

ARQUITETURA DO ESPETÁCULO: UM TEATRO PARA A PROVÍNCIA

Izabel Concessa P. de A. Arrais

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

O presente artigo volta-se para o período de construção de um dos mais antigos edifícios teatrais do Brasil, erguido na primeira metade do século XIX na cidade do Recife: o Teatro de Santa Isabel. A intenção do texto é analisar a importância do teatro como exemplar da arquitetura neoclássica no conjunto de obras urbanas que visava a modernização, e o papel que desempenhou para as elites, no projeto de inserção de Pernambuco num ideário de progresso e de civilização.

Palavras-chave: arquitetura; modernização; neoclassicismo; teatro

Abstract

This article addresses the period of construction of one of the oldest theater buildings in Brazil, erected in the first half of the 19th century in the city of Recife: the theater of Santa Isabel. The paper intends to analyze the theater's importance as a model of neoclassical architecture in the set of urban works that aimed to modernize Pernambuco, and the role that elites played in the project of inserting the province into a vision of progress and civilization.

Keywords: architecture, modernization, neoclassicism, theater



Torna-se bastante sensível Snrs., nesta rica e populosa cidade a falta de um Teatro Público que ofereça aos seus habitantes uma licita e honesta distração, havendo apenas com este nome uma casa particular tão acanhada e péssima que ninguém a ela concorre, e tendo

semelhantes estabelecimentos merecido em todos os tempos a proteção dos governos pelas vantagens que deles resultão à civilização e moralidade dos povos, julguei conveniente mandar levantar a planta e fazer o orçamento de um Edifício que sirva de Teatro Público nesta capital. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 11 mar.1839)

Com este pronunciamento feito por ocasião da abertura dos trabalhos da Assembleia Legislativa, em 10 de março de 1839, o presidente da província de Pernambuco, Francisco do Rego Barros, anuncia a construção de um novo teatro público para o Recife. Francisco do Rego Barros, barão, depois conde da Boa Vista, iniciava um governo que se distinguiria pelo impulso dado à renovação na vida material e cultural da província.

A lenta renovação dos costumes já tivera início no Rio de Janeiro, com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808. A abertura dos portos, que sucedeu à chegada da Família Real, marca, no Brasil, o início de um processo de renovação econômica, política, social e cultural na antiga colônia, a começar pela obtenção da condição de Reino Unido. A abertura dos portos, por sua vez, trazia mercadorias europeias, especialmente inglesas e francesas, que puderam, então, ter entrada no mercado brasileiro a preços inferiores àqueles praticados por comerciantes portugueses (GRAHAM, 1973).

No Recife, essa influência das mudanças não se restringe ao consumo mais diversificado de mercadorias, que davam entrada no país, resultado da dinamização comercial ocorrida com o fim do monopólio colonial. Era evidente a influência de modelos franceses e ingleses nos costumes, moda, ideias. O processo era intensificado com o desembarque de artistas, técnicos, negociantes, alfaiates, médicos, cirurgiões, cozinheiros, alguns dos quais se estabeleceram definitivamente na província. A capital pernambucana vivia um processo semelhante, embora em dimensões muito modestas, do que havia ocorrido na Corte, a cidade do Rio de Janeiro, com a chegada, depois da abertura dos portos, da Missão artística francesa, em 1816 (PRADO, 1989).

Essas mudanças, contudo, não se deram de modo abrupto e sem obstáculos. Naquela sociedade de valores patriarcais fortemente arraigados, da primeira metade do século, as transformações advindas do contato com essas culturas europeias ocorreriam lentamente. Podemos visualizar as transformações sociais ocorridas no período, por exemplo, observando a condição da mulher e o papel que a moda passa a assumir entre as mulheres e as famílias das classes altas. A esse respeito, o francês Tollenare, tendo residido no Recife entre 1816 e 1817, observou a proliferação das mercadorias chegadas da Europa, revelando, porém, que isso não correspondeu, num primeiro momento, à presença das mulheres das classes elevadas nos espaços públicos. O comerciante francês escreveu:

As lojas estão sortidas de mercadorias da Inglaterra e da Índia; negras percorrem as ruas oferecendo à venda lenços e outras fazendas

que trazem em cestos sobre a cabeça: os seus pregões se misturam aos cantos dos negros carregadores. Não se vê absolutamente mulheres brancas na rua (TOLLENARE, 1978, p. 20-21).

De fato, essas mulheres não precisavam sair para fazer compras. Para isso havia os escravos domésticos. Ou então recorriam aos vendedores ambulantes, que ofereciam suas mercadorias de porta em porta. Quando a família recebia visitas masculinas as mulheres não apareciam, nem mesmo para sentar-se com os visitantes à mesa. Não eram vistas a respirar o ar fresco na ponte da Boa Vista, como faziam os homens. Isso só acontecia muito raramente, como informaram a Tollenare, em noites de luar (TOLLENARE, 1978). No mais, eram as saídas para as festas religiosas. Quanto ao universo das mulheres pobres, pelo menos na cidade de São Paulo, sabemos que a realidade era diferente, e elas eram uma presença inegável nas ruas (DIAS, 1995).

Numa sociedade onde, segundo a observação insistente de Tollenare, faltavam divertimentos públicos, as festas religiosas, como as missas de domingo, eram a única ocasião de sociabilidade pública, quando as pessoas podiam estabelecer contatos pessoais, se exhibir, iniciar namoros secretos. Foi o que Tollenare observou nas igrejas do Recife. Foi sobre isso, também, que um crítico dos costumes, o padre Lopes Gama (1983), pouco tempo depois, iria fazer incidir suas observações ferinas.

Lentamente, esses costumes iam se modificando. O inglês Henry Koster, que veio a Pernambuco em duas ocasiões, também testemunhou essas mudanças. Na sua segunda visita, em 1817, apenas oito anos depois do seu primeiro desembarque na cidade, ele já observava transformações consideráveis nos costumes, não deixando de registrar os efeitos cômicos, aos olhos europeus, da renovação ocorrida no campo da moda entre as mulheres pernambucanas (KOSTER, 1978). Na década de 40, outro visitante estrangeiro notava que as mulheres já apareciam para receber, e o costume de um recolhimento maior parece que perdurava apenas nos engenhos (FREYRE, 1960).

A evolução nos meios de transporte foi fundamental nessa nova situação, especialmente com o aparecimento de novos meios de locomoção, os palanquins, ou cadeirinhas de arruar, que circularam na cidade durante a primeira metade do século. Conduzidos por escravos, esses meios de transporte permitiram às mulheres de condição social uma primeira exploração dos espaços públicos da cidade. As transformações sociais eram testemunhadas também nas mudanças arquitetônicas: a intensificação do convívio social é acompanhada pelo desaparecimento das gelosias, que protegiam a família dos olhares da rua (FREYRE, 1985). Inaugurava-se uma nova fase nas relações entre os sobrados patriarcais e a rua, e, ainda, nas palavras de Gilberto Freyre, uma “nova fase nas relações entre os dois sexos”. (FREYRE, 1951, p. 347)

Aos poucos, o interesse pelas atividades sociais vai se intensificando e as mudanças são bastante visíveis entre a época de Tollenare e a época da administração Rego Barros, três décadas depois. Tollenare (1978), que tanto reclamara da ausência de vida social na cidade, mostrava uma perspectiva otimista, escrevendo que ouvia os morado-

res do Recife comentarem a intenção das autoridades governamentais de estimular o gosto pelas reuniões sociais. De fato, entre as décadas de 1830 e 1840, o Recife mudara consideravelmente. O próprio mapa da cidade, de 1844, o demonstrava. A cidade se expandira segundo um processo que marcaria toda sua evolução territorial posterior, adensando suas áreas secas habitadas e ocupando os mangues por meio de aterramento.

Os equipamentos urbanos do Recife atestavam isso. Na década dos 40, o Recife recebia nas suas ruas uma condução coletiva puxada a cavalo, começavam a funcionar os chafarizes, e, ainda em 1839, quando os lampiões de azeite de peixe e carrapato foram substituídos pelos lampiões a gás, tinha início o que Mário Sette (1952, p. 280) chamou “indícios de um sistema de iluminação pública.” Formas de associação, indicando novas formas de sociabilidade além das irmandades, já haviam surgido, como as sociedades recreativas ou “clubs”. Um exemplo era a “Sociedade Apolínea”, frequentada pela elite do Recife, que promovia bailes frequentados pelas senhoras. O francês Louis-Léger Vauthier compareceu a um desses bailes no início da década de 1840, observando que o ambiente era perfeitamente francês, os vestidos das senhoras idênticos aos de Paris, possivelmente copiados dos modelos dos jornais de moda parisienses, e que se dançavam quadrilhas com figuras praticamente idênticas àquelas que ele dançara em França. Nesses bailes nada faltava. Eram servidos fartamente bolos, vinhos, licores, suco de frutas, chás (FREYRE,1960).

Por outro lado, um escritor local e crítico dos costumes, o padre Lopes Gama, via assim as mudanças nas vestimentas e nos costumes dos recifenses:

Quão diverso vai o mundo
Meu amigo, do que era!
Até cá por estes mattos
Outra lei pra tudo impera.
Pasma de ver os matutos
Como andam gadelhudos
Já vestidos à francesa
Petimetres, e barbudos.
Matão-me aqui os ouvidos
Com bailes, e com boqués
Fallando continuamente
Em quadrilhas e soarés.
(GAMA,1983,p.302)

De fato, a cidade era transformada por um conjunto de novos costumes, que podemos perceber na enumeração feita por Gilberto Freyre:

...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... (FREYRE,1951,p.952)

Esse maior gosto pelo teatro, que passava a romper o monopólio das atividades sociais da igreja, impunha um espaço adequado para receber as elites, onde elas pudessem apreciar uma arte elevada e exercitar as novas exigências de sociabilidade. Esse processo encontrava correspondência num movimento de amplitude mundial. No século XIX multiplicaram-se os edifícios teatrais em todo o mundo. A prosperidade da burguesia impulsionou as edificações, nas grandes cidades europeias, sobretudo na segunda metade do século, sob a influência da reforma urbana de Paris empreendida por Haussmann. “A orgia de construções”, como chamou Hobsbawm (1982, p. 289), também incluiu a construção de grandes teatros. A burguesia emergente acorria aos teatros, prestigiando o balé, a ópera, o drama, símbolos da aristocracia que ela ansiava imitar, impulsionando o surgimento de novas casas de espetáculo. Essa expansão da arquitetura teatral é demonstrada por Hobsbawm (1982) no mapeamento das óperas das cidades europeias entre 1847 e 1875.

No Recife toma forma, então, a ideia da construção de um Teatro Público. A construção de uma casa de espetáculos era uma exigência que acompanhava a formação de uma sociedade que passava a adotar modelos culturais característicos da ordem burguesa, e sublinhava as atividades mundanas que realçavam a elegância, o refinamento e a cultura de origem europeia, marcadamente francesa.

O homem que forneceu as condições administrativas para que essas transformações ocorressem foi Francisco do Rego Barros, o Barão da Boa Vista. Ele estudara em Paris, onde obtivera o diploma de bacharel em ciências matemáticas. Era um homem de “maneiras afáveis e ar cordial”, segundo a primeira impressão que guardou dele o engenheiro Vauthier. Para Joaquim Nabuco, Rego Barros “formado em Paris, guardou as maneiras da Restauração até o fim da vida, o mesmo ar e tom de *grand seigneur*”(FREYRE,1960,p.548).

Esse administrador esteve à frente do processo de abertura de Pernambuco às influências francesas e de modificação dos padrões de sociabilidade e vida cultural da província. O governo de Rego Barros iniciou um processo de ampla modernização das estruturas materiais da província, concentrado especialmente sobre a capital, Recife. Seu programa administrativo assentava-se sobre dois pontos básicos: a criação de infraestrutura para o escoamento da produção agrícola e criação de redes de serviços públicos urbanos, por um lado; e, por outro, o embelezamento e a organização do espaço urbano, com a construção de edifícios públicos com inspiração em modelos arquitetônicos modernos, dotando, sobretudo a capital, de consideráveis “equipamentos públicos culturais” (ZANCHETTI,1989, p.184)

A transformação da realidade material era uma necessidade apontada desde o início da década de 30, quando o então presidente da província, Manoel de Carvalho Paes Siqueira, em discurso dirigido à Assembléia Provincial, reconheceu a necessidade premente de se adotarem medidas no sentido de equipar a cidade de meios que facilitassem o trânsito do povo, bem como o transporte do açúcar até o porto, feito precariamente nas costas de animais, lançando justamente o argumento da reprovação da parte do estrangeiro sobre a cidade. Segundo a autoridade, “o estrangeiro, que pela primeira vez aporta a uma província de tanto nome” acaba presenciando “o vergonhoso espetáculo de nossas pontes”, de modo que “forma de nosso Povo, ou de seus governantes a mais lastimosa idéia...” (Diário de Pernambuco, 6 abr. 1835).

As deficiências de infra-estrutura material da província eram muitas e algumas delas comprometiam seriamente sua estrutura produtiva. Inexistiam estradas ligando o interior à capital. Apenas caminhos toscos, que levavam os gêneros de exportação até o porto, e ainda assim em condições precárias. A falta de serviços públicos urbanos, como água, iluminação e esgoto, e a persistência de práticas que depois das primeiras décadas do século XIX iam sendo condenadas pelas autoridades médicas, como os enterramentos no interior das igrejas, deixava a cidade ainda mais exposta às epidemias.

É com o Barão da Boa Vista que os melhoramentos materiais são eleitos como o principal ponto de programa de governo. Ele obteve autorização da Assembleia Legislativa para contratar engenheiros e técnicos estrangeiros, reorganizou a Repartição de Obras Públicas e deu início a um intenso programa de realizações. A transformação da fisionomia urbana do Recife fazia parte de um projeto político que pretendia aproximar a cidade dos padrões urbanos franceses e ingleses. Cumpria, em pouco tempo, vencer o atraso e traduzir os ideais de Progresso, que apresentavam pelo menos dois sentidos, a convicção de uma História que marcha sempre para a frente e o aperfeiçoamento da sociedade por meio do emprego da tecnologia e da ciência (DUPAS, 2006). Por essa razão, se de um lado a preocupação da administração Rego Barros era com obras voltadas para o incremento das estruturas produtivas, por outro, voltava-se para a dinamização das atividades sociais dentro do padrão burguês europeu.

A esteira do lento processo de transformação que tem início com a vinda da família Real para o Brasil, especificamente no domínio das diversões teatrais, compreende o fim das Casas de Ópera, como eram aqui nominadas as casas de espetáculos até o século XVIII. De fato, uma das primeiras providências de D. João VI ao instalar-se no Brasil foi mandar construir um “teatro decente”, digno da família real e da Corte, o Real Teatro de São João. As famílias de elite, imitando a Família Real, passaram a frequentar assiduamente o Teatro; as mulheres ostentando jóias e vestes finas e os homens, suas condecorações (CACCIAGLIA, 1986).

Pernambuco também precisava construir um teatro que demonstrasse a sua importante posição no contexto político e econômico do Império. Ostentar símbolos de arte e de cultura, nesse momento, traduzia a necessidade de a província acompanhar a Corte e demonstrar o grau de civilização e prestígio da elite pernambucana. Enfim, o

Recife precisava de um teatro que reafirmasse sua posição de centro social e econômico da região. Alcinhada de Capoeira, a Casa de Ópera de que a cidade dispunha, construída em 1772, era, segundo informa Pereira da Costa (1944, p. 226) “um edifício térreo e acaçapado, sem forma e arquitetura alguma que indicasse seu fim.” Em 1816, assim Tollenare (1978, p.22) se referia a essa casa de espetáculo, ao descrever a parte norte do bairro de Santo Antônio: “Perto dali acha-se também a prisão, vizinha de uma casa de aspecto bastante mesquinho a que chamam de sala de espetáculo. As representações acham-se interrompidas por causa do luto da rainha”.

Em março de 1839, Rego Barros anunciou na Assembleia Legislativa a decisão de construir um teatro público para a cidade e em 30 de abril daquele mesmo ano, por meio da lei número 74, autorizava sua construção, a fim de que, como dizia o *Diário de Pernambuco*, a província pudesse dispor de um teatro que estivesse “a par de sua civilização e aumento” (*Diário de Pernambuco*, 26 jun.,1839). Em setembro de 1840 chega ao Recife, contratado pelo governo do Barão da Boa Vista, para trabalhar na Repartição de Obras Públicas, o engenheiro francês Louis-Lèger Vauthier, cuja principal tarefa era projetar e construir um novo teatro.

Era justamente a construção do teatro a obra pela qual o Barão demonstrara um zelo especial. A ideia da construção de um teatro elegante, apropriado para receber as famílias ilustres da província e abrigar companhias teatrais estrangeiras, trazendo espetáculos de elevado padrão artístico, sediando atividades culturais e sociais das classes altas, havia sido acalentada por Rego Barros desde que assumiu a presidência, quando lançara na Assembleia a proposta de sua construção. A importância do teatro no projeto de modernização evidenciava-se a partir da escolha de um engenheiro, trazido da França, para ocupar-se prioritariamente dele. Encarregado das obras de modernização e embelezamento da cidade, Vauthier recebeu como tarefa principal a elaboração da planta do teatro e o acompanhamento das obras de edificação.

O teatro foi construído a partir de procedimentos técnicos não usuais no Brasil, ignorados por engenheiros e mão de obra locais, contando com a colaboração de vários técnicos e operários estrangeiros, sem os quais a realização do projeto de Vauthier não seria possível. Grande parte dos materiais empregados na obra e objetos de decoração vieram da Europa. De fato, os engenheiros estrangeiros e seus discípulos tiveram uma destacada importância na modificação dos ambientes e aperfeiçoamento das formas de construção.

Esse aperfeiçoamento técnico, entretanto, revelado nas obras dos engenheiros ligados à Academia, no Rio de Janeiro, e nas obras do engenheiro Vauthier, no Recife, dependia da importação de equipamentos, que acabava estimulando e reforçando a inserção do Brasil no mercado mundial. Sua concretização, afirma Reis Filho (1995, p.120), “estava na dependência, para todos os elementos de acabamento, de materiais importados. Traziam-se da Europa vidros, ferragens, mármore, luminárias, calhas, e até mesmo telhas e madeiras para portas, janelas e estruturas de telhado.”

O teatro de Vauthier figuraria entre os mais importantes exemplares da arquite-

tura neoclássica no Brasil. A chegada da Missão Francesa no Rio de Janeiro em 1816, trazida por D. João VI, marca a entrada do neoclassicismo no país, pelas mãos de artistas e arquitetos, entre eles Grandjean de Montigny, responsável pelas obras realizadas na Corte. Pelo contato direto com o velho continente, Rio de Janeiro, Belém e Recife desenvolveram estilos arquitetônicos em voga na Europa, integrando-se nos moldes internacionais de sua época.

Não só pelas artes que no seu palco tomavam lugar, mas pela arquitetura, era clara a importância dada ao teatro na educação da sensibilidade e no fornecimento de conteúdo espiritual à população. A arquitetura neoclássica do espetáculo com seus foyers, suntuosas escadas, salões, espelhos, lustres, estimulava a adoção de determinados hábitos sociais. Discorrendo sobre os argumentos justificadores da persistência das formas clássicas na arquitetura, Leonardo Benévolo (2009, p. 62) afirma que

ou se recorre às supostas leis eternas da beleza, que funcionam como uma espécie de princípio de legitimidade na arte [...] ; ou invocam-se razões de conteúdo, isto é, sustenta-se que a arte deve inculcar as virtudes civilizadas, e que o uso das formas antigas faz lembrar os nobres exemplos da história grega e romana; ou então, mais simplesmente, atribui-se ao repertório clássico uma existência de fato, graças a moda e ao hábito.

Arquitetura compacta, o neoclassicismo apresenta formas geométricas, linhas volumétricas horizontais dominantes em relação as linhas verticais, frontões, colunas e pórticos. As ordens arquitetônicas são elementos fundamentais da arquitetura clássica. O uso das ordens, para os arquitetos antigos e renascentistas, era garantia da perfeição arquitetônica. Compreende-se por “ordem” uma unidade coluna-viga, construída em proporções padronizadas e complementada por um conjunto de ornamentos, que aparecem como elementos decorativos ou estruturais em pórticos. Além das quatro ordens – etrusca, dórica, jônica e coríntia – descritas por Vitruvio, autor do único tratado de arquitetura remanescente do período Antigo, o classicismo renascentista acrescentou a ordem compósita, inspirada no Coliseu romano, formando, essas cinco ordens, os elementos essenciais da composição arquitetônica clássica até o final do século XIX. Valorizando o material em si, como tijolo, pedra calcária, mármore, granito, e fazendo uso de materiais nobres, a arquitetura clássica busca a imponência e a simetria. A ideia de grandiosidade e força é visível no exterior dos edifícios. É uma arte intelectual, guiada pela razão e o caráter moralizante e político é claramente presente. A arquitetura urbana deve responder as necessidades sociais com edifícios destinados a funções públicas.

O teatro ocupava uma área de aproximadamente 1182m², excluindo-se o pórtico com 61m². A dimensão total do edifício apresentava proporção de um para dois

entre largura e profundidade. O corpo anterior e o corpo posterior tinham as mesmas dimensões na proporção de três para um entre largura e profundidade. Vauthier fez uso da ordem dórica para o piso superior, da ordem toscana para o piso térreo e da ordem coríntia para as colunas do interior do edifício, tanto para as colunas menores que sustentam os camarotes, como para as maiores que suportam o teto da sala de espetáculos. O engenheiro assim se refere ao seu projeto:

As ordens de arquitetura exteriormente empregadas no edifício são a Toscana até a altura do primeiro andar, e a Dórica daí para cima. Todos os ângulos salientes são adornados com pilastras. O pórtico compõe-se de uma arcada com cinco vãos ou arcos e dez colunas na mesma ordem, de modo que a frente principal apresenta duas ordens de colunas superpostas com a mais bela simetria. Sobre o pórtico vai um terraço com um parapeito de balaústres de pedra, e pilastras adornadas com diferentes esculturas. Sobre os dois corpos extremos há mais outros dois terraços com toda a largura do edifício, cujos parapeitos devem ser adornados, na frente principal com estátuas e do lado do rio com vasos de grandes dimensões. Todo o pórtico e a frente principal são da mais bela cantaria mandada vir expressamente de Lisboa já lavrada (Correspondência das Obras, 1950, p. 83)

Os pisos inferior e superior eram ladeados por janelas e portas em arco pleno, sendo sete no corpo central, duas no corpo anterior e duas no corpo posterior, somando um total de onze aberturas laterais em cada piso. A parte mais alta do edifício, a central, apresentava óculos elípticos na altura da quarta ordem dos camarotes. O piso inferior comportava vestíbulo, casa da guarda, porteiro e bilheteria no corpo anterior; palco e plateia – esta com quatro ordens de camarotes, cada uma com vinte e um camarotes – no corpo central; camarins, oficinas, sala do empresário e dependências para atores e técnicos no corpo posterior. No piso superior situava-se o salão nobre luxuosamente decorado. O acesso às ordens de camarotes dava-se pelas escadas situadas nas extremidades de corredores que ladeavam a sala de espetáculos.

Abreu e Lima orgulhava-se de que o palco do *Teatro de Pernambuco*, com sete ordens de bastidores, urdimento, porão, estivesse dotado de todos os recursos necessários à cena:

O assoalho está disposto de maneira que se possam fazer rapidamente todos os jogos scenicos e todas as mudanças, que hoje se admiram nos mais modernos theatros da Europa. Sobre a scena está tudo feito e calculado pelo modelo dos mesmos theatros. (LIMA, 1983, p.406-408)

O engenheiro também planejou nos menores detalhes a decoração do teatro como se pode deduzir da recomendação seguinte:

As bambolinas da boca do theatro serão compostas de duas partes: a de riba feita à imitação de huma cortina estirada, com franjas, levará no meio o padrão das armas da Provincia sustentados por dois gênios volantes representando o do Imperio e o das artes, a parte inferior será feita a imitação de huma cortina apanhada nos ângulos e cahindo dos lados com as competentes franjas (Projeto do Theatro de Pernambuco, 1950, p.49).

O relatório apresentado pelo então presidente da província Vicente Pires da Mota à Assembleia Legislativa de Pernambuco, em 1848, fazia referência a beleza do edifício: “o theatro novo de Pernambuco he talvez o mais belo edificio público, que existe no Brasil, não só pela elegância de suas formas como pela solidez da construção. Com effeito faltava à cidade do Recife uma obra semelhante por que o Theatro que possuía, em nada honrava a sua illustração e riqueza” (Relatório das Obras do Teatro Santa Isabel, 1950, p. 81).

Souza aponta o Teatro Santa Isabel como um exemplo dos mais meritosos da Arquitetura que ele prefere chamar de “Classicismo do Segundo Reinado”, alegando que não houve no Brasil um classicismo anterior e, portanto, o termo “Neoclassicismo” é incoerente:

Comparemos, no campo dos grandes prédios públicos, o Hospital da Santa Casa e o Hospício Pedro II, do lado do Rio de Janeiro, com o Teatro Santa Isabel e a Casa de Detenção, de Recife, e veremos que estes têm mais méritos que aqueles, principalmente no que diz respeito à concepção volumétrica, à criatividade da composição e a originalidade da linguagem (SOUZA, 1994, p. 86).

Embora considerando que a produção arquitetônica recifense de Vauthier limitou-se a um único edifício, Souza (1994, p.54-55) avalia o projeto de Vauthier como superior a quaisquer projetos de Montigny, garantindo ao engenheiro “um lugar entre os maiores projetistas de nossa arquitetura classicista imperial”.

O teatro levantado por Vauthier não é o mesmo que contemplamos hoje. Ele sofreu um incêndio em 1869. Reconstruído, é reinaugurado em 1876 com algumas modificações.

A parte central do prédio recebeu um acréscimo de pouco mais de oito metros, que correspondeu a mais duas aberturas laterais; um salão para pintura de cenários foi acrescentado, elevando-se, para isso, o teto e criando-se mais uma ordem de óculos; um

lanternin foi acrescentado ao telhado. Mais uma vez foram trazidos da Europa materiais para a construção e confeccionados vários equipamentos sob a supervisão de Vauthier, que de Paris orientava o projeto de reconstrução do teatro. O neoclassicismo corresponde ao período da revolução industrial entre 1760 a 1830. O avanço das construções, entre os séculos XVIII e XIX, principalmente de pontes e estradas, estimula o emprego de novos materiais, como o ferro e a gusa. A reconstrução do teatro inovava introduzindo o uso do ferro, empregado em várias partes do edifício, sobretudo no arcabouço que sustenta a parte interna do teatro.

Após sua inauguração, o teatro converteu-se no centro de referência artístico-cultural do Norte e Nordeste. Como o a casa de espetáculos mais importante da região sob influência cultural do Recife, o teatro recebeu um número considerável de companhias e por ele transitaram diversos gêneros, entre dramas, comédias, óperas, operetas, vaudevilles. Serviu, também, de tribuna e sala de visitas do governo, sediando jantares e recebendo personalidades do mundo artístico e político.

Estimulados pelo exemplo da província pernambucana e pelas atividades sociais e culturais promovidas pelo novo teatro, outras cidades e capitais da região adotaram a iniciativa. O exemplo de maior evidência é o da Paraíba. Ali, a construção do Ginásio Paraibano, teatro que, antes do Santa Rosa, foi a principal casa de espetáculos da capital paraibana, deveu-se ao exemplo do novo edifício teatral pernambucano:

(...) influenciado pelo sucesso conseguido pelo Conde da Boa Vista, mandando construir pelo engenheiro francês Vauthier, no Recife, o Teatro Santa Isabel, o presidente Sá e Albuquerque alcança da Assembléia Provincial a lei n. 20, de 8 de julho de 1852, que autoriza a construção do teatro público na nossa cidade. (HESSE;RAEDERS, 1986, p.187)

Situado entre os poucos edifícios de arquitetura neoclássica do país erguidos na primeira metade do século XIX, o Teatro representou a realização mais importante no conjunto de obras urbanas que visava à modernização do Recife. Foi construído na área que sediava o Palácio do Governo, e que passou a se chamar Campo das Princesas a partir de 1859, quando da vinda da família imperial, que visitou o teatro e ali assistiu a exibições.

Situado numa área historicamente importante, próximo ao Palácio do Governo, e isolado pelo rio Capibaribe ao fundo e a praça da República a frente, sua situação valoriza e confere destaque ao prédio, acentuando ainda mais sua imponência. O edifício é o primeiro exemplar da arquitetura neoclássica de Pernambuco e um dos mais belos representantes do neoclassicismo do país, tendo sido tombado em nível federal no ano de 1949.

O Teatro Santa Isabel é um dos mais antigos teatros do país ainda em funcionamento. Sua construção prolongou-se por quase dez anos devido não apenas às disputas

travadas entre grupos políticos antagônicos – praiheiros e conservadores – que se alternavam no poder, mas também à lentidão com que eram liberados os recursos, em razão da situação financeira da província. Além das somas consideráveis que eram transferidas para o poder central, sob a forma de taxas e impostos, destinados ao custeio do projeto de centralização do Estado, a economia açucareira, principal fonte dos rendimentos da província, passava por dificuldades, tendo que aumentar a produção para compensar a perda do mercado.

O esforço para se concluir essa obra, a despeito das dificuldades financeiras, consumindo nela parte significativa dos recursos da província, apenas realça a importância que o teatro assumiu para as elites pernambucanas. O custo final das obras do teatro na sua primeira construção chegou a mais de 300 contos de réis, quando, em 1847 podia-se comprar um engenho, segundo estimativas da revista *O Progresso*, com 30 ou 40 contos de réis (MARSON, 1987).

Mais do que um local de espetáculos, o Teatro foi construído com a intenção de proporcionar às elites locais um ambiente apropriado ao exercício da sociabilidade, à distração e ao lazer, nos padrões da sociedade burguesa. No contexto de um país recém saído da condição colonial, no período o teatro cumpria o importante papel na disseminação de padrões culturais europeus e dos ideais de progresso e civilidade que emanavam da Europa. Além disso, erguer essa obra dispendiosa significava erguer um símbolo do prestígio das elites pernambucanas no século XIX. Com efeito, se considerarmos o papel pedagógico que a arquitetura desempenha nas cidades, no sentido de difundir certos padrões estéticos, de valores e de comportamentos, poderemos compreender a força simbólica que irradiava do edifício do Teatro Santa Isabel. Sobre o assunto, associando arquitetura e cultura, Argan (1993, p. 244) escreveu que

Desde a antiguidade mais remota, a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa. As viagens de Telêmaco ao Egeu demonstram que, já na época de Homero, a cultura era considerada, acima de tudo, conhecimento das cidades. Os monumentos urbanos tinham uma razão não apenas comemorativa, mas também didática: comunicavam a história das cidades, mas comunicavam-na em uma perspectiva ideológica, ou seja, tendo em vista um desenvolvimento coerente com as premissas dadas.

O Teatro de Pernambuco, como era chamado, às vésperas de sua inauguração recebeu o nome de Teatro de Santa Isabel, em homenagem à princesa Isabel. Foi inaugurado aos 18 de maio de 1850. Naquele mesmo ano era derrubado o *Capoeira*, símbolo do atraso e da torpeza. A velha Casa de Ópera fazia parte de uma sociedade que a elite pernambucana desejava deixar para trás para mergulhar numa época nova.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENÉVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: USP, 1986.

Diário de Pernambuco. Recife, 11 mar. 1839

Diário de Pernambuco. Recife, 6 abr. 1835

Diário de Pernambuco. Recife, 26 jun., 1839

DIAS, Maria Odila L. S. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DIRETORIA DE DOCUMENTAÇÃO E CULTURA. Projeto do Theatro de Pernambuco. Repartição de obras públicas. In: *Teatro Santa Isabel: documentos para sua história-1838-1850*. Recife, 1950.

DIRETORIA DE DOCUMENTAÇÃO E CULTURA. Relatório das Obras do Teatro. In: *Teatro de Santa Isabel: documentos para a sua história. 1838-1850*. Recife, 1950.

DIRETORIA DE DOCUMENTAÇÃO E CULTURA. Correspondência das obras públicas: 1844-1846. In: *Teatro Santa Isabel: documentos para sua história-1838-1850*. Recife, 1950.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso ou progresso como ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951, 3 v.

_____ *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. 2 v.

_____ *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 3.ed. Recife: Massangana, 1985.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *O carapuceiro*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983. 3 v.

GRAHAM, Richard. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto Alegre: UFRS, 1986.

HOBSBAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- KOSTER, Henry. *Viagens ao nordeste do Brasil*. 2. ed. Recife: SEC/DEC, 1978.
- LIMA, José Ignácio de Abreu e. *Sinopse ou dedução cronológica dos fatos mais notáveis da História do Brasil*. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.
- MARSON, Isabel. *O Império do Progresso*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PRADO, J. F. de Almeida. *O artista Debret e o Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1989.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SETTE, Mario. *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- SOUZA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: um reexame*. São Paulo: Pini, 1994.
- TOLLENARE, L. F. de. *Notas Dominicais*. Recife: SEC/DEC, 1978.
- ZANCHETTI, Sílvio Mendes. *O Estado e a cidade do Recife. (1836-1889)*. São Paulo. 1989. TESE. USP.