

FERRAZ, Leidson. **Casa da Ópera na lama e com má fama: o primeiro teatro do Recife.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Universidade Federal de Pernambuco; Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História; Flávio Weinstein Teixeira. CAPES.

RESUMO: A primeira casa de espetáculos do Recife foi inaugurada em 1772 e, entre períodos áureos para a arte cênica ou de silêncios e de suposta decadência, sobreviveu até 1850, o mesmo ano de inauguração do Teatro de Santa Isabel, símbolo de uma nova fase para espectadores, artistas e técnicos. Este artigo investiga os discursos lançados àquele espaço por diversos pesquisadores ou visitantes em viagem ao Brasil, as representações construídas sobre o fazer teatral daqueles tempos, suas estratégias de sobrevivência para se manter como diversão social, a repercussão do que se via em cena como programação, as personalidades que ganharam registro nesta trajetória e as críticas e necessidades de mudança que trouxeram transformações significativas ao campo cultural e artístico no Recife, pondo fim àquele que, durante 78 anos, foi o principal palco da capital pernambucana, o "Teatro Público da Cidade" ou "Capoeira", como foi pejorativamente apelidado por seu aspecto nem tão atraente. Um dos poucos centros de gravitação social do Recife nos séculos XVIII e início do XIX, a Casa da Ópera ganhou alcunhas que persistem até hoje nas impressões deixadas à historiografia. Um controverso espaço cultural que deu o que falar/escrever, hoje quase não mais lembrado.

PALAVRAS-CHAVE: História, Teatro no Recife, Casa da Ópera, Historiografia.

FERRAZ, Leidson. **Opera House in the mud and with a muddy reputation: the first theater of Recife.**

SUMMARY: Recife's first playhouse was inaugurated in 1772 and, between golden periods for scenic art or silences and supposed decadence, survived until 1850, the same year of the inauguration of the Santa Isabel Theater, symbol of a new stage for spectators, artists and technicians. This article investigates the speeches directed towards that space by several researchers or visitors that were touring around to Brazil, the representations built on the theatrical making of those times, their survival

strategies to remain as social entertainment, the repercussion of what was seen on the stage as programming, the personalities who were mentioned in this journey and the criticisms and needs of change that brought significant transformations to the cultural and artistic field in Recife, putting an end to the one stage which for 78 years was the main one of Pernambuco's capital, the "Public Theater of the City" or "Capoeira", as it was pejoratively nicknamed for its not so attractive aspect. One of the few centers of social gravitation in Recife in the eighteenth and early nineteenth centuries, the Opera House has earned nicknames that persist to this day in the impressions left to historiography. A controversial cultural space that was much talked/written about, that today almost no longer remembered.

KEYWORDS: History, Recife Theater, Opera House, Historiography.

Em meados do século XVIII, na contramão do enorme preconceito que existia em Portugal contra os artistas – a profissão de comediante chegou a ser considerada vergonhosa por lá e havia quem os julgasse infames e criminosos –, o secretário de Estado do Reino, Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, como parte da política administrativa de D. José I, promulgou uma lei que aconselhava à colônia brasileira “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados” (Apud CAMPELO, 1922, p. 572), contrariando bispos diocesanos que ainda lutavam para que permanecesse absoluta a proibição de se fazer teatro em Pernambuco. No intuito de elevar a arte dramática e pela ausência de palcos oficiais, o Alvará de 17 de julho de 1771 reconhecia o teatro como arte capaz de oferecer a todas as nações “grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isto, não só são permitidos como necessários” (Ibidem, idem).

Já no ano seguinte a esta promulgação, foi construído no bairro de Santo Antônio o primeiro teatro da vila do Recife, a Casa da Ópera, cujo nome referia-se a qualquer peça que intercalasse trechos cantados e falados, como era praxe na época¹. Segundo o historiador Pereira da Costa (1958, p. 135), aquele era “um

¹ Data de 1767 a primeira Casa da Ópera brasileira, inaugurada na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, na rua do Fogo, nas proximidades do Largo do Capim (também chamada de Ópera dos Vivos), por iniciativa particular do Padre Ventura, sob a proteção do D. Antônio Álvares da Cunha, o

edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura alguma que indicasse o seu fim”, aparência que reforçava a má fama que ganhou no decorrer de quase toda a sua existência. De planta estreita e comprida e situado na rua da Cadeia Nova, onde hoje podemos dizer nas imediações da atual rua do Imperador, o estabelecimento artístico foi erguido em terreno particular não se sabe por quem, nem se o Governo tinha alguma ingerência sobre o lugar. O fato é que administradores variados estiveram à frente de suas atividades, entre períodos áureos para a arte cênica ou de silêncios e de suposta decadência, por 78 anos seguidos, de 1772 até 1850, quando foi demolido o controverso “Teatro Oficial de Pernambuco”, responsável por receber a primeira peça de autor brasileiro encenada no país, a comédia *Amor Mal Correspondido*, de Luiz Álvares Pinto, em 1780.

Este artigo procurou mapear os discursos lançados àquele espaço por diversos historiadores, pesquisadores ou visitantes em viagem ao Brasil e as representações construídas sobre o fazer teatral daqueles tempos, momento em que ainda existiam poucas edificações nas ruas enlameadas do Recife e sair às noites pouco seguras em busca de diversão cultural era um grande desafio. Mesmo que sua entrada constituísse num “largo charco”, como afirma o teatrólogo pernambucano Valdemar de Oliveira (1977, p. 12), a localização da Casa da Ópera não podia ser melhor, ao pé da ponte recentemente reconstruída pelo governador Henrique Luís Pereira Freire, pois permitia a vinda de pessoas de variados lugares, seja atravessando o rio, partindo da Boa Vista, ou da freguesia de São Frei Pedro Gonçalves, ou ainda dos armazéns portugueses próximos, especialmente caixeiros-viajantes. Apesar das acusações de ser um local escuro e sujo – a luz ainda se fazia com o “mesmo azeite de peixe e azeite de carrapato com que se [mal] iluminavam as ruas” (OLIVEIRA, [197?], p. 27) – a Casa da Ópera era a única opção de diversão teatral e, bem ou mal, conseguia atrair espectadores bem diferenciados.

Com lotação de 300 lugares e plateia dividida entre geral e superior, esta última com camarotes de 1ª, 2ª e 3ª ordem, há indícios de que nos seus primeiros anos de funcionamento com fins lucrativos não havia assentos, ficando o público em pé ou sentado em cadeiras trazidas de casa. Mais à frente, a plateia térrea passou a contar com bancos para oito pessoas cada. Posteriormente, vieram as cadeiras de

Conde da Cunha, vice-rei do Brasil. O espaço foi destruído dois anos depois de sua inauguração por conta de um incêndio durante a representação de *Os Encantos de Medéia*, peça de autoria de Antônio José da Silva, “o Judeu” (CORRÊA, 1941, p. 7).

palhinha. A altura do teatro devia equivaler a quatro ordens de localidades e sua sobrevivência por tanto tempo – 78 anos – em meio a fases de agitação política, desequilíbrio econômico e intranquilidade social é de impressionar. Quanto à sua programação, fica difícil pormenorizar os primeiros tempos do que se via como espetáculos por absoluta falta de registros antes da publicação regular dos jornais, no entanto, os escritos dos viajantes que aqui chegaram dão uma vaga ideia do que ali acontecia e não são nada favoráveis suas impressões.

Como lembra Heloísa Pontes na introdução do livro *A Gênese da Sociedade do Espetáculo* (2012, p. 10), o teatro, entre todas as artes, cria outras dificuldades para quem se dedica a sua história. Por seu caráter eminentemente efêmero e diferente de um quadro, livro, filme ou fotografia, pouco sobra dele para a posteridade, “apenas uma pálida ideia da energia e das relações que enlaçam a sociedade real do público à sociedade imaginada no palco e seu impacto na época”. Partindo dos pressupostos do historiador David Lowenthal (1998) ao afirmar que tocamos apenas de forma tangencial o nosso conhecimento do passado, sendo ele fugidio, repleto de resíduos, pequenas frações, fragmentos dos fragmentos, e que o que aconteceu jamais pode ser verdadeiramente conhecido, é através do relato – ainda que mínimo, muitas vezes reduzidos a duas ou três frases apenas – que podemos ter uma noção do que se representava naquela casa de espetáculos em suas primeiras décadas de existência.

O sucinto olhar eurocêntrico

Súdito inglês nascido em Lisboa, o viajante Henry Koster, que chegou ao Recife aos 25 anos, em 1809, em busca de um clima tropical para curar-se da tuberculose, é considerado o autor da “melhor das narrativas sobre a primeira década do século XIX, no Brasil”, segundo o pesquisador Leonardo Dantas Silva (2002, p. 16), com a obra *Travels in Brazil*, escrita em 1816. Abordando alguns aspectos culturais, além de reclamar o absurdo número de “Igrejas, capelas e nichos de santos” e se dizer surpreendido por não existir “uma tipografia nem um mercado de livros” numa praça tão grande como o Recife, Koster também lembrou que havia na região “um teatro onde representavam farsas portuguesas, mas a direção é desastrada” (KOSTER; MAIOR, 2002, p. 110-111). E só. Outro viajante inglês, James Henderson, autor de *A History of The Brazil: comprising its geography,*

commerce, colonization, aboriginal in habitants, publicação de 1821, descreveu um pouco mais o local, com o mesmo teor depreciativo: “Há um teatro em Santo Antônio, mas as apresentações são extremamente medíocres e a casa pequena e pouco frequentada, não havendo estímulo para tal empreendimento” (Apud KOSTER; MAIOR, 1992, p. 119).

O francês L. F. Tollenare, por sua vez, em suas *Notas Dominicais* (1978, p. 22), livro que é fruto de viagens ao Brasil entre 1816 e 1818, rechaça ainda mais a Casa da Ópera, que ele diz ser “uma casa de aspecto bastante mesquinho a que chamam de sala de espetáculo. As representações acham-se interrompidas por causa do luto da rainha”. O único destes estrangeiros a descrever alguma representação vista naquele palco foi o engenheiro e arquiteto francês *Louis Léger Vauthier*, exatamente o profissional que veio ao Brasil, no período de 1840 a 1846, para modernizar a vida recifense no século XIX, não só como um agente do progresso técnico, mas também um representante da cultura francesa em alguns dos seus aspectos ideológicos e estéticos mais puros, com a clara missão de modificar paisagens sociais. Deparou-se com uma terra ainda patriarcal e escravocrata, em relação mínima com a atividade teatral, tão diferente do seu país de origem, a França, a difundir o gosto pela excelência do teatro.

Em seu “Diário Íntimo de Louis Léger Vauthier”, capítulo do livro *Um Engenheiro Francês no Brasil – 2º Tomo*, de Gilberto Freyre, publicado em 1960, o engenheiro e arquiteto francês revela ter-se deparado com a tradição lusitana imperando no fazer teatral do Recife daquele momento. Surpreendeu-se tanto com o aspecto da casa de espetáculos e, ainda mais, com o que pôde ver em seu palco de madeira, desde um ensaio à representação de um drama e uma farsa em sequência, como era comum acontecer ali em meio a intervalos de cantos, danças ou exibição de mágicas. Escreveu Vauthier:

Ao passar de manhã, entrei para ver o Teatro Central de Pernambuco — bem velho e feio, tanto em relação à sala como à cena. A sala tem forma retangular. São simples paredes de uma casa comum, às quais foram justapostos os camarotes. O palco não tem senão um porão. Decorações sujas e em desordem. Os caixilhos das decorações são inclinados em relação ao eixo e se colocam em corrediças. O soalho é muito inclinado. A sala é forrada de uma espécie de papel amarelo de má qualidade iluminada por lâmpadas colocadas no seu contorno. A boca da cena tem 7m00, sendo

a profundidade total de 8 a 9 metros mais ou menos. (Apud FREYRE, 1960, p. 581)

Sob o título “Situação da arte dramática em Pernambuco”, trecho por ele chamado de “especial”, Vauthier pormenoriza detalhes da “famosa peça” que assistiu, *O Eleitor, o Deputado e o Juiz de Paz ou Impostura Pouco Dura*, “recentemente chegada de Lisboa e anunciada no *Diário* pelo Diretor do teatro, como sendo uma das jóias de seu repertório” (Ibidem, p. 593). Diz ser um espetáculo “memorável” e após discorrer acidamente sobre tudo o que pôde apreciar nos três atos em sequência, em trechos como “Os pormenores e o diálogo são de insígne grosseria, perfeitamente adequada ao gosto da plateia” ou “Quanto ao desempenho dos atores, é de meter medo” (Ibidem, p. 596), conclui após também analisar a farsa *Par de França*, que encerrou aquela apresentação, antecedida no intervalo por um número de dança: “É preciso estar bem resignado a sofrer aquele suplício, para beber até o fundo a taça amarga”, lembrando ainda que a sessão começou “pouco antes das nove horas” e acabou “uma hora da manhã” (Ibidem, p. 598).

Repetição de certas “verdades”

É curioso perceber que, como aponta Clifford Geertz (1978, p. 35), “Os estudos constroem-se sobre outros estudos, não no sentido de que retomam onde outros deixaram, mas no sentido de que, melhor informados e melhor conceitualizados, eles mergulham mais profundamente nas mesmas coisas”. No entanto, a repetição do “olhar estrangeiro” domina a maioria dos outros textos escritos em referência à Casa da Ópera, agora sob a tutela de pesquisadores brasileiros. Referindo-se ao significado “real” de um acontecimento no diálogo com o que ela intitula de “imaginação histórica”, a escritora Beatriz Sarlo pontua muito perspicazmente:

Na verdade, pode-se dizer que a “realidade” de um acontecimento reside em sua possibilidade de ser narrado. Ao mesmo tempo, toda narração supõe uma série de escolhas de valor e, nesse sentido, pode ser considerada operação de consciência moral, que opera sobre os “tópicos da

lei, da legalidade, da legitimidade ou, em termos mais gerais, da autoridade". (SARLO, 2010, p. 373)

Esta "autoridade" do olhar estrangeiro continuou a nortear as impressões sobre a Casa da Ópera, quase sempre reforçadas pelos poucos pesquisadores brasileiros que lançaram artigos ou capítulos de livros abordando aquela "velha", "arruinada" e "disforme" casa de espetáculos, segundo as referências mais hegemônicas que se têm do primeiro teatro do Recife. José Inácio de Abreu e Lima, na publicação *Sinopse ou Dedução Cronológica dos Fatos Mais Notáveis da História do Brasil*, ao reportar-se à construção do Teatro de Santa Isabel, uma das ações mais importantes empreendidas sob a concepção do arquiteto e engenheiro francês Louis Léger Vauthier, que veio a Pernambuco a pedido do governador da província, Francisco do Rêgo Barros, o barão da Boa Vista, reforçou:

O Teatro novo de Pernambuco² é talvez o mais belo edifício público que existe no Brasil, não só pela elegância de suas formas como pela solidez da construção. Com efeito, faltava à cidade do Recife uma obra semelhante, porque o Teatro que possuía em nada honrava a sua ilustração e riqueza. (LIMA, 1983, p. 395)

Por sua vez, baseado na escrita de Henry Koster, o historiador pernambucano Pereira da Costa (1958, p. 128) lembrou que "Pelos anos de 1810 não era lisonjeiro o estado do nosso teatro" e, entre várias outras curiosidades que conseguiu recolher sobre o passar daqueles tempos, ainda revelou hábitos sociais condenáveis na Casa da Ópera, como a promiscuidade nas varandas (ou torrinhas) entre homens e mulheres, muitas delas prostitutas, algo que chegou a ser motivo de censura pública:

Em 2 de julho de 1812 baixou o governador uma Portaria proibindo, sob pena de prisão, a entrada de homens nas varandas da Casa da Ópera, reservadas às mulheres, para o que se mandou postar uma sentinela à sua entrada, com o fim, diz o próprio ato, — de coibir a escandalosa relaxação e

² Inicialmente voltado para receber companhias estrangeiras e com o nome em homenagem a Princesa Isabel, o Teatro de Santa Isabel foi inaugurado na noite de 18 de maio de 1850, numa récita de gala com o drama em cinco atos, *O Pajem de Aljubarrota*, de Mendes Leal, tendo no elenco a companhia dramática do empresário e administrador da própria casa de espetáculos, o português Germano Francisco de Oliveira.

os inconvenientes que resultavam de semelhante abuso. — No mesmo ano, como consta de um ofício dirigido ao ouvidor-geral dr. Clemente Ferreira França, em 14 de julho, mandou o governador suspender os espetáculos públicos e fechar o teatro por quinze dias, quando veio a notícia do falecimento do infante almirante-general. (COSTA, 1958, p. 128)

Era comum o teatro fechar suas portas, por algum período, devido à morte de qualquer autoridade, num momento em que os espetáculos não eram diários e muitas vezes só se efetuavam quando a venda de ingressos dava para cobrir as despesas. Além de enfrentar a escassez de companhias que vinham de fora, qualquer princípio de chuva fazia a sessão ser cancelada e o descrédito de funcionamento do espaço chegou a ser tanto, que ele ganhou o apelido popular de “Capoeira”, “tão reles e imundo era”, lembra Valdemar de Oliveira (1977, p. 17), resistindo “sob o signo da torpeza e da imoralidade” (Ibidem, idem). Ainda nos *Anais Pernambucanos*, Pereira da Costa lembrou um interessante artigo publicado no periódico *O Popular*, de 2 de outubro de 1830, sob o título de “Reflexões sobre o teatro de Pernambuco”:

“O nosso teatro está tão relaxado e imoral, que a maior parte dos pais de famílias sisudos e honrados não ousam levar a semelhante casa suas senhoras e filhas; e com toda a razão. Qual é o homem de bem que poderá sofrer de sangue frio que a sua família seja espectadora das obscenidades e torpezas que ali se dizem? Que escandalosos duetos, que danças lascivas, que equívocos desonestíssimos não aparecem ali? [...] Não reflete o governo nos males gravíssimos que podem provir dessa relaxação; não considera quanto é funesto consentir que assim se corrompam os costumes de um povo. Melhor fôra não havê-lo para se destruir a moralidade pública”. (Apud COSTA, 1958, p. 132-133)

E Pereira da Costa, refletindo sobre aquele espaço de diversão para o Recife, segue na mesma esteira do rebaixamento:

O desenvolvimento e esplendor a que então tinha chegado o teatro, o grau de civilização e de prosperidade a que havia atingido a capital, os seus recursos e tantos outros elementos de riqueza, não podiam consentir que por mais tempo continuasse a funcionar a velha e disforme Casa da Ópera. (COSTA, 1958, p. 134)

Ao ser resolvida a construção de outra casa de espetáculos oficial, o luxuoso Teatro de Santa Isabel, ele complementa: “Condenado a desaparecer o velho e arruinado edifício, continuou ainda a trabalhar enquanto durou a construção do novo teatro, e assim funcionou até 1850, quando foi demolido para se dar começo à construção dos prédios que ocupam o seu local” (COSTA, 1958, p. 135). Outro que, talvez a contragosto, também reforçou o caráter depreciativo da Casa da Ópera foi o cronista e jornalista pernambucano Mário Sette em seu livro *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*. Tanto que salientou:

[Casa da Ópera] Título pomposo para um pardieiro da então Rua da Cadeia Nova, hoje do Imperador, fronteiro ao Convento de São Francisco, nome aliás que o teatro veio a ter depois. Os cronistas da época a ele se referem, sem se esquecer de lastimar-lhe a falta de espaço, a pobreza de gosto, a negligência no asseio, qualidades negativas que valeram a alcunha pitoresca de “Capoeira”. Contudo, era o “teatro público da cidade” e bastante deu o que falar... [...] Ali foram levados oratórios e óperas-sacras, próprios para a quaresma, como *O Martírio dos Macabeus*, ornado de um lindo número de flauta. Depois surgiram peças profanas com dançarinas de pernas de fora. [...] Por fim montaram entremezes tão maliciosos e de tal monta se verificaram escândalos entre os assistentes, porventura protegidos pela frouxidão das luzes das candeias de azeite, que o Bispo protestou e foi criada uma censura teatral. Porque na verdade — criticava *O Carapuceiro* — aquele entremez *A Parteira Anatômica* era de arrepiar... (SETTE, 1978, p. 192-193)

Para além do condenável

O jornalista e teatrólogo pernambucano Samuel Campelo preferiu abster-se de jogar tantas “pedras” à Casa da Ópera e, conforme escreveu para o jornal *Diário de Pernambuco* (18 mai. 1938, p. 12), sem desconhecer que, principalmente na sua fase final, enquanto o Recife progredia, “o *Capoeira* já não era teatro à altura de uma cidade civilizada”, o espaço, mesmo “crivado de sátiras, sofrendo perseguições, mas aberto constantemente ao público, e representando às vezes boas peças, e boas músicas”, tinha tido os seus triunfos também, “principalmente ao tempo do empresário Francisco Gambôa – fazendo artistas e animando a arte teatral no

Recife”. Em um dos dois artigos produzidos especialmente para a *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Campelo já havia destacado aspectos pouco valorizados na Casa da Ópera, como a configuração dos artistas que ali representavam em 1824, quando rompeu a Confederação do Equador:

Dele faziam parte, entre outros cujos nomes ficaram esquecidos, um afamado “Ciry Gordo”, o baixo cômico Francisco, estabelecido com um botequim à rua do Queimado e sua mulher que fazia de primeira dama – a insinuante Joanninha Castiga – espevitada e provocadora, que deveu seu epíteto a um aplaudidíssimo dueto que dançava e cantava com o marido e principiando assim: “Se quiser casar comigo há de ter segredo em tudo”. Tinha por estribilho: “Castiga, castiga seu preto aqui está”. (CAMPELO, 1924, p. 386-387)

Já no livro *Músicos Pernambucanos do Passado – II Tomo*, o Padre Jaime C. Diniz é outro pesquisador pernambucano que aborda características minimamente apreciadas da trajetória da Casa da Ópera no Recife: suas exhibições musicais. Não sem antes lembrar que “pelas alturas de 1840”, o espaço já tinha outra denominação:

Ninguém mais queria chamar a casa de espetáculos pelo seu velho nome. O empresário, os seus artistas e os jornais costumavam denominar de THEATRO, Teatro da Cidade, Teatro do Recife, ou Teatro S. Francisco, enquanto o povo preferia apelidá-lo de *Capoeira*, Teatro Capoeira. Num simples nome – Capoeira – o povo do Recife retratava a imagem triste da Casa da Ópera. (DINIZ, 1979, p. 124)

No entanto, o musicólogo não perdeu a chance de reforçar que, antes mesmo de 1841, o recifense já tivera a oportunidade de conhecer verdadeiros desfiles de “overturas” italianas, principalmente as de Rossini, graças à orquestra daquele teatro: “As exhibições na Casa da Ópera não tinham caráter de concerto. Satisfaziam-se em abrir cenas ou preencher intervalos, ou acompanhar árias e duetos e cenas ou números de dança. Um programa de concerto, em concepção moderna, somente em 1841, ao que parece, é que foi realizado no Recife” (Ibidem, p. 125). Refere-se o padre Jaime C. Diniz à iniciativa do italiano José Fachinetti, professor de várias

línguas, poeta e musicista diplomado em composição, com residência fixa no Recife naquele momento, autor de várias óperas, missas e modinhas. Das dez composições apresentadas pela inédita “Philarmonica”, regida pelo próprio Fachinetti, seis eram de sua autoria. “Um forte impacto para possíveis cétricos de seus talentos musicais” (DINIZ, 1979, p. 125), conclui o pesquisador.

Em outro trecho de sua publicação, há um destaque ao ano de 1829, quando, “em grande Orquestra, (...) davam-se várias ‘overturas’ na festa do artista José Marçal Gomes, entre as quais figuravam a da ópera *Semíramis*, da *Gazza Ladra*, e da *Italiana em Argel*, rossinianas” (Ibidem, p. 131). No entanto, de todos os autores aqui pesquisados, o teatrólogo Valdemar de Oliveira foi quem mais ressaltou aspectos positivos da controvertida Casa da Ópera, edifício teatral que sobreviveu em meio à lama e mesmo com a má fama que adquiriu. Em uma de suas passagens no único livro escrito especificamente sobre aquela casa de espetáculos, fruto do 1º lugar que ganhou no I Concurso Nacional de Monografias do Ministério da Educação e Cultura e Serviço Nacional de Teatro, intitulado *O Capoeira: um teatro do passado*, ele lembrou:

Em vários dos seus anúncios se lê que é “o único divertimento que há no Recife”, dele nem se podendo dizer que era o melhor ou o pior. Era o único, mas, infelizmente, ordinário. Ordinário, sim, mas encheu a vida social do Recife durante 78 anos, os últimos vinte com a maior regularidade quando passou a ser, para sempre, o Capoeira. (OLIVEIRA, 1977, p. 17)

Pontuando que administradores de boa reputação não faltaram àquele teatro, Valdemar de Oliveira dedica longo trecho de sua escrita ao empresário português que causou verdadeiro alvoroço no Recife ao lançar tantas estratégias diferentes para atrair público à casa de espetáculos que dirigia e administrava, o ator, dramaturgo e também diretor, Francisco de Freitas Gambôa (1789-1869). No Recife desde 1818, foi a partir de 1827 que ele passou a tomar conta da Casa da Ópera, tornando-se a figura mais inusitada da sua história. Contratava companhias de fora, coordenou assinaturas junto aos espectadores (compra antecipada de ingressos), costumava convocar valores artísticos da província aos seus elencos, escreveu e dirigiu peças de sua autoria, atuou em dezenas de espetáculos, cedeu espaço a grupos iniciantes, chegou mesmo a propor a criação de uma Escola Cômica

Brasileira, e frequentemente anunciava novidades na imprensa para chamar a atenção, por vezes com o público reagindo mal às suas promessas não cumpridas.

Também eram comuns suas reclamações para manter a ordem e a moralidade na casa, criticando publicamente a má educação do público, principalmente jovens que teimavam em destruir aquele patrimônio, ou pessoas que não respeitavam a numeração dos assentos, ou alertando ainda que às segundas e terceiras galerias só podiam ir homens e senhoras pertencentes à mesma família. No fundo, era uma verdadeira façanha manter aquele teatro funcionando quando até a dificuldade de encontrar dramas e comédias para representação era tamanha, comercializando textos importados, muitos em tradução pilhada (sem autorização do autor ou da editora), junto aos vinhos, queijos, nozes e passas que Lisboa nos mandava. “Gambôa não descansava, no empenho de renovar seu elenco, ou preencher os claros” (OLIVEIRA, [197?], p. 37).

Não existia ainda a ideia de temporada e as peças quase sobreviviam a mais de uma récita. Só voltavam semanas ou meses depois, ou “a pedido do público” pelo extraordinário sucesso obtido na estreia. Foi com o Gambôa também que surgiram os sorteios de brindes à plateia e as primeiras apresentações em finais de semana, mesmo enfrentando ruas do Recife ainda mais vazias. Valdemar de Oliveira, portanto, teceu-lhe um olhar mais benevolente, especialmente quando comparava às produções teatrais que via na década de 1970:

Tudo isso demonstra não estarmos diante de um “comerciante do teatro”, indiferente à perversão dos costumes e ao rebaixamento da moral. Pertencia, certamente, ao imenso grupo de empresários que, movidos por circunstâncias alheias às suas mais íntimas convicções, cedem, aqui e ali, forçados, à bilheteria. A certa espécie de público dá-se o pé e ele toma a mão. Há de ver-se, (...) as muitas provações a que, como autêntico homem do teatro, o Gambôa se curvou, sem renunciar à luta. A condená-lo, teríamos de condenar as dezenas de empresários que hoje contemporizam com a lascívia, a pornofonia, a obscenidade, sintonizados com o público dos seus teatros. Concordemos em que cada empresário tem razão para ser, antes de tudo, um homem de negócios. Dispondo de parques capitais, apelando constantemente para novas formas de atrair assinantes, gerindo uma casa pobre e acanhada, o Gambôa não podia fazer milagres, muito menos sob a ameaça de abrir-se, em breve, o Teatro Apolo e, mais tarde, como condenação irrecorrível, o Teatro [de Santa] Isabel, que lá estava a

erguer-se no antigo Campo do Erário. É admirável, pois, como sozinho na liça, terça com suas armas contra inimigos que lhe surgem de todos os lados, acusando-o de embustes, apontando-lhe invencionices, arrastando-o pelas ruas da amargura. Despertava inveja e, portanto, ódios. Pouco se sabe, porém, das linhas com que se cosia. (OLIVEIRA, 1977, p. 21-22)

Quanto aos espetáculos, para além das sessões que celebravam datas históricas ou figuras de valor da sociedade, incluindo aniversários e mortes, com os respectivos “elogios dramáticos” a cada abertura de sessão, era comum acontecer produções cênicas em benefício de algum ator ou atriz, com renda revertida para o mesmo, quase sempre começando com uma “overtura” de óperas como *Scipião em Cartago*, *Eduardo e Christina* ou *Otello*. No fim do primeiro ato, cantavam-se árias italianas, além de duetos, como o de origem italiana *Pipo e Nineta*, de Rossini; ou números de pantomimas como *O Casamento Campestre*; e farsas como *A Castanheira* ou *A Brites Papagaia* e *O Maníaco*. Até que o Governo da Província entendeu que o Recife precisava ganhar uma casa de espetáculos à moda francesa, símbolo da elite cultural mundial. E, para tal, foi pensado o Teatro de Santa Isabel, inaugurado no mesmo ano de demolição da Casa da Ópera, em franca decadência desde as primeiras notícias a anunciar que viria a funcionar um elegante e verdadeiro teatro para os recifenses, símbolo de uma nova fase para espectadores, artistas e técnicos, algo que trouxe transformações significativas ao campo cultural, social, político, econômico e artístico de Pernambuco.

Um dos poucos centros de gravitação da sociedade recifense nos séculos XVIII e início do XIX, a Casa da Ópera chegou ao fim após 78 anos de intensa luta para manter-se como o único palco desta terra (em 1842 inaugurou-se o Teatro Apolo; em 1845 surgiu o Teatro Philo-Dramático e, em 1848, começou a funcionar o Teatro da Rua da Praia), seja como o “Teatro Público da Cidade” ou, como foi pejorativamente apelidado por seu aspecto nem tão atraente, o “Capoeira”, alcunhas que persistem até hoje nas impressões deixadas em nossos registros históricos. A diminuição galopante do público e a acusação de recheiar o seu repertório dramático com termos de duplo sentido, fez o estabelecimento artístico ser considerado depravado, desacreditado e não mais atraente. Um controverso espaço cultural que deu o que falar/escrever, hoje quase não mais lembrado, ou penando ainda pelo ressalte de seus aspectos curiosamente mais negativos, erro que produz uma

história insatisfatória, eurocentricamente binária e que não permite nem a pluralidade nem a contradição que lhe foram tão peculiares.

Referências Bibliográficas

CAMPELO, Samuel. O primitivo Teatro de Sta. Isabel. **Diario de Pernambuco**. Recife, 18 mai. 1938. p. 12.

_____. O Teatro em Pernambuco. In: **Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: Oficinas Gráficas da Repartição de Publicações Oficiais, 1922.

_____. Teatro em 1824. In: **Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano**. Recife: Oficinas Gráficas da Repartição de Publicações Oficiais, 1924, vol. XXVI, Ns. 123 a 126.

CORRÊA, Viriato. O fundador do teatro brasileiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 abr. 1941.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais Pernambucanos (1795-1817)** – Vol. VII. Recife: Secretaria do Interior e Justiça: Arquivo Público Estadual, 1958.

DINIZ, Padre Jaime C. **Músicos Pernambucanos do Passado** – III Tomo. Recife: Ed. Universitária/UFPE, 1979.

FREYRE, Gilberto. Diário Íntimo de Louis Léger Vauthier. In: **Um Engenheiro Francês no Brasil** – 2º Tomo. Tradução: Vera M. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Tradução: Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

HENDERSON, James. Sob a sombra dos coqueiros/A History of The Brazil: comprising its geography, commerce, colonization, aboriginal in habitants. In: KOSTER, Henry; MAIOR, Mário Souto Maior. **Viagens ao Nordeste do Brasil** (Travels in Brazil). Tradução: Luís da Câmara Cascudo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2002, 11. ed., Volume 1.

KOSTER, Henry; MAIOR, Mário Souto Maior. **Viagens ao Nordeste do Brasil** (Travels in Brazil). Tradução: Luís da Câmara Cascudo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2002, 11. ed., Volume 1.

LIMA, José Inácio de Abreu e. **Sinopse ou Dedução Cronológica dos Fatos Mais Notáveis da História do Brasil**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983, 2. ed., Coleção Recife, Vol. XXVIII.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. In: **Revista Proj. História**. São Paulo: PUC/SP. 1998.

OLIVEIRA, Valdemar de. **O Capoeira**: um teatro do passado. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

_____. **Origem do Teatro, no Brasil**. Obra inédita pertencente ao acervo do *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*. Recife: [197?].

PONTES, Heloisa. Introdução à Edição Brasileira Sociedade em Cena. In: CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução: Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

SETTE, Mário. **Arruar**: história pitoresca do Recife antigo. Recife: Governo do Estado de Pernambuco: Secretaria de Educação e Cultura, 1978, 3. ed., Volume XII.

SILVA, Leonardo Dantas. Koster: o mais fiel retratista da paisagem. In: KOSTER, Henry; MAIOR, Mário Souto Maior. **Viagens ao Nordeste do Brasil** (Travels in Brazil). Tradução: Luís da Câmara Cascudo. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2002, 11. ed., Volume 1.

TOLLENARE, L. F. de. **Notas Dominicais**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura Recife, 1978, Coleção Pernambucana, Volume XVI.