

Diversões populares e controle cultural em Teresina: segunda metade do século XIX

Popular entertainment and cultural control in teresina: second half of the 19th century

Ronyere Ferreira

Doutorando em História na Universidade Federal do Piauí.
Mestre e graduado pela mesma instituição.

Resumo: Esse artigo analisa as diversões populares oitocentistas e os mecanismos de controle cultural exercidos pelos redatores jornalísticos e as autoridades policiais. Utilizamos como fontes a correspondência interna da Secretaria de Polícia e os jornais que circularem na cidade durante o período. Dialogamos com Queiroz (2011, 2015), Botelho (2011), Charle (2013), entre outros.

Palavras-chave: História. Teresina. Diversões.

Abstract: This article analyzes popular entertainment from the 19th century and the mechanisms of cultural control exercised by journalistic writers and police authorities. We used internal correspondence from the Secretariat of Police and newspapers circulating in the city during the period as sources. We dialogued with Queiroz (2011, 2015), Botelho (2011), Charle (2013), among others.

Keywords: History. Teresina. Amusement.

Introdução

Em 1852, após décadas de contendias e projetos frustrados, a mudança da capital piauiense se efetivou, sendo transferida de Oeiras, localizada em região de difícil acesso, no centro da província, para Teresina, cidade erguida para esse fim às margens do Rio Parnaíba. Ao ser alçada à condição de sede administrativa, Teresina passou a abrigar as principais instituições de saúde, segurança, instrução e filantropia, bem como os seus respectivos funcionários públicos. Nessas primeiras levas de habitantes, transferiram-se para a cidade artistas amadores, responsáveis por animar a antiga capital com apresentações de pequenos espetáculos, mantendo ativa uma das principais diversões do período.

O teatro, ao lado dos festejos religiosos, circos e brinquedos populares, entre eles o bumba-meu-boi, se consolidou na nova capital como um dos principais divertimentos durante a segunda metade do século XIX, a ponto de envolver grande número de pessoas em torno das montagens amadoras e dos artistas profissionais que aportavam na cidade. Embora os jornalistas classificassem os acontecimentos relacionados ao teatro como irregulares, eles atraíam a atenção popular e proporcionavam a formação de uma atmosfera cultural relativamente agitada, cuja dinâmica pode ser parcialmente contemplada através da imprensa.

Ainda que os jornais teresinenses desse período possam ser caracterizados como veículos políticos, nota-se, especialmente a partir dos anos 1870, uma significativa transformação em seu conteúdo e em sua estrutura, multiplicando-se os espaços destinados aos assuntos culturais e crescendo a quantidade de publicações de cunho literário, como traduções de folhetins estrangeiros, poesias, contos, memórias e crônicas, estas, responsáveis por debater diferentes assuntos associados ao cotidiano. Em crônicas e notícias relacionadas à cultura, destacam-se aquelas que abordavam os acontecimentos teatrais, com destaque para questões associadas à estética cênica, ao comportamento do público, ao desempenho dos artistas e às percepções sobre a função social do teatro. Essas publicações, ao passo que informam sobre a cultura teresinense nos oitocentos, ressoam múltiplos discursos que dialogam com interesses e projetos culturais de uma capital em formação, ressentida por suas limitações materiais e por seus aspectos provincianos.

Tendo em vista a relevância social do teatro enquanto divertimento coletivo, bem como o amplo acervo documental disponível para consulta, como documentos oficiais, memórias e fontes hemerográficas, este capítulo analisa a dinâmica teatral teresinense nas três últimas décadas do século XIX, privilegiando a perspectiva da imprensa e de seus produtores. Ao abordar essas fontes, voltamos nossa atenção à circulação de ideias, aos sujeitos envolvidos na dinâmica cultural, aos seus conflitos e a suas relações sociais, bem como aos interesses dos redatores de jornais e a suas abordagens do fazer teatral.

Uma vez que nosso enfoque se enquadra no espectro teórico-metodológico da história social da cultura, analisamos as fontes periódicas como documentos construídos coletivamente e com propósitos interessados, detentores de uma complexa rede social, na qual estão inseridos os seus produtores, financiadores e consumidores (LUCA, 2011; BOTELHO, 2011; WILLIAMS, 1992). Vislumbrando as dimensões sociais da imprensa, do teatro e das relações dos sujeitos, apresentamos as principais casas de espetáculo e artistas do período, e posteriormente analisamos o cotidiano teatral a partir da imprensa e dos demais documentos disponíveis.

Os teatros e seus animadores

Nos primeiros anos de Teresina, devido à inexistência de locais apropriados para representações cênicas, as montagens aconteciam em casas particulares e eram organizadas e patrocinadas por seus proprietários, familiares e amigos. O primeiro prédio com finalidade de

acolher apresentações artísticas foi o Teatro Nacional de Santa Teresa, que ficava localizado na Praça da Constituição, atual Praça Marechal Deodoro da Fonseca, então centro cultural e administrativo da cidade, onde também ficavam os grandes casarões, a Igreja de Nossa Senhora do Amparo e os principais prédios públicos, entre eles o palácio de governo, o mercado público, a câmara municipal, o liceu, a polícia, os correios, a estação dos telégrafos, o porto do rio Parnaíba e o armazém da Companhia de Navegação a Vapor.

O Teatro de Santa Teresa, embora pertencente à Província, passou por diversas dificuldades, como a manutenção estrutural e o reduzido número de animadores, funcionando até 1874, quando foi desativado e o prédio transformado em escola primária. Nas décadas seguintes, funcionaram pequenas casas particulares, como o Teatro São João, o Teatro 7 de Setembro, o Teatro 24 de Janeiro e o Teatro Concórdia,¹ locais adaptados, sem mecânica cênica adequada ou conforto para os frequentadores, que, além de adquirir os ingressos, deveriam enviar suas cadeiras devidamente marcadas, pois não dispunham de assentos próprios (TEATRO, 27 jul. 1878, p. 4). Esses locais eram movimentados pelos amadores locais, que se organizavam em sociedades recreativas, bem como por artistas e companhias profissionais que aportavam na cidade, suprimindo parcialmente os anseios por lazer, de uma população sempre queixosa em relação às limitações estruturais das casas de espetáculo da cidade. Esses lamentos ganharam destaque na imprensa em diferentes momentos. Em novembro de 1872, um redator do jornal *A Imprensa* destacou que o Teatro de Santa Teresa estava um “edifício abandonado, em mísero estado, e agora se acha prestes a desabar”, servindo, senão, como “covil dos malfeitores e peraltas, e o esconderijo de escravos vadios.” (TEATRO de S. Teresa, 23 nov. 1872, p. 4).

Resguardados os devidos exageros e as intenções políticas dessa denúncia, destaca-se que, entre os teresinenses, existiu, durante a segunda metade do século XIX, um profundo ressentimento quanto aos teatros e suas limitações, que dotavam a cidade de um aparato cultural aquém dos existentes nas demais capitais de províncias. A título de exemplo desse descontentamento, em setembro de 1884, o jornal *A Época*, a pretexto de noticiar um contrato firmado entre o governo provincial e o ator Antônio Gomes Rodrigues Sampaio, para a realização de reparos no Teatro Concórdia e resolução de problemas internos, enfatizou as limitações do local e o seu lamentável estado físico:

Está satisfeita essa necessidade há muito reclamada pelo público teresinense, apreciador de representações teatrais – divertimento agradável e instrutivo tão em voga entre povos cultos e adiantados. [...]

Na verdade, era uma falta sensível, se não uma triste vergonha, não haver nessa capital um lugar apropriado e decente, onde o público, dispondo de certas comodidades indispensáveis, fosse uma vez por outra espairecer à noite das fadigas do trabalho cotidiano.

Possuíamos uma cousa a que se chamava teatro, mas que tal nome não merecia, pois, além do mais, o espectador comprava o bilhete de entrada e era obrigado

1. Sobre os teatros existentes em Teresina no século XIX, conferir: TEATRO, 28 dez. 1878, p. 4; O SR. H. Boldrine, 18 jan. 1879, p. 4; ANÚNCIO: Teatro Concórdia, 19 abr. 1879, p. 4; CUNHA, 1922, p. 4-7.

a mandar cadeiras ou banco para assentar-se [...]

Felizmente essa e outras faltas serão em breve sanadas; e se não ficamos com um teatro bom, de primeira ordem, teremos ao menos um sofrível, onde não se terá repugnância de ir, como acontece atualmente (CONCERTOS no teatro, 24 set. 1884, p. 4).

Apesar de pequenos e improvisados, os teatros teresinenses eram relativamente movimentados, contavam com atrações variadas, como espetáculos de ilusionismo, mágica, ginástica, boxe, farsas, dramas, comédias, cenas cômicas e reproduções de imagens com projetores elétricos. Essas atividades eram promovidas pelos clubes amadores do período, cujo período de atuação era relativamente curto,² assim como por artistas ou companhias profissionais que apareciam na cidade. Embora essas visitas fossem classificadas pela imprensa como acontecimentos excepcionais, a pesquisa possibilitou identificar uma presença constante de artistas de fora da Província, inserindo Teresina em um eixo de circulação que incluíam as cidades de Parnaíba, no litoral piauiense, e Caxias e São Luís, no Maranhão. Essa inserção se deu, especialmente, após a criação da Companhia de Navegação a Vapor do Rio Parnaíba, na década de 1850, e sua estruturação nas décadas seguintes, o que melhorou o transporte de pessoas, o escoamento das mercadorias produzidas na província, a comunicação com outras regiões do Império e integrou a capital a uma dinâmica cultural mais ampla, possibilitando a circulação de novas ideias, artefatos culturais e o acesso dos artistas profissionais, que chegavam com seus cenários e figurinos.³

Somente nas décadas de 1870 e 1880, identificamos muitas visitas de artistas de fora do Piauí, em permanências regulares e até duradouras, especialmente, se considerarmos a baixa densidade demográfica de Teresina e, portanto, o limitado número de consumidores dos produtos culturais. Entre essas estadias, podemos citar: Henrique Boldrine e Vicente Marchelli, que chegaram do Maranhão e ficaram entre dezembro de 1877 e janeiro de 1878; os artistas Lima Penante e Máxima Augusta, vindos de Parnaíba para realizar apresentações em abril de 1879; a companhia Ateneu Dramático, vinda de Caxias, realizando espetáculos no Teatro Concórdia entre julho e setembro de 1881; uma companhia de ginástica, em setembro de 1883, com artistas “exímios em trabalhos de deslocação, equilíbrios &” (COMPANHIA Ginástica, 7 set. 1883, p. 5); e Antônio Gomes Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva, que, sob constantes elogios, movimentaram as noites teresinenses, entre março e dezembro de 1884, bem como celebraram contratos com o governo provincial, com o objetivo de realizar melhorias no Teatro Concórdia.⁴

2. Entre esses clubes amadores podemos citar a Sociedade 7 de Setembro (1878), Sociedade 24 de Janeiro (1881) e o Clube Dramático 24 de Janeiro (1894). Embora de período de atividade reduzido, esses clubes envolviam grande quantidade de pessoas, a exemplo da Sociedade 7 de Setembro, que em setembro de 1878 reuniu mais de 60 sócios para a eleição da nova diretoria Cf.: TEATRO, 27 jul. 1878, p. 4; SOCIEDADE 7 de setembro, 23 set. 1878, p. 4; MEMORANDU – Clube Dramático, 10 jan. 1894, p. 3.

3. Sobre a Companhia de Navegação a Vapor do rio Parnaíba e as transformações que provocavam, não só em Teresina, mas em outros municípios do Piauí, consultar: GANDARA, 2011. p. 116-194.

4. Sobre os artistas mencionados, consultar: UM DILETTANTI, 28 dez. 1878, p. 3; TEATRO, 28 dez. 1878, p.

Além das já citadas, outras visitas provocaram grande alvoroço na cidade, instigando o interesse da população e o cortejo dos homens públicos em torno das atrizes. Segundo Higino Cunha, em 1887, o Teatro Concórdia recebeu a renomada atriz portuguesa Helena Balsemão, mulher de “beleza exuberante, aloirada, vasta cabeleira e estatura quase alta. Essa mulher privilegiada causou verdadeiro delírio na sociedade teresinense, dominando-a de alto a baixo como estrela de primeira grandeza” (CUNHA, 1922, p. 7-8). Helena Balsemão participou de bailes, recebeu homenagens e se envolveu em uma polêmica que dividiu a cidade. Constatou ao público que a atriz portuguesa hostilizava, por intrigas de bastidores, a brasileira Josefa de Carvalho, da mesma companhia e considerada igualmente de valor artístico, boato que originou a formação de partidos em defesa das atrizes, a competir acerca de qual delas seria mais ovacionada, vaiada e defendida nos discursos proferidos durante os intervalos do último espetáculo da companhia em Teresina (UM APRECIADOR, 7 jul. 1887, p. 3; LIMA, 7 jul. 1887, p. 3).

As intrigas envolvendo as atrizes, embora ambas tenham negado a existência, à beira do palco, alteraram os ânimos dos frequentadores do teatro e se tornaram assunto para os jornais. Consta que um boletim apócrifo circulou na cidade, cuja autoria foi atribuída e posteriormente negada pelos redatores Clodoaldo Freitas e J. Pereira Lopes (LOPES, 7 jul. 1887, p. 3). A passagem de Helena Balsemão com suas polêmicas, por Teresina, evidencia o grande envolvimento da população com o teatro, o “principal entretenimento coletivo do século XIX” (CHARLE, 2012, p. 21), ao ponto de se formarem posições antagônicas e discussões acaloradas por motivos internos às companhias.

Em 1889, foi a vez do Grupo Lírico-Cômico, que, após realizar espetáculos em Caxias, levou à Teresina um repertório variado, composto por comédias, canções, operetas e dramas. O grupo estabeleceu temporada de agosto a dezembro, com espetáculos regulares que encheram o pequeno Teatro Concórdia. Pela imprensa, seus integrantes eram felicitados pelos desempenhos no palco e se pedia a repetição de alguns números. Sua atriz principal, Beatriz Rosália, conquistou, desde o princípio, a simpatia do público e da imprensa, recebendo diversas homenagens, desde poesias impressas, distribuídas ao público nos dias de apresentações, até chuvas de flores e chapéus. Tamaña hospitalidade foi retribuída em forma de poesia, na qual a atriz agradeceu o acolhimento recebido e expressou sua gratidão aos teresinenses.⁵

As visitas relativamente constantes de artistas e companhias profissionais, especialmente as exitosas temporadas estreladas por Helena Balsemão e Beatriz Rosália, bem como as limitações impostas pelos pequenos teatros de Teresina, estimularam a circulação de discursos favoráveis à construção de uma nova casa de espetáculos, culminando em um movimento de senhoras da elite teresinense que, apadrinhadas pelos bacharéis Francisco de Souza Martins e Gabriel Luís

4; O SR. H. Boldrine, 18 jan. 1879, p. 4; O SR. LIMA Penante, 12 abr. 1879, p. 4; COMPANHIA dramática, 20 jul. 1881, p. 6; AO DISTINTO diretor [...], 3 set. 1881, p. 4; COMPANHIA Ginástica, 7 set. 1883, p. 5; ARTISTAS dramáticos, 29 mar. 1884, p. 4; SILVA; SAMPAIO, 10 maio 1884, p. 3; ESPETÁCULO, 20 dez. 1884, p. 4.

5. Sobre os acontecimentos durante a estadia em Teresina do Grupo Lírico-Cômico, consultar: TEATRO, 21 set. 1889, p. 4; NO ESPETÁCULO de domingo, 21 set. 1889, p. 4; ROSÁLIA, 26 out. 1889, p. 4.

Ferreira, se dirigiram ao palácio do governo, em 4 de setembro de 1889, para solicitar ao então presidente da província, Teófilo Fernandes dos Santos, recursos para a construção de um teatro. A comitiva, esperada previamente, foi recebida por políticos ocupantes dos principais cargos do governo, pela banda de música da polícia e um ornamentado baile que, após anuência do governador ao pedido feito pelas damas, estendeu-se madrugada adentro.⁶

Após as festividades e as homenagens públicas, iniciou-se na imprensa uma disputa sobre a escolha do local mais adequado para a construção do novo teatro; as mulheres católicas defendiam que fosse edificado próximo à Praça Aquidabã, um descampado distante da Igreja do Amparo, e os redatores do jornal *A Falange*, contrários à imposição das beatas, as mesmas que anteriormente solicitaram a obra, argumentavam em favor da edificação ao lado da igreja, escolha que seria justificada pela salubridade e utilidade do local, pois fecharia o quadro da Praça da Constituição, então centro cultural e administrativo da cidade:

O local é ótimo, porque é plano e o mais elevado, em excelentes condições de ventilação, ficando o edifício totalmente isolado entre duas praças que correm pela frente e pelos fundos. No entanto, o beateiro [sic] com o seu cortejo de tolices e credices caducas vem dizer-nos que o teatro não deve ser levantado ao lado da igreja por ser casa do capeta! [...]

Aqui as senhoras da melhor sociedade sobem as escadas do palácio e pedem a construção de um teatro que deverá ser feito longe das igrejas, porque o teatro é uma escola de imoralidades!

Por que, a elite feminina de nossa capital pediu a construção de uma escola de imoralidades? (LOCAL para o teatro, 14 set. 1889, p. 1)

O posicionamento do redator foi vencido e a fixação da primeira pedra do edifício ocorreu em solenidade no dia 21 de setembro de 1889, na então Praça Aquidabã, atual Praça Pedro II. Na ocasião, Manoel Idelfonso de Sousa Lima, representando o governo da província, proferiu um discurso, posteriormente publicado na imprensa, no qual destacou a importância que o fato representava para os teresinenses, por “satisfazer uma das mais palpitantes necessidades” e por atender a um “reclamo exigido pela civilização”. Em tom conciliador, enfatizou que os teatros na Antiguidade serviram para alegrar a população e instruí-la, e que seu desejo era que o Teatro 4 de Setembro fosse um local de combate aos vícios, de edificação pessoal, uma casa dos bons costumes e da moral cristã (LIMA, 26 set. 1889, p. 2).

Insatisfeitos, os redatores do jornal *A Falange* continuaram a protestar contra o local escolhido. Voltaram ao assunto em janeiro de 1890, alegando se tratar de um declive, que nos dias chuvosos se transformava em verdadeiro ribeiro, “refresco infalível para os pés dos espectadores” (LOCAL para o teatro, 18 jan. 1890, p. 4). Apesar dos protestos, a escolha foi mantida e a obra tocada vagarosamente, com algumas pausas em sua execução, motivadas pela instabilidade política e financeira dos primeiros anos republicanos. O prédio foi inaugurado

6. Sobre o movimento de senhoras para solicitar a construção do novo teatro, consultar: CUNHA, 1922, p. 9-10; TEATRO, 7 set. 1889, p. 4.

somente em 1894, com o nome de Teatro 4 de Setembro, em homenagem à iniciativa das senhoras teresinenses, com uma arquitetura neocolonial, dois pisos superiores com camarotes, plateia e gerais.

A passagem das companhias visitantes, seus espetáculos e a escolha do local para o novo teatro foram amplamente comentados na imprensa, evidenciando-se, assim, múltiplas concepções sobre o fazer teatral e a sua importância enquanto aparato cultural e mecanismo de interferência social. Nesse contexto, formou-se na imprensa local, sobretudo a partir da década de 1870, uma consistente crônica jornalística, que fazia uso de seu espaço privilegiado para refletir sobre o teatro e seus acontecimentos. Para esses cronistas, eram matéria de debate os artistas, músicos, espetáculos, espectadores e todo e qualquer sujeito inserido direta ou indiretamente na dinâmica teatral, abordagens que são analisadas a seguir.

Os cronistas entram em cena

As análises desses cronistas eram elaboradas a partir de um olhar artisticamente assistemático, embora questões estéticas e intrinsecamente associadas à arte dramática fossem comentadas superficialmente. Eram redatores de jornais que se encarregavam de escrever sobre os espetáculos, a partir de sua posição privilegiada de “agente e escrevente do moderno”. O redator de jornal, conforme destacou Teresinha Queiroz (2008, p. 8), “não era mero relator, mas buscava interferir constantemente nos fatos a partir do seu relato”. Ansiosos por intervir no cotidiano cultural, utilizavam uma linguagem diferenciada e buscavam legitimar sua atuação, de acordo com princípios que, segundo propagavam, seriam norteadores das avaliações. Esses comentários sobre as apresentações e os acontecimentos em torno do teatro informavam sobre seus objetivos e suas tradições partilhadas, às vezes, alheias aos interesses cultivados pelos diferentes grupos que integravam o público de teatro.

Um dos princípios levantados como bandeira era a imparcialidade, segundo a qual a escrita seria orientada a partir de critérios artísticos e morais, livres de amarras sociais ou políticas e sem a pretensão de agradar aos amigos. A imparcialidade se juntava a outros atributos que deveriam ser inerentes a um cronista teatral, como a sinceridade, a justiça e o conhecimento. Entretanto, evidencia-se que, apesar do discurso, essas escritas eram marcadas pela personalidade, cuja simpatia era distribuída conforme a distância social entre os redatores e os artistas. Essa tendenciosidade da imprensa se expressa em frequentes elogios a determinados sujeitos, especialmente aos amadores envolvidos nas apresentações.

Durante a segunda metade do século XIX, alguns artistas locais se mostraram assíduos na montagem de peças, fosse por iniciativas próprias ou auxiliando as companhias visitantes, empenho este estimulado através da imprensa. Entre os amadores mais frequentes podemos citar Raimundo Tote, Fernando da Cunha, Chaves Júnior, Batista Martins e Antônio Tote. A partir dessas escritas sobre o teatro, nota-se a ausência de mulheres teresinenses, uma vez que o teatro era considerado inadequado para as mulheres da elite, às quais eram destinadas

as atuações dramáticas nos âmbitos doméstico e religioso, aspecto esse que se modificou sensivelmente nas primeiras décadas do século xx, quando a presença feminina não apenas passou a ser constante, como valorizada. Na segunda metade do século xix, embora muitas mulheres integrassem as sociedades recreativas, elas não tomavam parte nas representações, momentos em que a interpretação, inclusive de personagens femininos, cabia aos homens. Mulheres, no palco, eram as atrizes profissionais, que viviam com seus cônjuges ou parentes de maneira itinerante.

Um elemento que contribuía para essa personalidade era o limitado número de amadores, o que justifica igualmente a curta atuação dos grupos, que raramente excedia um ano de atividades regulares. Conforme destacamos em outro estudo, esse foi um problema constante na história do teatro piauiense, a ponto de, nas primeiras décadas do século xx, ser recorrentes as notícias sobre a falta de amadores para movimentar os clubes dramáticos e sobre a frequente necessidade de reestruturação das diretorias (SILVA, 2017, p. 101-102).

Embora tendenciosa, observa-se na imprensa teresinense um perseverante esforço no sentido de estimular o desenvolvimento das atividades teatrais, sempre instigando os amadores e as companhias visitantes. Esse engajamento visava formar um público de teatro, possibilitar o enraizamento de um divertimento regular e ocorria através de métodos cotidianos, como comentários elogiosos aos artistas, aos espetáculos e ainda através de apelos explícitos por apoio dos teresinenses àqueles que buscavam oferecer algumas horas de diversão, unindo o útil ao agradável, a distração à instrução moral. Nesse sentido, em dezembro de 1878, após muitos elogios ao ator Henrique Boldrine, que visitava Teresina, um redator pediu ao público que continuasse lhe auxiliando, pois, sem “estímulo, sem animação, sem incentivo as artes não prosperarão; sem o favor público não podem os filhos de Tália fazer coisa alguma” (TEATRO, 28 dez. 1878, p. 4). Quando se encontravam em Teresina, os artistas Antônio Gomes Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva, que, durante meses, levaram ao palco espetáculos com o apoio de amadores locais, o mesmo jornal, em julho de 1884, indagou o motivo da pouca atenção do público e reforçou o convite:

Por que o nosso público não concorre ao teatro a gozar horas de verdadeira diversão?
[...]
Mais uma vez concitamos o público a ir ao teatro Concórdia, aplaudir os artistas que recorreram à nossa hospitalidade (TEATRO Concórdia, 16 jul. 1884, p. 4).

Os artistas profissionais que visitavam Teresina, como foi o caso de Antônio Gomes Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva, contavam frequentemente com o apoio da imprensa, que estimulava a curiosidade popular, mesmo antes de sua chegada. As notícias sobre as companhias que estavam a caminho da cidade destacavam a qualidade do elenco, os figurinos, a variedade dos repertórios e a boa recepção do público nas cidades por onde passavam. Embora o apoio ou oposição da imprensa não fosse garantia de sucesso ou fracasso das iniciativas culturais, os posicionamentos de seus redatores produziam ressonância na sociedade e eram determinantes

para uma boa recepção por parte do público.

Ainda que a imprensa manifestasse de início uma benevolência com os grupos amadores e as companhias visitantes, estes praticavam movimentos, no intuito de consolidar o apoio recebido. Os procedimentos adotados para conquistar e manter a simpatia dos redatores de periódicos eram variados, pautavam-se geralmente em atitudes que demonstravam atenção, prestígio e cortesia, como envio de telegramas comunicando que em breve estariam na cidade, visitas às redações, agradecimentos públicos, presentes, convites para assistir aos ensaios, cortesias para as apresentações e realização de espetáculos beneficentes.

Em movimentos com esse propósito, em abril de 1879, o ator e dramaturgo Lima Penante, ao chegar a Teresina, visitou a redação do jornal *A Época* e presenteou os redatores com exemplares de suas peças, gentileza agradecida e retribuída com votos de que “seja bem acolhido” (O SR. LIMA Penante, 12 abr. 1879, p. 4). Em maio de 1884, Antônio Gomes Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva, antes de se retirarem temporariamente de Teresina, com destino a Caxias, onde iam apresentar quatro espetáculos, publicaram uma carta agradecendo ao público pela hospitalidade, aos amadores locais pelo auxílio e às “ilustradas e independentes redações dos jornais desta cidade, a benevolência e consideração que lhes dispensaram todas as vezes que ocuparam dos seus insignificantes trabalhos cênicos” (SILVA, SAMPAIO, 10 maio 1884, p. 3).

Os espetáculos beneficentes foram igualmente utilizados como mecanismo para atrair o público e garantir o apoio da imprensa, prática utilizada em diversas cidades. Segundo Silvia Cristina Martins de Souza, no Rio de Janeiro de meados do século XIX, esses espetáculos eram comuns e possuíam os mais diversos fins, como socorrer artistas, pessoas pobres, escravizados que buscavam a alforria, vítimas de moléstias e até as almas do purgatório (SOUZA, 2002, p. 138). Em Teresina, nos oitocentos e, ainda nas primeiras décadas do século XX, a prática foi usual e assegurou aos artistas, em diversas ocasiões, o apoio de diferentes instituições. Esses eventos, segundo Francisco de Assis de Sousa Nascimento, além do caráter benevolente, eram educativos, possuíam o intuito de sensibilizar a população sobre questões sociais e constituíam uma estratégia para garantir público e conquistar elogios da imprensa:

Esta produção teatral, que associava as apresentações teatrais às práticas educativas, de caráter benevolente, também era um mecanismo para atrair um público específico às casas de apresentação. [...] uma tática de engajamento, revisitação aos modelos de educação de outrora e forma de cativar plateias e a imprensa jornalística da época (NASCIMENTO, 2008. p. 138-139).

Esses espetáculos possuíam como público alvo a elite teresinense e as camadas intermediárias, e possuíam um leque variado de beneficiários, como os artistas das companhias visitantes, igrejas e instituições filantrópicas. Em março de 1866 e em outubro de 1887, foram realizados espetáculos em benefício da Santa Casa de Misericórdia; em dezembro de 1887, uma apresentação ocorreu em favor da construção da Igreja de São Benedito e, em junho de 1879, os rendimentos foram destinados à Igreja de Nossa Senhora do Amparo; em novembro de

1889, houve espetáculos em benefício de integrantes do prestigiado Grupo Lírio-Cômico, que há meses movimentava o Teatro Concórdia.⁷

Na imprensa, os cronistas ainda comentavam sobre diferentes elementos da teatralidade, como figurinos, cenários, sonoplastia executada pelas orquestras e o desempenho dos artistas, ensaiando usos de termos próprios ao universo cênico, no sentido de demonstrar conhecimento sobre os caminhos do palco e legitimar seus comentários. A partir dessas análises, evidenciam-se preferências por determinados gêneros, posturas no palco e instrumentos utilizados na sonoplastia. Os dramas e as comédias, a partir dos princípios clássicos da dramaturgia, eram considerados gêneros elevados, preferidos em detrimento das cenas cômicas e do teatro musicado, cuja função principal seria levar ao riso, sem necessariamente um comprometimento estético ou educativo.

Nos comentários sobre as encenações, percebemos a valorização da consciência do ator acerca do personagem e sua naturalidade cênica, construída tanto pela postura física quanto pela fidelidade nos figurinos. A partir desse prisma, novamente a bem-sucedida temporada dos artistas Antônio Gomes Rodrigues Sampaio e Rosa da Silva servem de exemplo, pelos comentários na imprensa que exaltavam suas qualidades artísticas, naturalidade e boa compreensão dos personagens. Em abril de 1884, ao fazer comentários sobre a apresentação de *O filho supliciado* – uma peça requeitada, ou seja, apresentada anteriormente na cidade com outro título e enredo levemente modificado, prática comum no teatro brasileiro do período – assim destacou um redator:

D. Rosa da Silva interpretou de modo satisfatório o papel de Maria de Stein. Pela sobriedade de gestos, naturalidade de movimentos, flexibilidade de entonações de voz; em suma, por sua completa identificação com a figura que representava, ela revelou-se, mais do que no espetáculo anterior, uma artista de mérito (TEATRO Concórdia, 20 abr. 1884, p. 3).

Em julho de 1884, agora ao comentar a apresentação do drama *Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiúva, o mesmo jornal assim pontuou sobre o desempenho de Rosa da Silva e de alguns amadores locais que a auxiliavam:

D. Rosa traduziu fielmente os sofrimentos e o grande infortúnio de Elvira: prendeu sempre com súbita magia as vistas dos diletantes, subjugados à correção do seu trabalho.

O Sr. Francelino no papel de Vieira saiu-se perfeitamente bem e com a mais invejável naturalidade. Esteve à caráter e correto.

O Sr. Batista foi o perverso Vidal até nas suíças: boa pronúncia, gestos correlativos, e toda naturalidade, como o senhor Francelino: muito bem!

O Sr. Pedro Lima compreendeu o seu papel e assim o desempenhou; não

7. Sobre os espetáculos beneficentes na segunda metade do século XIX, conferir: TEATRO Santa Teresa, 3 mar. 1866, p. 4; TEATRO, 14 jun. 1879, p. 4; TEATRO, 22 out. 1887, p. 4; AMANHÃ terá lugar [...], 3 dez. 1887, p. 3; ENORME festival, 12 nov. 1889, p. 4; TEATRO, 12 nov. 1889, p. 4.

fora certa desafinação na voz, e o êxito seria completo: parabéns! (TEATRO Concórdia, 5 jul. 1884, p. 4)

Em ambas as crônicas destacadas surgem a valorização da naturalidade cênica e a exaltação da estética naturalista, predominante nos palcos brasileiros do período, bem como outro elemento muito mencionado nas análises de espetáculos do século XIX, a voz e, de maneira mais ampla, a sonoplastia das apresentações. Vale destacar que, no período, não eram comuns aparelhos reprodutores de som, dessa forma, ruídos ou músicas eram desempenhadas pelos atores ou pelos músicos das orquestras contratadas para atuar nos teatros, por isso a ênfase para a afinação ou desafinação dos artistas.

No tocante à sonoplastia, observamos a valorização por sons mais limpos e suaves, para não atrapalhar o entendimento do que era cantado ou declamado no palco. Dessa maneira, as orquestras metálicas, muito utilizadas nos teatros, durante a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, com seus trombones, saxofones, clarinetes, tambores e flautas, abafavam os instrumentos de corda e dificultavam a projeção da voz dos atores, por isso eram preteridas em favor do piano e do violino, considerados mais adequados aos dramas.

A presença das orquestras nos teatros teresinenses e seu desempenho durante os espetáculos eram assuntos dos cronistas e, por vezes, provocava polêmicas envolvendo os jornais da cidade. Em 1889, durante a longa e bem-sucedida temporada do Grupo Lírico-Cômico, atuava como maestro, no Teatro Concórdia, o musicista amador Joaquim Chaves, cuja atuação na opereta *Sinos de Corneville* foi motivo de duras críticas nos jornais *Tribuna* e *A Falange*. Segundo os jornais, o desempenho dos atores poderia ter sido melhor, se não fossem “os falsetes da orquestra” que “anda às apalpadelas” (TEATRO, 12 out. 1889, p. 4). Posteriormente, *A Falange* publicou outro texto, dessa vez defendendo Joaquim Chaves, elogiando suas composições e seus esforços em reger e tocar violino em uma orquestra de amadores (UM PEQUENO Cavaco, 19 out. 1889, p. 3; POLK Salezio, 19 out. 1889, p. 4).

Os clubes amadores e a maioria das companhias visitantes contratavam bandas ou orquestras atuantes na cidade, exceto em espetáculos beneficentes, quando o costume era que fossem cedidas aos organizadores dos eventos. Essas orquestras eram amadoras, como a que atuava no Teatro Concórdia sob a regência do maestro Joaquim Chaves, ou pertenciam às instituições provinciais, responsáveis por animar os mais diversos eventos, como bailes, almoços, espetáculos, batizados, casamentos, enterros, missas e festejos populares. Os preços para a participação dessas bandas eram fixados e variavam, conforme a quantidade de músicas, a duração das atividades e o local das récitas, como se pode observar a seguir, na tabela de preços do serviço de música do Corpo de Polícia, de 1880.

Tabela dos preços do serviço de música do corpo de polícia, a que se refere o regulamento dessa data. [...]

Teatro

Por tocar nos intervalos dos atos e tudo mais que for exigido dentro do teatro

- 10\$000.

Baile

Toda a banda até às duas horas da madrugada - 30\$000

Por oito músicas, idem - 20\$000.

Por seis músicas, idem - 15\$000.

Por quatro músicas, idem - 10\$000.

Por cada hora que exceder - 4\$000.

Enterros

Por acompanhar enterros até o cemitério, sendo:

De adulto - 15\$000

De anjo - 10\$000

Atos diversos

Passeatas - 25\$000

Em jantares e almoços - 10\$000

Por embarque e desembarque - 8\$000

Em portas de casas (por 4 peças) - 8\$000

Por toques de alvorada (3 peças) - 8\$000

Por tocar ao meio dia nas portas das igrejas (2 peças) ou vésperas de quaisquer festividades - 6\$000. (PROVÍNCIA do Piauí, 1880)

A presença de orquestras nos espetáculos era recorrente, musicavam peças teatrais e animavam os intervalos entre os atos. Não tocavam em todos os gêneros teatrais, eram mais comuns em peças musicadas, como operetas, *vaudevilles* e canções. Vale ressaltar que essa presença era proporcionada pelo formato de espetáculo que vigorou no Brasil, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Os espetáculos, diferente do que se compreende atualmente, não se tratavam unicamente da apresentação de uma peça, mas de um conjunto variado de atrações em uma noite no teatro.

Esses cronistas, ao analisar os diferentes elementos formadores dos espetáculos, buscavam interferir no cotidiano da cultura teresinense, explicitando preferências estéticas, valores morais e compreensões de mundo que, muitas vezes, divergiam dos que eram partilhados pelos demais sujeitos do cotidiano teatral, como artistas, empresários e espectadores. Essas dissonâncias se evidenciaram em momentos conflituosos, que igualmente faziam parte do leque de assuntos relacionados ao teatro e abordados na imprensa. Muitos desses momentos de tensão relacionam-se com a compreensão do teatro enquanto um veículo civilizador, um lazer responsável por educar ao mesmo tempo em que divertia. Essas percepções ficavam explícitas nas constantes reclamações em relação ao comportamento do público, tido como indiferente, incorrigível e protagonista de acontecimentos vexaminosos. Os maus costumes seriam, perante o objetivo civilizatório da imprensa, um inimigo a ser aniquilado, fosse pelo convencimento ou pela imposição de modelos considerados adequados a uma capital com aspirações modernas.

O padrão almejado seria marcado pela consciência das possibilidades de atuação por parte dos sujeitos inseridos no fazer teatral. Ao público, caberia sorrir ou se emocionar, saber se portar no ambiente, aprovar ou reprovar o espetáculo corretamente e sem atrapalhar as

funções. Esses traquejos consistiam em novas formas de civilidade, até então desconsideradas, por parte significativa do público teresinense e que, segundo Teresinha Queiroz (2011, p. 35), eram introduzidas na cidade desde as décadas finais do século XIX:

Em Teresina, novas formas de civilidade a muito custo vinham sendo introduzidas. Crianças e adultos estavam sempre, pelo menos na avaliação dos redatores de jornais, precisando de corretivos e ajustes de maneiras. Precisavam aprender a manter as distâncias sociais, a frequentar os eventos públicos e privados, a bater palmas – aplaudir é também um saber, uma arte – a receber, a se comportar na mesa, a não avançar nos banquetes, a não roubar os objetos pessoais nas toaletes alheias e vários outros hábitos da boa convivência social.

O teatro era concebido como local para se aprender não apenas a se portar, mas também para se demonstrar essas novas formas de civilidade. Vaias, assobios, gargalhadas, gritaria, conversas paralelas, correria de crianças, fumo e uso de chapéu durante os espetáculos eram alguns dos comportamentos considerados impróprios, apontados pelos cronistas como exemplos da falta de educação, da incivilidade e do atraso local.

O principal alvo dos cronistas eram os frequentadores das gerais, espaços que, com seus bilhetes baratos e sem direito a cadeiras ou bancos, aglomeravam grande quantidade de trabalhadores pobres e estudantes, estes, frequentemente apontados como autores das badernas, quebradeiras e episódios classificados como vergonhosos, nas noites do teatro. Em crônica de junho de 1895, após elogiar o desempenho de uma companhia visitante, o redator do jornal *Gazeta do Comércio* reclamou da existência de pessoas “atrasadas”, representadas especialmente por estudantes, que, no espetáculo anterior, teriam quebrado móveis, promovido gritarias e invasões:

Infelizmente somos obrigados a confessar, no seio da nossa sociedade, ainda temos gente tão atrasada, que ignora totalmente a utilidade do teatro, que em toda parte é tido como escola de moralidade e desenvolvimento intelectual [...] A nossa mocidade estudiosa, porém, salvo muitíssimas raras exceções, pensa de modo diverso, julga-o o campo dos duetos indecorosos das galhofas do desrespeito às famílias e muitas vezes até da moralidade. [...] Moços, que deveriam nivelar-se ao limitado círculo desse nosso convívio social, engrossando com bons exemplos e atividade as suas camadas, são a perturbação constante, dos teatros, das festas, das reuniões. Repetimos, o último espetáculo que ateste, o desrespeito, o insulto, a pancadaria nos móveis do edifício, a imoralidade e até mesmo a invasão do teatro à meia cara pelo muro, por estudantes, moleques, etc. (TEATRO, 1 jun. 1895, p. 4).

Embora, algumas vezes, o comportamento do público fosse elogiado (TEATRO, 7 jun. 1895, p. 4), predominou na imprensa do período um tom de insatisfação. Em momentos de conflitos mais ásperos, sequer os ocupantes dos camarotes escapavam das repreensões, mas,

ainda assim, os espaços destinados e ocupados por populares é que eram os mais associados à libertinagem e considerados inadequados à frequência familiar.

A continuidade dessas críticas evidenciou a distância entre os sentidos atribuídos ao teatro pelos cronistas e pelos diversos tipos de frequentadores. Se por meio dos jornais atacavam os estudantes, os caixeiros e demais trabalhadores pobres, é possível que a resistência desses grupos se manifestasse através do que era chamado de “algazarra”, “quebra-quebra”, “pilhérias”, assim como por ações radicais, como atirar pedras no teatro, forçando a retirada do público. Por essas diferentes formas de resistir a um padrão imposto, esses sujeitos rejeitavam a postura subserviente reservada para eles.

O padrão de comportamento desejado pelos cronistas recebia o título de civilizado, que pode ser compreendido como um modelo silencioso, passivo, com os impulsos pessoais devidamente controlados. Essa percepção era uma idealização do teatro difundida no Brasil, ao longo da segunda metade do século XIX, ou, nos termos de José Ortega y Gasset (2007, p. 33), uma ideia segundo a qual o teatro seria formado basicamente por dois tipos de sujeitos, um ativo, os atores, e o outro de “especialíssima passividade”, os espectadores.

A compreensão exposta por José Ortega y Gasset (2007, p. 33-49) representa o teatro como um corpo orgânico formado por dois elementos, pelo público e pelos atores, cada qual com funções distintas e opostas, ainda que conexas. Ao público caberia ver, imaginar e acreditar em seres, objetos e sociedades representados; aos atores caberia a simulação, a encenação com o devido convencimento cênico. A atividade dos atores e a passividade consciente dos espectadores seria a conjunção capaz de possibilitar ao teatro cumprir sua função como lazer, distração e fuga da realidade.

A ideia do público silencioso e passivo consiste numa idealização amplamente difundida entre as elites culturais no Ocidente, durante a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, associada, tanto ao teatro como a outras formas de lazer, como o cinema e a música. Entretanto, como destacou Eric Hobsbawm (2016, p. 43), ao contrário do desejo dos produtores culturais, que idealizavam um público regular, comedido e silencioso, que aceitasse passivamente o que era oferecido, esse modelo encontrava obstáculos nos interesses particulares do público, que “não quer *apenas* se sentar calado, como população passiva para assistir ao show: quer também fazer seu próprio entretenimento, participar ativamente e, o que é mais importante, socialmente”.

Em Teresina, essa visão integrava um projeto para o teatro de cunho elitista, que desconsiderava as expectativas do heterogêneo público do período, para o qual, o evento social do teatro significava tanto quanto o próprio espetáculo. Essa proposta de passividade dos espectadores remonta ao século XIX, tanto no Brasil quanto em diversos países da Europa. No Rio de Janeiro, conforme destacou Silvia Cristina Martins de Sousa (2002, p. 62), “à medida que o século avançava, cada vez mais o silêncio e o autocontrole passavam a ser os objetivos perseguidos como marca de civilidade e sinal de que havia feito contato com a arte”.

Os cronistas teresinenses, confiantes no poder da imprensa, buscavam pela escrita

introduzir os modos e os sentidos que consideravam apropriados aos frequentadores do teatro, contudo, cessadas as possibilidades pela via do convencimento, pediam a contribuição da força policial no processo de combate aos comportamentos indesejados, assim como fez o redator do jornal *Gazeta do Comércio*, após condenar a conduta de estudantes, durante um espetáculo em 1895:

Os espectadores, as famílias mostravam-se incomodadas, possuídos de indignação, enquanto a polícia calma e serena, não movia-se para conter semelhantes abusos.

Chamamos, pois, a atenção do Sr. Delegado para estes fatos de sua exclusiva competência, não se tornando tão impassível a estes atos que nos envergonham (TEATRO, 1 jun. 1895, p. 4).

O pedido por providências das autoridades não era estranho ao período, afinal, baseava-se nas atribuições da polícia, a quem cabia analisar previamente os programas e textos das apresentações teatrais, bem como das demais atividades culturais, como o carnaval, os circos e o bumba-meu-boi; competia à polícia, durante a segunda metade do século XIX, a inspeção dos teatros nos dias de espetáculos, com o objetivo de evitar acréscimos à programação aprovada, tumultos e excessos por parte dos frequentadores.

Embora não tenhamos evidências da existência de uma censura teatral regular em Teresina, durante a segunda metade do século XIX, como ocorreu em cidades com maior dinâmica teatral⁸ ou na própria capital piauiense das primeiras décadas do século XX,⁹ os documentos internos da Secretaria de Polícia indicam uma reiterada presença policial, no cotidiano das diversões públicas, o que denota a compreensão das manifestações culturais como atividades que deveriam ser constantemente vigiadas. Em fevereiro de 1861, um extenso grupo da sociedade teresinense, querendo realizar “um pequeno divertimento de máscaras”, submeteu o programa das atividades e solicitou a permissão à Secretaria de Polícia, pedido que foi deferido no mesmo dia (REQUERIMENTO [...], 9 fev. 1861). Já em agosto de 1881, o empresário da companhia Ateneu Dramático comunicou ao Chefe de Polícia a realização de

8. No Rio de Janeiro, a censura remonta a 1824, quando em edital da Intendência Geral de Polícia foram estabelecidas medidas de segurança que deveriam ser observadas nos teatros da capital. Esse controle exercido pela polícia foi normatizado nas décadas seguintes e reforçado em 1843, com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro, instituição literária que passou a exercer a censura em conjunto com as autoridades policiais. O Conservatório foi idealizado e integrado por intelectuais renomados, que analisavam tanto elementos estéticos quanto morais, seus membros eram responsáveis por avaliar e emitir um parecer autorizando, proibindo ou sugerindo modificações nos manuscritos. A aprovação do Conservatório era requisito para posterior autorização policial, em uma tensa parceria que perdurou até 1864, quando o Conservatório Dramático foi desativado, pondo fim à primeira fase da instituição. Em Salvador, foi criado, em 1857, o Conservatório Dramático da Bahia, instituição que além de incentivar o desenvolvimento teatral, cumpriu a tarefa de censurar os textos que seriam representados, atuação que gerou conflitos com outras instâncias de poder, como a polícia e o governo provincial, que em determinadas ocasiões proibiram peças já aprovadas pelo Conservatório da Bahia. Consultar: SOUZA, 2002; KHÉDE, 1981, p. 34-106; BASTOS, 2014, p. 138-155.

9. Conforme destacamos em estudo próprio, uma censura ao teatro, mais ou menos sistemática, remonta às primeiras décadas do século XX, quando, em diversos momentos, o assunto acabou por ressoar na imprensa. Consultar: FERREIRA; QUEIROZ, 2016, p. 47-64;

um espetáculo no Teatro Concórdia, solicitando que “se digne mandar como é de costume para o mesmo teatro, uma força a fim de manter a boa ordem” (REQUERIMENTO [...] 14 ago. 1881). O mesmo procedimento foi adotado em outras duas ocasiões pelo ator Antônio Gomes Rodrigues Sampaio, que, em 1884, comunicou a realização de apresentações no mesmo local (COMUNICADO [...], 20 set. 1884; COMUNICADO [...], 13 out. 1884). Em junho de 1889, um delegado de polícia de Teresina solicitou uma força policial entre 20 e 25 praças, “para poder garantir a ordem hoje, amanhã e nos dias 28 e 29 do corrente quando tem de haver o brinquedo do Boi” (REQUERIMENTO [...], 23 jun. 1889).

A atuação policial em relação aos teatros, os conflitos entre redatores de jornais e espectadores, bem como os discursos veiculados através da imprensa, evidenciam a importância atribuída ao teatro na segunda metade do século XIX. Tratava-se do principal lazer noturno, bem como de um privilegiado mecanismo de propagação de representações sociais, capaz de alcançar centenas de pessoas em apenas uma apresentação, pertencentes a diferentes classes sociais.

Considerações finais

A correspondência interna da Secretaria de Polícia demonstra a comunicação entre as autoridades policiais e entre elas e os artistas, relacionada aos acontecimentos culturais e, mais especificamente, às atividades teatrais. A partir de uma leitura a contrapelo, estamos diante de uma rotineira e conflituosa presença policial nos teatros, nos circos e nos festejos populares, de movimentos imersos em uma complexa e extensa teia de relações sociais com o interesse de conter impulsos, controlar excessos e impor padrões de comportamento, defendidos por elites políticas e culturais, marcadamente divergentes dos interesses de parte significativa dos frequentadores desses espaços, pouco interessada em corrigir os vícios, conforme propagandeavam os defensores do teatro como uma escola de costumes.

Essa comunicação se articula com os discursos veiculados pela imprensa, que buscavam interferir nas formas de se portar, nas maneiras de se representar e no cotidiano teatral, de maneira geral. Esses cronistas e redatores de jornais acreditavam no poder da imprensa e buscavam intervir na sociedade através de argumentos variados, que transitavam entre códigos culturais predominantes e o campo da moralidade, galgados em ideais de civilidade importados e disseminados. Esses discursos, diante da sua ineficácia, eram substituídos por pedidos de providência à força policial, outro mecanismo com o qual se buscava impor suas percepções de mundo.

Pedir o empenho da polícia, criticar os espectadores desviantes, aconselhar os atores em suas interpretações e fazer análises dos espetáculos encenados eram instrumentos com os quais os produtores da imprensa buscavam intervir e direcionar os caminhos trilhados no campo cultural. Desses discursos inquietos, evidenciam-se ressentimentos com a precariedade material dos teatros, com a insubordinação do público e com a suposta excepcionalidade das visitas de

artistas profissionais. Estes, conforme buscamos argumentar, não só aportavam em Teresina com relativa frequência, como animavam as noites, movimentavam a imprensa e despertavam as emoções dos espectadores.

Referências

Documentos oficiais

Comunicado de Antônio Gomes Rodrigues Sampaio ao Chefe de Polícia da Província do Piauí, Benevenuto Alves de Carvalho. Teresina, 20 set. 1884. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

Comunicado de Antônio Gomes Rodrigues Sampaio ao Chefe de Polícia da Província do Piauí, Benevenuto Alves de Carvalho. Teresina, 13 out. 1884. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

PROVÍNCIA do Piauí. Tabela dos preços do serviço de música do corpo de polícia, a que se refere o regulamento dessa data. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo, caixa 239, 2f.

Requerimento de Antônio Francisco Ribeiro ao Chefe de Polícia da Província do Piauí, Lourenço Valente de Figueiredo. Teresina, 23 jun. 1889. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa s/ n.

Requerimento de Ednardo Alvares ao Chefe de Polícia da Província do Piauí. Teresina, 14 ago. 1881. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

Requerimento de S. O. Moraes ao Chefe de Polícia da Província do Piauí. Teresina, 9 fev. 1861. Arquivo Público do Piauí. Sala do Poder Executivo. Caixa 360.

Documentos hemerográficos

AMANHÃ terá lugar [...]. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 35, 3 dez. 1887, p. 3.

ANÚNCIO: Teatro Concórdia. *A Época*. Teresina, ano 2, n. 55, 19 abr. 1879, p. 4.

AO DISTINTO diretor [...]. *A Imprensa*. Teresina, ano 16, n. 699, 3 set. 1881, p. 4.

ARTISTAS dramáticos. *A Época*. Teresina, ano 7, n. 298, 29 mar. 1884, p. 4.

COMPANHIA dramática. *A Imprensa*. Teresina, ano 16, n. 693, 20 jul. 1881, p. 6.

COMPANHIA Ginástica. *A Época*. Teresina, ano 6, n. 271, 7 set. 1883, p. 5.

CONCERTOS no teatro. *A Época*. Teresina, ano 7, n. 323, 24 set. 1884, p. 4.

ENORME festival. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 41, 12 nov. 1889, p. 4.

- ESPETÁCULO. *A Época*. Teresina, ano 7, n. 333, 20 dez. 1884, p. 4.
- LIMA, José de Castro. No teatro. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3.
- LIMA, Manuel Idelfonso de Sousa. Meus senhores! *A Imprensa*. Teresina, ano 25, n. 1091, 26 set. 1889, p. 2.
- LOCAL para o teatro. *A Falange*, Teresina, ano 2, n. 50, 18 jan. 1890, p. 4.
- LOCAL para o teatro. *A Falange*. Teresina, ano 1, n. 33, 14 set. 1889, p. 1.
- LOPES, J. Pereira. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3.
- MEMORANDU – Clube Dramático. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 4, n. 145, 10 jan. 1894, p. 3.
- NO ESPETÁCULO de domingo. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 4.
- O SR. H. Boldrine. *A Época*. Teresina, ano 2, n. 42, 18 jan. 1879, p. 4.
- O SR. LIMA Penante. *A Época*. Teresina, ano 2, n. 54, 12 abr. 1879, p. 4.
- POLK Salezio. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 4.
- ROSÁLIA, Beatriz. Gratidão ao povo teresinense. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 39, 26 out. 1889, p. 4.
- SILVA, Rosa da; SAMPAIO, Antônio Gomes Rodrigues. Ao público teresinense. *A Época*. Teresina, ano 7, n. 304, 10 maio 1884, p. 3.
- SOCIEDADE 7 de setembro. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 25, 23 set. 1878, p. 4.
- TEATRO Concórdia. *A Época*. Teresina, ano 7, n. 301, 20 abr. 1884, p. 3.
- TEATRO Concórdia. *A Época*. Teresina, ano 7, n. 312, 5 jul. 1884, p. 4.
- TEATRO Concórdia. *A Época*. Teresina, ano 7, n. 313, 16 jul. 1884, p. 4.
- TEATRO de S. Teresa. *A Imprensa*. Teresina, ano 8, n. 365, 23 nov. 1872, p. 4.
- TEATRO Santa Teresa. *A Imprensa*. Teresina, ano 1, n. 32, 3 mar. 1866, p. 4.
- TEATRO. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 17, 27 jul. 1878, p. 4.
- TEATRO. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 39, 28 dez. 1878, p. 4.

- TEATRO. *A Falange*. Teresina, ano 1, n. 32, 7 set. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 34, 21 set. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 37, 12 out. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 41, 12 nov. 1889, p. 4.
- TEATRO. *A Imprensa*. Teresina, ano 14, n. 597, 14 jun. 1879, p. 4.
- TEATRO. *A Imprensa*. Teresina, ano 23, n. 990, 22 out. 1887, p. 4.
- TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 214, 1 jun. 1895, p. 4.
- TEATRO. *Gazeta do Comércio*. Teresina, ano 5, n. 215, 7 jun. 1895, p. 4.
- UM APRECIADOR. O espetáculo de ontem. *A Reforma*, Teresina, ano 1, n. 15, 7 jul. 1887, p. 3.
- UM DILETTANTI. Seção particular – teatro. *A Época*. Teresina, ano 1, n. 39, 28 dez. 1878, p. 3.
- UM PEQUENO Cavaco. *A Falange*, Teresina, ano 1, n. 38, 19 out. 1889, p. 3.

Bibliografia

- BASTOS, Fernanda Villela. *Quando os intelectuais “roubam a cena”*: o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória” (1855-1875). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BOTELHO, Denílson. Por uma história social da imprensa. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do; SANTOS, Maria L.; MONTE, Regianny L. (org.). *Diluir fronteiras*: interfaces entre História e Imprensa. Teresina: EDUFPI, 2011. p. 13-33.
- CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CUNHA, Higino. *O teatro em Teresina*. Teresina: Tipografia do Correio do Piauí, 1922.
- ELIAS, Norbert. A civilização como transformação do comportamento humano. In: _____. *O processo civilizador*: uma História dos costumes. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FERREIRA, Ronyere; QUEIROZ, Teresinha. Teatro, transgressões sociais e censura policial em Teresina no início do século xx. In: NASCIMENTO, Francisco; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA, Ronyere. *História e arte*: teatro, cinema, literatura. Teresina: EDUFPI, 2016. p. 47-64.
- GANDARA, Gercinair Silvério. *Rio Parnaíba: cidades-beira*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

HOBBSAWM, Eric. J. *História social do Jazz*. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 111-153.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. Apropriações do teatro piauiense na Primeira República. In: BRANCO, Julinete Vieira Castelo; SOLON, Daniel Vasconcelos (org.). *História em poliedros: cultura, cidade e memória*. Teresina: EDUFPI, 2008. p. 127-141.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

QUEIROZ, Teresina. *As diversões civilizadas em Teresina: 1880-1930*. Teresina: FUNDAPI, 2008.

QUEIROZ, Teresinha. *Os Literatos e a República: Clodoaldo Freitas, Higino Cunha e as tiranias do tempo*. 3. ed. Teresina: EdUFPI, 2011.

QUEIROZ, Teresinha. O teatro novecentista e a educação dos costumes. In: _____. *Do singular ao plural*. 2. ed. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 65-80.

SILVA, Ronyere Ferreira da. *O teatro em Teresina: produções artísticas e tensões culturais (1890-1925)*. 2017. Dissertação (Mestrado em História), Teresina, 2017.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

Artigo submetido em: 01/09/2021

Aprovado em: 21/11/2021