, recebeu-o em 1º. de janeiro de 1947, da *Empreza F. S. Gaudio*.

Tendo compreendido, desde logo, que se impunha a construção, nesta culta cidade, de uma casa de espetáculos nos moldes das mais modernas que existem no país, pôs mãos á obra, tendo logo que se fez possível o cometimento, não medindo sacrificios nem foros para bem atingir o fim visado, e hoje, com justo orgulho, entrega á população rio-grandina um estabelecimento à altura dos seus esforços de civilização, por tudo quante nele foi pôsto para proporcionar conforto e bem ao generoso público desta terra. Nesta obra foram invertidos cerca de 2 milhões de cruzeiros, de-



Dr. Gabriel Martins Villela



talhe que a **Empresa F. Cupello & Cia. Ltda.**, julga util destacar, não para auferir disso um motivo que mais a recomende a consideração pública, - mas sim para provar a sua confiança na simpatia e na colaboração amiga deste povo, retribuindo, sem um instante sequer de duvida ou vacilação, a deliberada e positiva preferencia que sempre recebeu dele.

A construção, como ja foi dito, foi realizada sob um plano de magnifica estrutura arquitetonica, possuindo o edificio duas faces, uma de acésso á rua General Bacelar e a outra de saída á praça Julio de Castilhos, e ambas traçada

em estilo sóbrio, mas elegantíssimo, constituído de linhas simples, mas de grande beleza.

O realizador dessa obra, é o habilíssimo construtor sr. Horacio Rocha, que, aliando a sua reconhecida competência profissional, ao seu alto espirito de cooperação e ainda, ao seu desvelo, concorreu de maneira nitida e insofismavel para aumentar o acêrvo urbanístico desta cidade, implantando um marco monumental neste momento de renovação na história de suas construções.

No instante em que, a **Empresa F.º Cupello & Cia. Ltda.** presta a sua homenagem de reverência á gloriosa terra rio-grandina, oferecendo-lhe o que de melhor lhe poderia oferecer, ou seja, uma casa de diversões digna da sua apurada situação de grande cidade, detalhando as



Francisco Cupello

forças que reuniu para concretizar essa obra tão importante quanto necessaria, não seria justo deixar de incluir, nesta resenha, e o faz com prazer e com orgulho, um dos valôres que serviram, em toda a honra, como o coordenador da atividade incessante que se fez mistér manter sempre: . . . o gerente geral da Empresa, Snr. *João Trapaga*. Foi em torno desse homem que o projéto de reedificação do SETE DE SETEMBRO amadureceu, e converteu-se, afinal, na esplendida realidade que o tornou um dos poucos grandes cine-teatros de todo o país.

A êle pois, não apenas por este seu interesse e esforço, mas que vem ha muitos anos fazendo em prôl do desenvolvimento dos cinemas, em Rio Grande, e ainda, pelas suas excelentes qualidades e virtude de homem e de cidaddão, a **Empreza F. Cupello & Cia. Ltda.** lhe presta esta justa homenagem, certa de que ela terá o beneplacito



João Freitas Trapaga
(Gerente geral em Rio Grande)

irrestrito, não apenas dos amigos, mas de todo o público desta heroica e generosa cidade.



Detalhes sobre mobiliario, ornamentação e Aparelhagem Técnica

Todo o mobiliario que revêste o novo **Cine Teatro SETE DE SETEMBRO** é como se vê, o que foi possi-

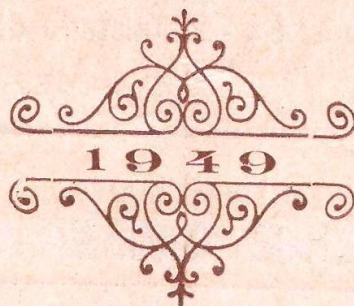
vel obter de melhor qualidade, para esta especie de casa de diversões.

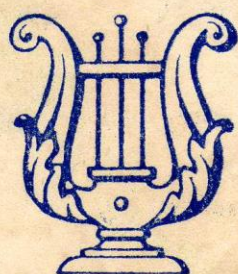
Suas poltronas, representam a última palavra nos resultados a que chegaram os técnicos em mobiliarios para plateias e auditórios. Possuem um conforto baseado em regras científicas anatômicas. E a sua disposição, nas duas plateias, correspondem rigorosamente a linha de construção da sala, estudada especialmente para que, de qualquer ângulo, o espectador divise a tēla, ou o palco, sem esforço ou torções visuais que prejudiquem a vista do espetáculo.

A cortina de bôca de cēna, foi adquirida na maior casa de decorações da America do Sul - **A CASA NUNES** - do Rio de Janeiro, e seu custo está orçado em cerca de 50 mil cruzeiros.

As passadeiras, tapētes e os tecidos para o revestimento interno, cortinas, etc., procedem da industria local, a opulenta **Companhia União Fabril**.

A aparelhagem técnica é a mais perfeita, e está constituída por um conjunto de proietôres **Brenkert**, com lanternas de alta intensidade, um dos mais completos e perfeitos aparēlhos de projeção atualmente instalados no Estado. Os aparēlhos de som, tipo **Klang-Filme** são uma maravilha de fidelidade e de tonalidade. A amplificação dupla é modernissima e possui todos os recursos eletronicos para uma audição perfeita. Os reifetôres são automáticos e os alto-falantes com caixas acusticas para a nitida reprodução de todas as tonalidades.





TEATRO 7 DE SETEMBRO

Sexta-Feira, 3 de Junho de 1955

Homenagem da Orquéstra de Concertos

“Herminio de Moraes”

À gloriosa Marinha de Guerra capitaneada pelo Cruzador “Barroso” e comandada pelo Exmo. Vice-Almirante Carlos Penna Botto, que óra honra a terra de “Tamandaré” e “Marcilio Dias” com sua visita.

PROGRAMA

1ª. Parte

- 1 — F. Chopin — Polonaise - N.º 1 - Ópus 40 - Orquéstra
- 2 — Carlos Gômes — Quem Sabe? - Canto - Sta. Dra. Marília Faral
- 3 — Franz Lehar — A Viuva Alégre — Canção de Vilia — Canto
Sta. Professora Diva Romeu
- 4 — Éva Dell Acqua — Villanélle - Canto - Sta. Dra. Marília Faral
- 5 — C. A. Bixio — Primavera - Dimmi - Tu - Canto - Sta. Prof. Diva Romeu
- 6 — F. Mendelson — “Ruy Blas” — Atto do Brindt — Overture - Orquéstra

2ª. Parte

- 7 — F. Herold — Zampa - Overture - Orquéstra
- 8 — G. Verdi — La Traviata - Ato 1.º - Cêna e Aria - Canto
Sta. Dra. Marília Faral
- 9 — C. Gounod — Romeu Et Julieta — (Ahnella Calma) — Canto
Sta. Prof. Diva Romeu
- 10 — G. Verdi — Rigoletto — Potpourri — Orquéstra

Orquestrações e Regencia: Maestro Luiz Araujo Junior
Comentários do Escritor Alvaro Delfino